

# <REVISTA TEXTO DIGITAL>

ISSN 1807-9288

- ano 2 n.1 2006 -

<http://www.textodigital.ufsc.br>

---

## ELECTRONICOLÍRICA FAZ-SE CONTRA O TEMPO E A CARNE

## ELECTRONICALYRIC MAKES ITSELF TROUGH TIME AND FLESH

"Da carnagem das gramáticas/ arranco a música / o nome/ o número".  
[Herberto Helder, **A cabeça entre as mãos**, 1981].

Stélio Furlan

Doutor em Literatura pela UFSC  
Universidade Federal de Santa Catarina  
[steliofurlan@ibest.com.br](mailto:steliofurlan@ibest.com.br)

**RESUMO:** A justaposição dos excertos "Electronicolírica" e "faz-se contra o tempo e a carne" no título deste trabalho sugere um *modus operandi* caro à poética de Herberto Helder: a tessitura combinatória. Trata-se de um estudo sobre a poesia experimental herbertiana, que privilegia a investigação do ludismo combinatório de uma escritura não avessa à consistência estrutural, mote para a reflexão sobre instrumentos de criação e processos compositivos acionados pelo/no espaço cibernético.

**PALAVRAS-CHAVE:** Electronicolírica. Herberto Helder. Poesia experimental.

**ABSTRACT:** The juxtaposition of the excerpts "Electronicolírica" and "faz-se contra o tempo e a carne" on the title of this work suggest a *modus operandi* precious to the poetics of Herberto Helder: the combinatory texture. It is a study of the herbertian experimental poetry, that privileges the investigation of a ludic combinatory of a writing not averse to a structural consistency, motto for reflection about instruments of creation and combinatory processes activated by/on the cybernetic space.

**KEYWORD:** Electronicalyric. Herberto Helder. Experimental poetry.

A justaposição dos excertos "**Electronicolímica**" [1] e "faz-se contra o tempo e a carne" mobiliza um *modus operandi* caro à poética herbertiana: a tessitura incidental e combinatória. O primeiro sintagma alude ao título do livro de poesia experimental lançado em 1964, no qual Herberto Helder faz valer o procedimento criativo das "transposições dos processos aleatório e combinatório, associados à máquina electrónica", no estilo "poesia por computador". [2] Já o fragmento "faz-se contra o tempo e a carne" é um verso de "O Poema" [3] do mesmo textor, que discute condições de possibilidade do fazer poético, no caso, como se imperativo fosse dizer para fixar a corporeidade no instante. [4]

O poema *faz-se contra o tempo*: as nuances da temporalidade são condensadas em certas expressões como "noite", "neve", "fogo", ou referidas na passagem mesma das estações. E *faz-se contra a carne*, o que sugere tanto colado ao corpo, fonte inesgotável de percepção, quanto *versus*: como se o labor do engendrar, ou a luta com as palavras para nomear as faces do mundo antes que o mesmo se transmute fosse a luta mais sã. O trabalho do artífice impulsiona a poesia a confundir-se com a vida, para ser sangue, e ser circulação, e ser palpitação do vivido.

Esta comunicação tece algumas considerações sobre dois poemas de **Electronicolímica**, "A bicicleta pela rua adentro - mãe, mãe -" e "A menstruação quando na cidade passava", tomando como mote o jogo combinatório dessa poesia de invenção que não descarta da consistência estrutural. É o que se pode ler numa nota posfacial de Herberto Helder sobre o que anima **Electronicolímica**:

Em 1961 Nanni Balestrini realizou em Milão uma curiosíssima experiência. Escolhendo alguns fragmentos de textos antigos e modernos, forneceu-os a uma calculadora eletrónica que, com eles, organizou, segundo certas regras combinatórias previamente estabelecidas, 3002 combinações, depois seleccionadas.

O autor destes poemas aproveitou da referida experiência o princípio combinatório geral nele implícito. Assim, utilizando um limitado número de expressões e palavras mestras, promoveu a sua transferência ao longo de cada poema sem, no entanto se cingir a qualquer regra. Sempre que lhe apeteceu, recusou os núcleos vocabulares

iniciais e introduziu outros novos, que passaram a combinar-se com os primeiros ou simplesmente entre si.

Devido ao uso de restrito número de palavras, as composições vinham a assemelhar-se, nesse aspecto, a certos textos mágicos primitivos, a certa poesia popular, a certo lirismo medieval. A aplicação obsessiva dos mesmos vocábulos gerava em linguagem encantatória, espécie de fórmula ritual mágica, de que o refrão popular é um vestígio de que é vestígio também o paralelismo medieval, exemplificável com as cantigas dos cancioneiros.

E arremata:

O princípio combinatório é, na verdade, a base lingüística da criação poética [5].

