



Infinito e segredo nas poéticas da combinação de Melo e Castro e de Herberto Helder

Infinite and Secret in the Poetics of Combination of Melo e Castro and Herberto Helder

Sandro Santos Ornellas

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Bahia / Brasil

ssornellas@gmail.com

Resumo: A partir da colaboração entre Melo e Castro e Herberto Helder na direção do segundo número da revista PO.EX, de 1966, o texto propõe um diálogo entre os dois poetas quanto ao uso do método cibernético da combinação em suas poéticas. Toma-se inicialmente o contexto do pós-guerra, quando o método combinatório passa a ser chave de criação para os poetas. No fim do texto, chega-se à contemporaneidade, quando a tecnologia algorítmica parece controlar e conduzir destinos político-culturais. Nesse percurso, articulam-se algumas semelhanças e diferenças entre os usos da combinação pelos dois poetas, permitindo-nos pensar algumas contradições históricas na imbricação entre discurso poético e tecnologia, sendo infinito e segredo os elementos potencialmente políticos que as poéticas de Melo e Castro e Herberto Helder desenvolvem em suas combinações.

Palavras-chave: infinito, segredo, combinação, Herberto Helder, Melo e Castro.

Abstract: Based on the collaboration between Melo e Castro and Herberto Helder for the second issue of the PO.EX magazine, from 1966, the article proposes a dialogue between the two poets regarding the use of the cybernetic method of combination in their poetics. Initially, as of the post-war context, when the combinatorial method became the key of creation for some poets. In the conclusion, it reaches contemporary times, when algorithmic technology seems to control and drive political-cultural goals. Throughout the article, the author approaches some similarities and differences between the uses of the combination by the poets, enabling us to think some historical contradictions in the connection between poetic discourse and technology. This leads

infinite and *secret* as potentially political elements in the Melo e Castro and Herberto Helder's poetics of combination.

Keywords: infinite, secret, combination, Herberto Helder, Melo e Castro.

1

Ernesto Manuel Geraldês de Melo e Castro (1932) é engenheiro português, mas também o poeta conhecido e reconhecido como E. M. de Melo e Castro, tendo começado a publicar logo ao início da segunda metade do século XX, anos 1950, quando se vivenciou a emergência de alguns eventos históricos, que aqui pontuo: 1) um desenvolvimento tecnológico inédito, abrindo possibilidades até então insuspeitáveis para a vida humana e 2) o então recente trauma da Segunda Grande Guerra (o que também possibilitou um salto tecnológico), com seus bombardeios aéreos, suas duas bombas atômicas, suas técnicas eugenistas em campos de concentração e seu redesenho geopolítico do mundo.

Em Portugal, essa conjugação também foi vivida, embora de modo bastante frágil sob o Salazarismo, já que sem qualquer desenvolvimento tecnológico e redesenho geopolítico. O futuro ainda estava na conta de um urgente fim do fascismo e do colonialismo. De qualquer modo, esses caminhos de mudança no pós-guerra implicavam pensar, digamos assim, como um engenheiro, que é capaz de criar máquinas, erguer pontes que ultrapassam os limites naturais e incrementar o desenvolvimento humano, tanto quanto o poeta é capaz de criar poemas, erguer frases e palavras que ultrapassam a simples função comunicativa da língua e incrementar o desenvolvimento da linguagem.

Registremos apenas que um engenheiro lida com cálculos, materiais, máquinas e produtos e foi isso o que muitos poetas de então encontraram na teoria cibernética de Norbert Wiener: modelos combinatórios para pensar sistemas de informação, que iam desde máquinas de cálculo computacional até seres biológicos, passando necessariamente pela linguagem humana. É muito dessa atmosfera, pintada a traços largos aqui, que emerge a poética (e a crítica) de Melo e Castro como hoje a conhecemos e lemos, pois o método combinatório da cibernética lhe permitiu fazer da sua poesia um lugar de testes, ajudando-o a criar – através da palavra “exata” (*mot juste*), que não deixa de ser palavra “justa” –, o que João Cabral de Melo Neto escreve no poema “O engenheiro”: “o engenheiro pensa o mundo justo”.

Percebemos o interesse em dispositivos tecnológicos por Melo e Castro mesmo antes do poeta vincular-se à Poesia Experimental nos anos 1960. Um exemplo é o poema intitulado “Máquina”, da série de poemas juvenis, do ano de 1950.