Embora a passagem seja auto-explicativa, se pode acrescentar que a metáfora do jogo calha à perfeição para perscrutar esta experiência textual, pois solicita uma noção de poesia como campo no qual se favorecem "substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito" [6]. Importa, sobretudo, é a aventura da construção textual e o jogo da sua realização. Se o "princípio combinatório", como defende Herberto Helder é "a base lingüística da criação poética", então se pode dizer que, com efeito, "todo discurso é *bricoleur*". No caso, o lúcido jogo textual feito de imbricações várias alude ao trabalho de *bricolage*: entenda-se "um trabalho intermitente" cujo processo compositivo "consiste em montar novas estruturas mediante a recombinação de peças e materiais disponíveis". Ou ainda, um "trabalho manual feito de improvisos" e que aproveita "toda a espécie de materiais e objectos". [7] Por redobramento se trata de uma atividade criativa marcada pela experimentação constante, pela decomposição e recomposição, enfim, um processo criativo que não só valoriza o desvio dos meios costumeiros e literais, mas também capaz de poder transformador ao colocar as palavras e as coisas em movimento e em relação.

Ao mobilizar estratégias de exploração poética outras, **Electronicolírica** instiga pela "espaçosa desarrumação das imagens" [p.101]: aí entra a inspiração tumultuosa, o ritmo vertiginoso, o gosto centrado na variação organizada de versos-palavras, uma seleção vocabular cujas combinações

levam ao extravio do código comum para culminar na explosão do *continuum* do legível.

Herberto Helder é considerado tanto um revolucionário da forma poética, “desarticulador radical de toda a tradição portuguesa”, como escreve Jorge Henrique Bastos 卐 “o abalo que sua poesia provoca é um dos mais profundos que a literatura de língua portuguesa já sofreu” [p.11] 卐 quanto o que assegura a vitalidade da tradição... da ruptura. Indo nas águas de Maria Lúcia Dal Farra, Herberto Helder prolonga a “tradição do *illisible* e do *enoui*, na esteira de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé (do poema que se faz como resistência e afronta aos discursos dominantes e facilmente consumíveis), passando pelo surrealismo, pela experimentação, e exercendo-se como vanguarda permanente” [p.156]. Demais, e confesso que premido por certa angústia de influência teórica, não seria ocioso investigar em que medida a poesia herbertiana mobilizaria recursos hipertextuais e, por extensão, ampliaria o rol de textos segundo uma “tradição não-linear ou multilinear em literatura”. [8]

Se dita experimentação poética alude “a certo lirismo medieval” pode-se dizer que Herberto Helder suplementa a tradição da ruptura pela criação da figura do *cibertrobador*. Questionador incessante do seu ato poético, repetidas vezes justifica o que o pune: “Cantar é um subterrâneo”, “o canto é o meu corpo purificado” [p.37], logo, o canto é *modus* para desvelar a corporeidade do que existe e nomear o que pulsa no corpo do mundo. Assim, pode dizer o corpo como “objeto cantante” [p.34] e se auto-nomear como “uma coisa audível, sensível./Um movimento.” [p.41].

Herberto Helder não só revivesce certo lirismo medieval pela recorrência a uma linguagem encantatória gerada pelo refrão popular e pelo paralelismo medieval, processos compositivos típicos dos cantares dos cancioneiros, mas também pelo campo semântico, uma vez que o amor é um dos seus temas vitais. Com efeito, tal poesia é

rara pela sua qualidade de plenitude e de exuberante consumação do amor, numa literatura em que o poeta tem sido desde sempre o

"desprezado" e o amor só pode ser infeliz. A maneira de Herberto Helder cria e concretiza a veemência do desejo e a força imparável de sua realização, faz com que os poemas se revistam de encadeamentos de imagens, metáforas e simples referências que destroem o discurso, mas nos dão um verbalismo vivo e válido porque tende para a recriação do caos original, para a exuberante felicidade do amor no paraíso terreal. [9]

Isso justifica que o encarecimento à mulher seja reiterativo na singular *ars amatória* herbertiana: "são fabulosas/ as mulheres" [p. 36]. Como se pusesse em contigüidade a mulher e a linguagem: "a linguagem/ para amar e ruminar" [p.40]. Mas não mais a *donna* inefável, conjunto de virtudes excelentes, auratizada pelo espartilho do código amoroso cortês, que via de regra impunha ao cantor a sublimação do amor em ânsia incorpórea. Ele prefere cantar, simplesmente, "uma mulher com quem beber e morrer" [p.17]. Canta "as admiráveis raparigas" [p.59], "uma jovem mulher com sua harpa de sombra/ e seu arbusto de sangue" [p.17]. Então, canta a "mulher de ventre escarlata onde o sal põe o espírito" [p.17]. A mulher com "seus sorrisos ardendo/ suas mamas de pura substância, / a curva quente dos cabelos" [p.18]. A "fêmea com tanto sangue entre as ancas" [p.125].

Herberto Helder encarece o feminino, "Porque as mulheres não pensam: abrem/ rosas tenebrosas/ alagam a inteligência do poema com o sangue menstrual" [p.48]. Porque "as mulheres tornam impura e magnífica/ nossa vida masculina" [p.48]. Porque "essas mulheres tornam feliz e extensa/ a morte da terra" [p.49]. E celebra as mulheres "que cantam a eternidade/ Cantam o sangue de uma terra exaltada" [p.49]. E exalta a "cândida variedade das mulheres amadas" [p.45], ou mães. Evoca o "caos materno" [p.116], a "matéria materna" [p.141], "minha mãe, minha máquina"; leia-se:

A bicicleta pela rua adentro - mãe, mãe -  
Ouvi dizer toda a neve.  
As árvores crescem nos satélites.  
Que hei-de fazer senão sonhar  
Ao contrário quando novembro empunha -  
Mãe, mãe - as telhas dos seus frutos?  
As nuvens, aviões, mercúrio.  
Novembro - mãe - com as suas praças

Descascadas.

A neve sobre os frutos - filho, filho .  
Janeiro com outono sonha então.  
Canta nesse espanto - meu filho - os satélites  
Sonham pela lua dentro na sua bicicleta.  
Ouvi dizer novembro.  
As praças estão resplendentes.  
As grandes letras descascadas: é novo o alfabeto.  
Aviões passam no teu nome -  
minha mãe, minha máquina -  
mercúrio (ouvi dizer) está cheio de neve.

[...]

Era tudo uma máquina  
com as letras lá dentro. E eu vinha cantando  
com a minha paisagem negra pela neve.  
E isso não acabava nunca mais pelo tempo  
fora. Começo a lembrar-me.  
Esqueci-te as barbatanas, teus olhos  
de peixe, tua coluna  
vertebral de peixe, tuas escamas. E vinha  
cantando na neve que nunca mais acabava.

[...]

- mãe - nunca mais acabava pelo tempo fora.

Escrever "minha mãe, minha máquina" equivale a afirmar que o poeta cria a máquina lírica que o recria e que delinea a corporatura do seu estar no mundo? Talvez. Se a "energia da escrita" impulsiona o trânsito das palavras reiteradas ao longo do poema isso pode sugerir o reconhecimento do vivido em constante mutação. A seu modo configura, por certo, "uma efectiva imagem do mundo" [10].

Qual filho que "canta nesse espanto" a vastidão do espaço infinito, o poema indicia uma relação sobredeterminada com o contexto de onde surge e transfigura. Lembrar que a máquina lírica herbertiana é acionada à

época em que os primeiros satélites chegam à Lua, à *mater lunar* [...] e o poeta não pode resistir à tentação do luxo do espaço: toda a área e enorme distância siderais serão arrastadas para o interior do corpo que as devora, ultrapassando pantagruelicamente os seus limites corporais. [11]

A voragem da nomeação mobiliza as energias do poema herbertiano. Como escreve, "a busca de *outro nome* para o dia contraditório de morte e de esperança, de luz e de cansaço". [12] Criar é nomear: indicia um esforço de engendração que surpreende o nome cotidiano das coisas. Para Herberto Helder,

a poesia é "um baptismo atónico, sim uma palavra/surpreendida para cada coisa" [p.130]. Cabe ao textor-bricoleur laborar na oficina da palavra para, ao plasmar "uma coisa poética", elevá-la à condição de um "acto iluminante do génesis". O que daí deriva mais não é que um fazer poético enquanto exploração planeada do aleatório de cada execução. Preenhe de aproximações insólitas, tal poesia "vive e respira em um território de flutuações indisciplinadas [todavia organicamente flexionadas], que ela própria vai, pouco a pouco, conquistando e instaurando" [13]. Caso do poema **A menstruação quando na cidade passava**: o inusitado das aproximações plasma a imagem poética. Imagem essa que se modela pela liberdade associativa e recombinatória de palavras-núcleo e versos postos em rotação. Daí a temperatura da imagética herbertiana verter-se tão mais intensa quanto mais inesperada:

**A menstruação quando na cidade passava**  
o ar. As raparigas respirando,  
comendo figos - e a menstruação quando na cidade  
corria o tempo pelo ar.  
Eram cravos na neve. As raparigas  
riam, gritavam - e as figueiras soprando de dentro  
os figos, com seus pulmões de esponja  
branca. E as raparigas  
comiam cravos pelo ar.  
E elas riam na neve e gritavam: era  
o tempo da menstruação.

As maçãs resvalavam na casa.  
Alguém falava: neve. A noite vinha  
partir a cabeça das estátuas, e as maçãs  
resvalavam no telhado - alguém  
falava: sangue.  
Na casa, elas riam - e a menstruação  
corria pelas cavernas brancas das esponjas,  
e partiam-se as cabeças das estátuas.  
Cravos - era alguém que falava assim.  
E as raparigas respirando, comendo  
figos na neve.  
Alguém falava: maçãs. E era o tempo.

O sangue escorria dos pescoços de granito,  
a criança abatia a boca negra  
sobre a neve nos figos - e elas gritavam  
na sombra da casa.  
Alguém falava: sangue, tempo.

As figueiras sopravam no ar que

corria, as máquinas amavam. E um peixe  
percorrendo, como uma antiga palavra  
sensível, a página desse amor.  
E alguém falava: é a neve.  
As raparigas riam dentro da menstruação,  
comendo neve. As cabeças das  
estátuas estavam cheias de cravos,  
e as crianças abatiam a boca negra sobre  
os gritos. A noite vinha pelo ar,  
na sombra resvalavam as maçãs.  
E era o tempo.

E elas riam no ar, comendo  
a noite,  
alimentando-se de figos e de neve.  
E alguém falava: crianças.  
E a menstruação escorria em silêncio -  
na noite, na neve -  
espremida das esponjas brancas, lá na noite  
das raparigas  
que riam na sombra da casa, resvalando,  
comendo cravos. E alguém falava:  
é um peixe percorrendo a página de um amor  
antigo. E as raparigas  
gritavam.