Luzes de mais
ofuscam os meus olhos.
Luzes de menos
fazem-me doente.
Deem-me um dispositivo automático
para regular o sol
ao nascer, no zênite e ao poente.
(MELO E CASTRO, 2000, p. 25)

A partir da PO.EX, na década seguinte, Melo e Castro fez variado e criativo uso, não só de metáforas técnicas, mas de métodos técnicos para criação. Sobre esses métodos, ele escreve no artigo “Ver ter ser”, originalmente publicado em 1968: “na minha parte do catálogo da Exposição Visopoemas, de 1965, escrevi o seguinte: outra consequência da sintaxe de justaposição proposta pela poesia concreta é a importância da análise combinatória, da qual podemos extrair uma sintaxe também combinatória” (1993, p. 48-9). A ideia da língua escrita como um código manipulável pelo poeta, assim como um engenheiro manipula números e materiais com vistas a obtenção de um resultado calculável, estava no horizonte de muitas das experiências que foram buscar, em processos de combinação, um método que permitisse aos poetas criar. Em “Máquina”, acima, percebe-se essa vontade de regulação artificial do sol em seu excesso ou falta de luz natural. Essa vontade de regulação artificial também vale para a língua e é posta em prática no poema “1 texto e 6 postextos”, do livro *Versus-in-versus*, de 1968.

texto —

amor tecendo amor
amortecendo a morte
amar-te sendo amor
amar te sendo a morte

a morte sendo a morte
 amar-te sendo amar-te
 amor tecendo a morte
 amor tecendo amor

postextos

1 – (interferência do “a”
 sobre o “o”)

amar tecendo amar
 amartecendo a marte
 amar-te sendo amar
 amar te sendo a marte

a marte sendo a marte
 amar-te sendo amar-te
 amar tecendo a marte
 amar tecendo amar

2 – (interferência do “o”
 sobre o “a” com variações)

ó morte sem motor
 omortecendo o morte
 omor-te sendo humor
 omor-te sendo o norte

o morte sendo o morte
 omor-te sendo omor-te
 omor tecendo o morte
 o morte sem temor

3 – (interferência total
 do “e” com uma variação)

emer tecende emer
 emertecende e merte
 emer-te sende emer
 emer te sende e merte
 e merte sende e merte

emer-te sende emer-te
emer tecende inerte
emer tecende emer

4 – (desvocalização)

m r t c n d m r
m r t c n d m r t
m r t s n d m r
m r t s n d m r t

m r t s n d m r t
m r t s n d m r t
m r t c n d m r t
m r t c n d amor

5 – (desconsonantização)

a o e e o a o
a o e e o a o e
a a e e o a o
a a e e o a o e

a o e e o a o e
a a e e o a a e
a o e e o a morte
a o e e o a o

6 – (variações aleatórias)

homem tirando o mar
íman tocando harpa
amanhecendo torpe
amante sendo amar
o muro canto mar

humor tocando a morte
o mar tecendo o mar
o morto canto muro
amar tocando a morte

(MELO E CASTRO, 2000, p. 91-93)

É um poema longo e resistente à paráfrase e à interpretação pelo leitor. Oferece-se sobretudo à descrição, cujo esforço ajuda a entender elementos da sua composição e o percurso produzido. Descrevo-o assim: há um “texto”, tal como é nomeado, passível de vocalização e funcionando como uma espécie de motor de paradigmas lexicais, sintáticos, fonéticos e semânticos que vão sofrendo, nos seis “postextos” seguintes, interferências diversas nos seus padrões. São cinco interferências nomeadas: do “a” sobre o “o”, do “o” sobre o “a” com variações, interferência total do “e” com uma variação, desvocalização e desconsonantização. No último “postexto”, as interferências são chamadas “variações aleatórias”. Poderíamos dizer que o texto gerador se organiza em torno da tópica romântica dos amantes que flertam com a morte por amar excessivamente.