As vacas então espreitando,  
e nos focinhos consumia-se o lume em silêncio.  
Pelas janelas os violinos  
passavam pelo ar. E a menstruação nas raparigas  
escorria pela sombra, e elas  
gritavam e comiam areia. Alguém falava:  
fogo. E as vacas passavam pelos violinos.  
E as janelas em silêncio escorriam  
o seu fogo. E as admiráveis  
raparigas escutavam a sua canção, como  
uma palavra antiga escorrendo  
numa página pela neve,  
coroadas de figos. E no fogo as crianças  
eram tocadas pelo tempo da menstruação.

Alimentavam-se apenas de figos e de areia.  
E pelo tempo fora,  
riam - e a neve cobria a sua página de tempo,  
e as vacas resvalavam na sombra.  
Em silêncio o seu lume escorria das esponjas.  
Partiam-se as cabeças dos violinos.  
As raparigas, cantando as suas crianças,  
comiam figos.  
A noite comia areia.  
E eram cravos nas cavernas brancas.  
Menstruação - falava alguém. O ar passava -  
e pela noite, em silêncio,  
  
a menstruação escorria pela neve.

O poema **A menstruação quando na cidade passava**, glosando Carlos Drummond de Andrade, convida o leitor a penetrar no reino das palavras, a contemplar suas mil faces secretas ocultas sob a face neutra. Por inferência relacional, a pensar nas mil faces do sangue expelido: um rito de passagem ["E no fogo as crianças eram tocadas pelo tempo da menstruação"]; margem para o desencontro, o que não vem a ser, a realidade absorvente do não-ser... E, por associação de rapariga, menstruação, neve, de um ato amoroso adiado, arrefecido por força das circunstâncias.

Pode-se seguir desdobrando a complexidade dessa imagética, o porquê da disseminação e recolha das expressões: "riam na neve", "riam na sombra", e das palavras mestras: "rapariga", "noite", "cidade", "menstruação". Por ora, resta constatar, no que tange ao princípio combinatório, a mútua voragem das palavras e das coisas: enquanto a "noite come areia", trocando em miúdos, enquanto a boca negra da noite abocanha a cidade [feita de areia], as raparigas comem figos e neve e cravos, pois o tempo da menstruação pode ser também um tempo de cantar, gritar, brincar, e de viver sinestesticamente a vida.

Com efeito, em **A menstruação quando na cidade passava** é visível o festival de sensações, o intenso frenesi cromático. Notar que a sinestesia, por sinonímia, aproxima-se da idéia de rede, no caso, as várias conexões associativas lembram as sensações operando simultaneamente. No corpo do poema circula um carnaval de sensações: auditivas [gritos, silêncios, cânticos], visuais [lume, sombra, fogo, sangue, neve]; tácteis [pescoços de granito, sopro]; gustativas [comiam figos]. Há festa no intexto das sensações: gustativo, táctil e visual [comendo figos na neve]; auditivo, visual e gustativo [riam na sombra da casa, resvalando/ comendo cravos]; táctil, auditivo e visual:

E eram cravos nas cavernas brancas.  
Menstruação - falava alguém. O ar passava -  
e pela noite, em silêncio,

a menstruação escorria pela neve.

Noutras palavras, a contigüidade entre o *nonsense* e a tal da “consciência lingüística vigilante” se revela num cromatismo vocabular excitado pelo *choc* entre o claro e o escuro, mais de uma vez sugerido pelo contrastes entre o branco e o vermelho. Leia-se em **Os brancos arquipélagos**, de 1970:

o texto assim coagulado, alusivas braçadas  
de luz no ar fotografadas respirando,  
a escrita, pavorosa delicadeza a progredir,  
enxuta, imóvel gravidade,  
o território devastado por brancos  
tumultos de estio. [p.71]

ou em versos de **Os selos**, de 1989:

Levo a máscara, disse eu. Quando pus os dedos  
na frase, a frase  
sangrava, tinha aquele lanho, alguém cosera com ágrafes de  
marfim  
≠ palavras a marfim e sangue. [p.128]

Em sua procura da poesia como ato de nomeação, Herberto Helder distancia-se do que possa representar lugar-comum ou obviedade lingüística. Antes, transmuta a matéria verbal para liberar o poder encantatório da palavra, absorvendo ressonâncias, como se quisesse minerar a substância visceral da própria linguagem poética.

A travessia textual de **Electronicolírica**, como se lê nos poemas trazidos à baila, dissemina obstáculos à legibilidade, o que dificulta a ordenação das referências feitas nos textos. Mas é justamente essa polissemia do texto *illisible* [14] o que leva à promoção do leitor. É a errância atenta e voluntária pelo território das palavras que anima o prazer da inteligência, pois o desafia a tornar-se partícipe do processo criativo. Não mais só o textor como tradutor do sentido simbólico do mundo, mas agora é o próprio leitor, enredado nas malhas da letra, que é impelido a assumir a condição de decifrador dos múltiplos sentidos do texto.

No entanto, para fruir o poema herbertiano não é imperioso aspirar sua compreensão como reflexo especular do vivido. Pretender extrair o significado do poema, tentar explicá-lo, equivale a pretender ler no pouso da ave nos fios elétricos uma casual notação musical. Como se o vôo da ave ao

pausar nos fios elétricos simulasse uma pauta musical. Por extensão, como se as palavras-versos arrumadas em versos-palavras fossem pautadas por um nexos lógico de representação. Aqui não é o poeta que se despersonaliza num "vôo outro", como Fernando Pessoa, mas as próprias palavras-versos voam outras, circulam no corpo do poema em constante migração de sentido, e o que fica é a fruição do vôo e do pouso reconfigurante. E o leitor, sem a demanda de complementação de sentido nos versos seguintes, pode abrir os poemas como janelas aos próprios *sonhos despertos*.

Herberto Helder, da seleção vocabular ao arranjo da trama textual, engenha uma máquina lírica que aciona a desautomatização da espera lírica habitual. A rigor, importa mais o prazer do jogo textual transgressor, a lúcida ousadia da montagem, o lúdico brincar com as palavras, o que livra o exercício poético da tarefa de representar algo ou de tornar-se "um meio ao serviço dos grandes fins".

E assim o "código estético" dessa tessitura poética experimental se volta para a renovação o Engenho e Arte. Inspiração, no recorte do léxico. Arte, na consciência artesanal, no vigor combinatório das palavras e das coisas:

As vacas então espreitando,  
e nos focinhos consumia-se o lume em silêncio.  
Pelas janelas os violinos  
passavam pelo ar. E a menstruação nas raparigas  
escorria pela sombra, e elas  
gritavam e comiam areia. Alguém falava:  
fogo. E as vacas passavam pelos violinos.  
E as janelas em silêncio escorriam  
o seu fogo.

Tudo é posto em rotação: "os violinos passavam pelo ar", "as vacas passavam pelos violinos"... Inevitável não lembrar certo quadro de Magritte, cuja tela simula uma janela aberta à paisagem que emoldura. Curioso notar que quadro se intitula "La condition humaine". E não seria forçoso, por inferência relacional, referir que tal condição reverbera naquele verso de **A máquina lírica**, de Herberto Helder, "Que hei-de fazer senão sonhar".



René Magritte [1933]

Este procedimento tipo *mise en abîme*, o quadro dentro do quadro ou do que enquadra, faz interface com os versos de **Poemacto** [1961] também da fase experimental:

- Caneta do poema dissolvida no sentido primacial do poema.  
Ou o poema subindo pela caneta,  
Atravessando seu próprio impulso,  
Poema regressando.

Mundo e poema se correspondem, mutuamente se transfundem. Nisso, o texto-*bricolage* herbertiano parece cortejar o desejado *point de l'esprit* surreal [15]. Contudo, se essa tessitura trança associações inesperadas, dita estratégia produtiva ultrapassa o fortuito surreal via "uma poesia tipo experimental, na qual predomina o *nonsense* do discurso desarticulado, não mais em termos surrealistas, mas por força de um processo combinatório, altamente cerebral, de reiteração de palavras e expressões". [16] Essa tomada de posição se confirma com palavras de Herberto Helder, para o qual o surrealismo foi suplementado por uma "consciência lingüística vigilante":

Suponho que esta vigilância lingüística, que contrabalançaria, de algum modo, o automatismo surrealista, conferindo ao discurso uma maior consistência estrutural, provinha de outras poéticas de conhecimento recente nomeadamente as de João Cabral de Melo Neto e David Mourão-Ferreira [...] [17].

É justamente este "labor de oficina" que nos permite voltar uma vez mais à associação do poeta do *bricoleur*. Tal conceito foi urdido por Claude Lévi-Strauss em algumas páginas que se tornaram antológicas de *La Pensée sauvage* [1962]. Aí ele define o *bricoleur* como o que utiliza "os meios à mão", ou

seja, trabalha com procedimentos que acusam a ausência do premeditado, longe dos processos e normas adotados pela técnica. Lévy-Strauss opõe um tipo de conhecimento que valoriza a sistematização e o método, exemplificado pela figura do engenheiro, e um tipo que reverencia a improvisação sem finalidade imediata, caso do *bricoleur*. [18]

Em Herberto Helder a oposição binária suscita uma ilação problemática outra, porquanto as duas instâncias se complementam. No seu procedimento textual, o trabalho ordenado, metódico e pré-determinado do engenheiro se lê na "essência de oficina", no "trabalho lingüístico vigilante", na seleção vocabular, enquanto que o labor da bricolagem é o que se ativa no giro calidoscópico (re)combinatório das palavras na máquina lírica, máquina de emaranhar percepções, visibilidades...

Era tudo uma máquina  
com as letras lá dentro.