Dessa tópica inicial, o poeta manipula aos poucos os paradigmas fornecidos no “texto” por uma análise que eu chamaria “técnica”, pois baseada em combinações fonéticas e semânticas no primeiro e segundo postextos, como nos versos iniciais do primeiro postexto – “amar tecendo amar / amartecendo a marte”, quando “amar” e “marte” se conjugam para trazer à cena amores em conflito. As combinações seguem até a quase completa dessemantização nos postextos 3, 4 e 5 (restam somente nos postextos 4 e 5 as palavras “amor” e “morte” respectivamente). Nessas interferências, importa perceber que *variação* e *aleatoriedade* parecem permitir uma análise de discursos culturais que giram em torno do par “amor e morte”, enquanto nos lembram (a variação e a aleatoriedade) que o texto poético é uma espécie de máquina linguística cujos dispositivos técnicos são compostos por semas, fonemas e grafemas combinados em sintaxes, ritmos, sons e disposição na página. Sobre o livro no qual tal poema foi publicado, Melo e Castro diz que muitos textos ali foram submetidos a

uma rigorosa aritmética [que] se realiza sintagma a sintagma e, por vezes, até palavra a palavra, obtendo-se uma sintaxe de justaposição em que o discurso lógico (e até poético) convencional é totalmente subvertido, atingindo-se um grau de elevada temperatura informacional (novidade) e uma desalienação quer das metáforas, quer dos estratos semânticos postos em causa” (1993, p. 108).

O núcleo desse método de Melo e Castro é a *análise combinatória*, que subverte códigos padronizados através da (re)combinação do próprio

código informacional, gerando probabilidades textuais novas. É a análise combinatória que vai de alguma forma modular grande parte da poética de Melo e Castro, desde os anos 1960 até nossos dias, quando cria poemas visuais a partir de algoritmos, o que demonstra ter ele permanecido fiel aos gestos analíticos de combinar e recombinar códigos e padrões.

2

Trago, para dialogar e melhor entender os dispositivos combinatórios de Melo e Castro, Herberto Helder, aquele dos anos 1960, que também assumiu praticar a combinação como criação em poemas e livros. Ambos colaboraram, junto com Antonio Aragão, como organizadores do segundo número de revista PO.EX em 1966. Diferente do engenheiro Melo e Castro, Helder não flertou com uma “rigorosa aritmética”. O livro *A máquina lírica* teve sua primeira edição em 1964 como *Electronicolírica* e trazia uma nota muito citada (inclusive por Melo e Castro) em que Helder faz referência a uma experiência do poeta Nanni Belestrini de 1961, em Milão, no qual o italiano, “escolhendo alguns fragmentos de textos antigos e modernos, forneceu-os a uma calculadora electrónica que, com eles, organizou, segundo certas regras combinatórias previamente estabelecidas, 3002 combinações, depois selecionadas”. Essa nota de Helder termina com o poeta afirmando que “o princípio combinatório é, na verdade, a base linguística da criação poética” (HELDER *apud* MELO E CASTRO, 1993, p. 234). Esse princípio combinatório em Helder está presente de modo explícito nos poemas “Máquina de emaranhar paisagens” e *Húmus*, ambos da década de 1960. Eles expõem o gesto de Helder em combinar textos de autores diversos, explicitando as fontes da combinação executada. *Húmus* abre com a nota: “Material: palavras, frases, fragmentos, imagens, metáforas de *Húmus* de Raul Brandão. / Regra: liberdades, liberdade” (HELDER, 2014, p. 224); já “Máquina de emaranhar paisagens” abre com os trechos da Gênese, do Apocalipse, de Villon, de Dante, de Camões e do próprio Helder que servirão de chaves textuais para as combinações a seguir. Em ambos, Helder diz ao leitor quais são as chaves usadas nas suas combinações poéticas.

Essas chaves fornecidas ao leitor por Helder também estão no poema de Melo e Castro “1 texto e 6 postextos” como o “texto” inicial, sendo as “variações aleatórias” do último “postexto” uma provável síntese das combinações cujo processo é o próprio poema. Mas os textos de

Helder, diferentemente dos de Melo e Castro, não tornam visíveis para o leitor as interferências, variações e aleatoriedades testadas ao longo do processo de combinação. Helder entrega ao leitor o resultado já devidamente sintetizado – que no poema de Melo e Castro corresponde às “variações aleatórias” último “postexto”.