Trazer à baila algo da poesia portuguesa [ainda] contemporânea, visando uma tomada de posição sobre o "que há de mais expressivo e substancioso" [19] ou de mais de visceral e convulsivo foi, por certo, uma das modestas pretensões deste ensaio. Dita textualidade suscita algum interesse aos estudos sobre uma condição hipertextual [20] de escritura pelo processo combinatório *electronicolírico* que, ao acionar poesia feita com poesia, favorece a *semiòsis* ilimitada. Nesse sentido, discutir a poesia herbertiana num viés hipertextual implica observar um processo criativo aberto ao movimento das conexões associativas, a possibilidade de discutir o poema como rede de múltiplas interações combinatórias [o que solicita a metáfora da teia, da trama e do tecido como conectores ou hiperligações], a problematização do compromisso do poema com a linearidade/seqüencialidade do verso e com desfechos conclusivos. E, em decorrência desse processo, a promoção do leitor que, em situação de perda 卐 pois o texto-fruição de Helder "faz entrar em crise a sua relação com a linguagem" 卐 é convidado a flunar por ligações textuais diversas.

Em **Electronicolírica**, a leitura linear pode ser substituída por uma leitura em travessias e correlações. [21] E se o que daí deriva incide na tradição do *illisible*, e se resiste à imediata compreensão e consumo, nada disso mitiga a força da expressão poética. A aleatória combinação na esteira da chamada “poesia por computador” não trava o fulgor poético-encantatório de Herberto Helder: é do esvaziamento mesmo dos conteúdos que flui o ímpeto criador capaz de excitar a nervura verbal do real.

O ímpeto criador associado ao jogo de bricolagem ativado pela máquina lírica foi, como vimos, uma das constantes herbertianas aqui privilegiada. Resta citar alguns versos mais à guisa de conclusão:

Folheie as mãos nas plainas enquanto desusa a gramática  
da madeira, obscura  
memória: a seiva atravessa-a.  
Que a mão lhe seja oblíqua.  
Aplaina a tábuas baixas e sonolentas - torne-as  
ágeis.  
Leveza, oh faça-a como a do ar que entra nelas.  
Por súbita verdade a oficina se ilude: que  
de inspiração,  
o **marceneiro transtorne o artesanato do mundo**. [...] **[...]**  
Tanto lavra as madeiras para que seja outro o espaço  
a segui-lo: [...] **[...]**  
- e é esse **o espaço que o segue, que ele arruma**, onde  
se põe  
em equilíbrio,  
**nomeando os artefactos**, colhendo o ar que se exala  
da linha de nomes sobre o abismo,  
e por cima do abismo ele brande aquela vara  
com a cor  
ao toque no fundo:  
tão intrínseco e junto, tudo, e explícito: dor e  
ornamento,  
e o ornamento é tão  
experimentado no mundo, e trabalhado em madeiras e  
dedos,  
tão sofrido como atenção, que ele mesmo  
sustém a chaga ao lume do seu baptismo,  
e cerrando o extenuante espaço do concreto  
dentro de si,  
vive disso. [22]

O poema se exhibe como um jorro caudaloso de versos, de fragmentos de vozes seguidos de abruptos silêncios, lugar onde pausa o verso inconcluso. Na oficina herbertiana o marceneiro-poeta nomeia “os artefactos” e transtorna “o

artesanato do mundo”, deste modo surpreende o poema, feito de “íngremes laborações”, [23] como ato de nomeação onde se canta o tempo e a carne.

#### **BIBLIOGRAFIA**

AGAMBEM, Giorgio. **Infância e História. Destruição da experiência e origem da história.** Belo Horizonte, UFMG, 2005.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo** [Prefácio de Jorge de Sena]. Lisboa, Moraes Editores, 1985.

DAL FARRA, Maria Lúcia. “Posfacial” in **Herberto Helder: O Corpo O Luxo A Obra.** São Paulo, Iluminuras, 2000.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença.** Perspectiva, São Paulo, 1971.

GUEDES, Maria Estela. **Herberto Helder: Poeta Obscuro.** Moraes Editores, Lisboa, Edição on-line: Agosto de 2002.

Disponível em  
[http://www.triplov.com/poeta\\_obscuro/cobra\\_montagem.html](http://www.triplov.com/poeta_obscuro/cobra_montagem.html)  
acesso em 18 de julho de 2006.

HELLER, Herberto. **Electronicolírica.** Col. “Poesia e Verdade”, Guimarães Editores, 1964.

\_\_\_\_\_. **O Corpo O Luxo A Obra.** São Paulo, Iluminuras, 2000.

\_\_\_\_\_. “Trinta e cinco anos de poesia”. Disponível em  
[http://www.iplb.pt/pls/diplb/web\\_autores.get\\_exert?id=2178484](http://www.iplb.pt/pls/diplb/web_autores.get_exert?id=2178484)  
acesso em 19 de julho de 2006.

MOISÉS, Massaud. **Pequeno dicionário de literatura portuguesa.** São Paulo, Cultrix, 1981.

MENERÉS, Maria Alberta e CASTRO, E.M.de Melo e. **Antologia da novíssima poesia portuguesa.** Círculo de Poesia. Livraria Moraes Editora, Lisboa, 1959.

PALÁCIOS, Marcos. **Hipertexto, fechamento e o uso do conceito de não-linearidade discursiva.** Disponível em  
<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/palacios/hipertexto.html>  
acesso em 19 de julho de 2006.

SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva. **A poesia de Herberto Helder. Do contexto ao texto: uma palavra sagrada na**

**noite do mundo.** Fundação Calouste Gulbenkian - Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Imprensa Portuguesa, 2004.

WILLER, Cláudio. **Herberto Helder e a grande poesia portuguesa contemporânea.** Revista Agulha. Fortaleza/ São Paulo. Disponível em <http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag9helder.htm> acesso em 19 de julho de 2006.

<REVISTA TEXTO DIGITAL>

---

[1] Talvez se possa dizer que este título ressuma o "ar do tempo" - a demanda por uma poesia de invenção - que marca a geração da Poesia Experimental lusitana na década de 1960. **Electronicolírica**, livro composto de dez poemas escritos em 1963 e publicados em 1964, foi posteriormente intitulado **A máquina lírica** [1967]. Cf. HELDER, Herberto. **O Corpo O Luxo A Obra.** São Paulo, Iluminuras, 2000, pp.53-66. Todas as indicações de páginas entre colchetes referem-se a essa coletânea de poemas.

[2] Conforme se lê no sítio [http://www.citi.pt/cultura/literatura/poesia/helder/uni\\_hel.html](http://www.citi.pt/cultura/literatura/poesia/helder/uni_hel.html), acesso em 20 de julho de 2006, em **Electronicolírica** Herberto Helder "deixou-se influenciar directamente pelo **estilo da «poesia de computador»**, que, tanto ele como os outros poetas da geração da poesia experimental, desenvolveram e levaram a um ponto crucial, contribuindo, desta forma, para uma indiscutível renovação da poesia portuguesa dos anos 60". E, mais adiante, Herberto Helder "**fez as transposições dos processos aleatório e combinatório, associados à máquina electrónica, para a realização de textos humanos**, introduzindo na escrita da poesia elementos de renovação revolucionária". Grifos meus.

[3] Fragmento textual de Herberto Helder, do livro de poemas intitulado **A Colher na Boca**, lançado em 1961.

[4] Trata-se de uma variação da assertiva de André Breton, segundo o qual "a poesia é a fixação da eternidade no instante".

[5] HELDER, Herberto. **Electronicolírica.** Col. "Poesia e Verdade", Guimarães Editores, 1964.

[6] Colho o conceito de jogo em DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença** [p. 244]. Aqui, o movimento do jogo ativa a lógica da suplementaridade, no que tange a busca de um signo que supre, que acrescenta, "vem a mais" [p.245]. Embora herdeiro da grafia surreal, esta escrita é menos automática

do que marcada, por uma "consciência linguística vigilante". Cf. HELDER, Herberto. "Trinta e cinco anos de poesia [1960-1995]". Disponível em [http://www.iplb.pt/pls/diplb/web\\_autores.get\\_exert?id=2178484](http://www.iplb.pt/pls/diplb/web_autores.get_exert?id=2178484) acesso em 19 de julho de 2006.

[7] Cf. AGAMBEM, Giorgio. **Infância e História. Destruição da experiência e origem da história.** [Trad. Henrique Búrigo], p.172. Segundo Carlos Ceia, em **Dicionário de termos literários**, *bricolage* é um "termo francês que significa, literalmente, um trabalho manual feito de improvisos e aproveitando toda a espécie de materiais e objectos. Nas modernas teorias da literatura, o termo passa a ser sinónimo de colagem de textos ou extra-textos numa dada obra literária, o que nos aproxima da idéia de hipertexto. Também serve para traduzir uma prática dita pós-modernista de transformação ou estilização de materiais preexistentes em novos (não necessariamente originais) trabalhos." Ver nota de rodapé nº 18. Sobre o conceito de *bricolage* cf. também <http://www.symbolon.com.br/artigos/bricoleur.htm> acesso em 19 de julho de 2006.

[8] Cf. PALÁCIOS, Marcos. **Hipertexto, fechamento e o uso do conceito de não-linearidade discursiva.** Disponível em [www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/palacios/hipertexto.html](http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/palacios/hipertexto.html) acesso em 19 de julho de 2006.

[9] MENERÉS, Maria Alberta e MELO E CASTRO, E.M. de. **Antologia da novíssima poesia portuguesa**, p. XXI.

[10] Fragmento textual de Herberto Helder, extraído do "Texto-Introdução" a **Poesia Experimental I**. Trata-se de uma revista de poesia experimental organizada por António Aragão e Herberto Helder, em abril de 1964. Leia-se: "A superação do caos exprime-se pelo encontro de uma linguagem. É na linguagem que a experiência se vai tornando real. Sem ela não há uma efectiva imagem do mundo". *Apud* SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho da. **A poesia de Herberto Helder. Do contexto ao texto: uma palavra sagrada na noite do mundo**, p.76.

[11] Maria Estela Guedes. **Herberto Helder: Poeta Obscuro.** Disponível em [http://www.triplov.com/poeta\\_obscuro/cobra\\_montagem.html](http://www.triplov.com/poeta_obscuro/cobra_montagem.html) acesso em 19 de julho de 2006.

[12] HELDER, Herberto. **Trinta e cinco anos de poesia.** Disponível em [http://www.iplb.pt/pls/diplb/web\\_autores.get\\_exert?id=2178484](http://www.iplb.pt/pls/diplb/web_autores.get_exert?id=2178484) acesso em 19 de julho de 2006.