Apesar de valer-se do modelo matemático-cibernético da combinação, Melo e Castro, por outro lado, sempre esteve atento às instabilidades e variações decorrentes da ação combinatória aplicada à linguagem humana. Vemos isso em um poema intitulado “Poética da transformação”, de *Entre o rigor e o excesso: um osso*, de 1994:

O mar é sempre o mar.
 Não há maneira de o mar deixar de ser mar.
 Por isso o mar está sempre a mudar.

O ar é sempre o ar.
 Não há maneira de o ar deixar de ser ar.
 Por isso o ar está sempre a mudar.

O desejo é sempre o desejo.
 Não há maneira de o desejo deixar de ser desejo.
 Por isso o desejo está sempre a mudar.

O caos é sempre o caos.
 Não há maneira de o caos deixar de ser caos.
 Por isso o caos é a própria mudança.

A letra P é sempre a letra P.
 Não há maneira de a letra P deixar de ser um P.
 Por isso o P, se muda, passa a ser outra letra:
 Qualquer coisa que desconhecemos.
 Sinal que apenas começa a revelar-se.

(MELO E CASTRO, 2000, p. 182)

O poema possui um texto fortemente analítico, que se constrói através de três dispositivos combinatórios: 1) um *padrão* na combinação nas três primeiras estrofes, através da troca única dos substantivos que organizam o núcleo semântico de cada uma: mar, ar e desejo; 2) na quarta estrofe, a introdução da palavra “caos” traz uma *interferência* no padrão combinatório do terceiro verso de cada estrofe anterior, já que

semanticamente o caos não “está sempre a mudar”, mas “é a própria mudança” do padrão das estrofes anteriores 3) a interferência do caos age como limite aleatório de todo padrão combinatório e transforma por completo a quinta estrofe, quando a expressão “letra P” é testada (por causa da introdução do “caos”?). A exatidão e descontinuidade da expressão “letra P” traz autorreferência ao poema e anuncia sua *transformação* em “Qualquer coisa que desconhecemos. / Sinal que apenas começa a revelar-se”, dois últimos versos que escapam totalmente à lógica do texto, trazendo incerteza para qualquer padrão aplicado à linguagem verbal.

Esse poema traz ao meu argumento algo que Melo e Castro jamais deixou de pesquisar em suas infinitas combinações poéticas: o próprio *infinito* como elemento linguístico, introduzido pela aleatoriedade das interferências e pela transformação na combinação das letras finitas – e descontínuas – do alfabeto. A implicação disso é que, mesmo o que não existe, nem necessariamente tem nome, pode ser verbalmente enunciado com precisão, embora com indeterminação. O próprio poeta afirma isso em artigo, ao dizer que

da análise combinatória à noção de ‘modelo’ é um passo e entra-se na consideração cibernética da linguagem e, portanto, do poema. Mas o soneto já é um ‘modelo’. Um modelo de perfeição clássica... uma forma fechada. A noção cibernética de modelo (o poema-máquina) é, pela probabilidade combinatória, de natureza aberta, até o acaso total, até o caos. O modelo cibernético é todas as probabilidades além das possibilidades. Por isso ele é poético e despersonalizado simultaneamente. (MELO E CASTRO, 1993, p. 49).

Melo e Castro localiza o “poético” justamente na ordem das transformações infinitas – casuais, prováveis e infinitas – da linguagem, mesmo quando impossíveis de se realizar “fora da linguagem” verbal. Na poesia, os modelos são abertos a infinitas probabilidades, mesmo as consideradas impossíveis de significação. Por isso, em “1 texto e 6 postextos”, há “variações” que aparecem incontroláveis e transformam o padrão das interferências de número 2 e 3 propostas pelo poeta, bem como no último “postexto”, chamado “variações aleatórias”, sempre prováveis, embora abertas, em qualquer modelo que use a linguagem humana. O poético, nesse sentido, seria uma linguagem potencial, mesmo que geralmente impossível de ser fora da língua, como nos últimos

versos da “poética da transformação”: “o P, se muda, passa a ser outra letra / Qualquer coisa que desconhecemos / Sinal que apenas começa a revelar-se”. Essa “outra letra” desconhecida, esse “sinal” é o que Melo e Castro chama “poético”.