[13] DAL FARRA, Maria Lúcia. "Posfacial" in **O Corpo o luxo a obra**, op.cit, p.150. Noutras palavras, ao prolongar os processos compositivos da vertente surreal, **Electronicolírica** sugere um fazer poético como resultado de talhe e associação por *collage* cujos enlaces terminam por aproximar diferentes espaços e temporalidades. O que lembra Pierre Reverdy, para o qual a criação da imagem poética deveria vir do aproximar de duas realidades mais ou menos afastadas: "Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e correctas, mais a imagem será forte - mais poder emotivo e realidade poética ela terá" [apud BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo**, p.42]

[14] Maria Lúcia Dal Farra diferencia *illisible* de ilegível, no caso, não toma o *illisible* como o que impossibilita a leitura, mas enquanto oportunidade ao "extravio do código comum, a utilização deliberada de impecilhos de leitura, vinculados na desculturalização e na desautomatização do sentido". Deste modo o *illisible* se torna capaz de "opor resistência aos discursos dominantes e de problematizar qualquer tipo de linguagem consumível" [posfácio a **O Corpo O Luxo A obra**, op.cit, p.157].

[15] Como escreve André Breton, no **Segundo Manifesto do Surrealismo** [1930]: "Tudo leva a crer que existe um determinado ponto donde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, deixam de ser percebidos contraditòriamente. Ora, em vão procuraríamos para a actividade surrealista outro móbil além da esperança da determinação deste ponto", p.152.

[16] MOISÉS, Massaud. **Pequeno dicionário de literatura portuguesa**, p.172.

[17] HELDER, Herberto. **Trinta e cinco anos de poesia**. Disponível em [http://www.iplb.pt/pls/diplb/web\\_autores.get\\_exert?id=2178484](http://www.iplb.pt/pls/diplb/web_autores.get_exert?id=2178484) acesso em 19 de julho de 2006.

[18] Vale lembrar que o conceito de *bricolage* de Lévi-Strauss foi retomado por Jacques Derrida, em "A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas", mas para esboroar a dicotomia entre o *bricoleur* como improvisador e o engenheiro como o que patrocina um tipo de conhecimento que privilegia a sistematização e o método. Para Derrida "todo discurso é *bricoleur*" e "o próprio engenheiro ou sábio são também espécies de *bricoleur*". Cf. DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**, p. 238-239. Segundo Carlos Ceia, este ponto de vista "serve para chamar a atenção para a instabilidade do sentido do texto: nenhum texto possui absoluta e intocável unidade", em conseqüência, "o **texto-bricolage** não admite a possibilidade de ser governado por qualquer lógica científica,

de forma a caminhar para uma conclusão inevitavelmente esperada". Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/B/bricolage.htm> acesso em 19 de julho de 2006.

[19] Para Cláudio Willer, "se for para situar Helder historicamente, o mais importante será mostrar como assimila, e transforma a seu modo, a vertente rebelde que parte de Baudelaire e inclui, evidentemente, o Surrealismo. Para qualificá-lo, basta indicá-lo como expoente máximo do que Octavio Paz havia denominado, acertadamente, de *tradição da ruptura*, assim demonstrando que essa tradição não se esgotou". Cf. WILLER, Cláudio. **Herberto Helder e a grande poesia portuguesa contemporânea**. Disponível em <http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag9helder.htm> acesso em 19 de julho de 2006.

[20] A propósito do **conceito de hipertexto**, leia-se: "El término "hipertexto" fue acuñado en los años sesenta por Theodore Nelson para expresar la idea de **escritura/lectura no linear de un sistema** de informática". Para Nelson, o hipertexto representa a "**escritura no secuencial - texto, que se ramifica y permite elecciones al lector** y que es mejor leído en una pantalla interactiva. En base informática esto se traduce en un conjunto de nudos (palabras, páginas, imágenes, gráficos, secuencias sonoras y documentos complejos) no relacionados linealmente y si con conexiones de tipo reticular. El término "hypertexto" es usado para designar la forma de texto electrónico, la nueva tecnología y también el modo de publicación". Disponível em <http://www.saladeprensa.org/art252.htm> acesso em 19 de julho de 2006.

[21] O que aproxima as experimentações poéticas herderianas do conceito de hipertexto segundo Theodore Nelson para o qual o hipertexto evolui de uma lógica literária para uma forma exponencial: "É uma nova forma de escrita computacional dentro da qual cada unidade textual pode dar lugar a acessos não seqüenciais". Disponível em [http://www.citi.pt/ciberforma/antonio\\_baptista/conceitos.html](http://www.citi.pt/ciberforma/antonio_baptista/conceitos.html) acesso em 19 de julho de 2006.

[22] Fragmento poético do livro de poemas intitulado **Do mundo** [1991-1994] in **O Corpo O Luxo A obra**, op.cit, p.138 e 139. Grifos meus.

[23] "A poesia também pode ser isso:/ a dor com que não durmo lavrado completamente/ íngrimes laborações dos aerólitos - e então um pingo de ouro nos recessos / do cérebro". Cf. Herberto Helder, **Os selos** [1989] in **O Corpo, O Luxo, A Obra**, op.cit, p.129.