Mas se, em Melo e Castro, os poemas são tomados aqui como máquinas de análise combinatória da informação, em Herberto Helder eu – à título de hipótese – inverteria isso, chamando os poemas de máquinas de síntese combinatória da informação. Enquanto Melo e Castro se esforça por testar calculadamente a justaposição da letra, da palavra e da sintaxe até que algum elemento aleatório provoque inesperadas variações e transformações, Helder parece partir no meio do jogo de variação e transformação para chegar a alguma síntese combinatória, mesmo que impossível de ser plenamente inteligível. Eu diria que Helder efetua justaposições lexicais e sintáticas que guardarão em si alguns elementos (muito rarefeitos) de certo padrão de interferências. O dispositivo combinatório no poeta aparece sempre pela variação de alguns sinais discretamente dispostos nos textos. Por exemplo, logo no primeiro poema de *A máquina lírica* – “Em marte aparece a tua cabeça” – percebe-se haver dois núcleos autorreflexivos que interferem nos padrões sintáticos e semânticos do texto e sintetizam ao longo de todo o poema a aleatoriedade de interferências ao longo do poema: as expressões “queria dizer” e “agora sei”. Logo à primeira estrofe do primeiro poema de *A máquina lírica*, isso é percebido:

Em marte aparece a tua cabeça –
eu queria dizer. No lugar onde
desapareceu a janela,
a cabeça de vaca de fogo, aparece
a cabeça. Onde era a cortina fria,
de pássaro escutando.
Em marte, como a roupa bate o vento
e na terra as ferraduras batem
no meu cabelo.
Como o fogo dentro da pedra turquesa,
em marte aparece a tua
cabeça de vaca. Por detrás da fria cortina –
eu queria dizer.
[...] (HELDER, 2014, p. 189).

A pontuação e a versificação dessa estrofe (como de todo o poema) sofrem permanentes interferências introduzindo o que Melo e Castro diz ser o modelo poético baseado na cibernética: “de natureza aberta até o acaso total”, isto é, parece não haver funcionalidade, nem na pontuação, nem na quebra dos versos, que se dão aparentemente ao *acaso*. Na estrofe, esse modelo aberto parece funcionar como busca (mesmo que impossível de se entender por referências extratextuais) de uma síntese provável entre os substantivos que vão sendo incluídos e montados ao longo das orações: marte, cabeça, janela, vaca, fogo, cortina, pássaro, roupa, terra, ferraduras, cabelo e pedra. A aleatoriedade com que esses e outros elementos lexicais, posteriormente incluídos, interferem no poema aponta para a incerteza condicional da expressão “eu queria dizer” no início e no fim da estrofe. Quer-se-ia “dizer algo”, mas não se sabe como dizer, nem se já foi dito, ao longo do dizer, talvez mesmo nem se saiba o que se queria dizer: tem-se apenas o desejo de dizer. Essa incerteza da primeira estrofe vai sendo vencida no restante do poema à medida em que os dispositivos nucleares – “queria dizer” e “agora sei” – surgem com variações: “Agora sei que devo saber, só”, “Agora / sei que devo escrever os meus peixes”, “Como só agora sei com as letras”, “E só agora fazes / teu gesto com chuva, no meio das letras”, “Eu agora sei escrevendo de lado o fogo / da cabeça” e “Só agora / escrevendo eu sei” – versos que fecham o poema.

Fica-se sem saber se o sujeito sabe de antemão aquilo que foi combinado e sintetizado ao longo do texto. Sabe-se apenas que o poeta escreveu o texto, numa espécie de síntese de prováveis combinações. Talvez seja justamente isso o que o poeta aprende: que não se sabe de antemão, só se sabe escrevendo. Diferentemente da análise combinatória, de método inicialmente controlado e explicitado aos leitores, a estrofe (como de resto todo o poema e, eu arriscaria mais, a poética herbertiana) parece perseguir, através de transformações majoritariamente aleatórias no texto, o surgimento do próprio poema, nada além. O “algo” que se quer dizer só é descoberto após o poema ter sido escrito, esse “algo” talvez seja o próprio poema – síntese de combinações testadas a partir de um modelo, se houver modelo, secreto.

3

Foram as vanguardas históricas do início do século XX que introduziram de modo criativo um uso da linguagem poética que tomasse máquinas como modelos. O futurismo italiano, o dadaísmo franco-suíço e o cubofuturismo russo-soviético fizeram o elogio da modernidade naquilo que ela teria de técnico, industrial, fabril, geométrico, calculável e manipulável. Peter Burger afirma em *Teoria da vanguarda* que esse ideário seria contraditório por deitar raízes na narrativa burguesa do progresso técnico e, ao mesmo tempo, desejar romper com a linguagem do utilitarismo burguês ao ambicionar o encontro entre vida e arte através do mesmo progresso técnico no âmbito da linguagem artística. É ainda no influxo dessas vanguardas no pós-guerra que tanto Melo e Castro quanto Helder experimentarão criar via dispositivos combinatórios.

O problema de fundo que se percebe nisso é que o culto à máquina levou muitos artistas do início do século XX a flertar intimamente com a ascensão dos totalitarismos, fazendo conexões entre máquinas, energia, autonomia, velocidade, aviões e agressividade libertadora, conforme se percebe no item 3 do *Manifesto futurista* de Marinetti, de 1909: “Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco” (Bernardini, 1980, p. 33). É desse ímpeto belicoso que Fernando Pessoa vai delinear muito de seu Álvaro de Campos inicial, “poeta futurista e engenheiro naval”, cuja violência em muitos versos possui incontestáveis traços discursivos do totalitarismo, como em “Saudação a Walt Whitman”:

Abram-me todas as portas!
Por força que hei-de passar!
Minha senha? Walt Whitman!
Mas não dou senha nenhuma...
Passo sem explicações...
Se for preciso meto dentro as portas...
Sim — eu franzino e civilizado, meto dentro as portas,
Porque neste momento não sou franzino nem civilizado,
Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar,
E que há-de passar por força, porque quando quero passar sou Deus!
(PESSOA, 2012, p. 122-3)

No item 5 do *Manifesto...* de Marinetti ainda se lê: “Nós queremos entoar hinos ao homem que segura o volante, cuja haste ideal atravessa a Terra, lançada também numa corrida sobre o circuito da sua órbita” (MARINETTI *apud* BERNARDINI, 1980, p. 34). Como não entender esse “homem que segura o volante” que “atravessa a Terra” tanto um sonho antecipatório da corrida espacial e da Guerra Fria do pós-guerra, quanto um eco longínquo, mas coerente, da camoniana “grande máquina do Mundo, / Etérea e elemental, que fabricada / Assi foi do Saber, alto e profundo, / Que é sem princípio e meta limitada” (CAMÕES, X, 80)? Nesses trechos literários e momentos históricos, encontramos o gesto humanista de vencer os limites impostos pela natureza, pelos deuses e, também, por outros homens, assim como esse mesmo gesto também esteve presente na viagem à lua, no desenvolvimento da energia atômica e na máquina nazista de eugenia. Tivéssemos tempo e erudição, não pareceria descabido fazer a relação entre o sonho humanista de superação dos próprios limites humanos e o uso da razão técnica como “um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas”, conforme escreveu Álvaro de Campos-Fernando Pessoa na “Ode triunfal” (PESSOA, 2012, p. 71). O próprio “dispositivo automático / para regular o sol”, cantado por Melo e Castro nos anos 1950, já foi, segundo Jonathan Crary, testado em fins dos anos 1990, visando através de espelhos em satélites “fornecer iluminação para a exploração de recursos naturais em regiões remotas, com longas noites polares, na Sibéria e no leste da Rússia” (2014, p. 14). Algumas consequências – para além dos ganhos empresariais – são “uma expressão hiperbólica de uma intolerância institucional a tudo o que obscureça ou impeça uma situação de visibilidade instrumentalizada e constante” (2014, p. 15). Por isso, tais projetos de superação dos limites naturais pela razão técnica produziram ao longo da história maravilhas e horrores. E é particularmente aos horrores que – intuo – tanto Melo e Castro quanto Herberto Helder estão atentos em suas técnicas combinatórias e podem nos ajudar a perceber “os excessos contemporâneos” de nós mesmos.

No início do século XXI, nossas narrativas humanas são cada vez mais geradas e conduzidas por robôs pós-humanos com vistas a orientar desejos de consumo e ímpetos políticos (ainda se houver diferenças entre ambos), reduzir riscos e aumentar eficiência, produtividade e lucro. Assim também belos poemas são criados por inteligência artificial a partir de algoritmos. Estaria “a grande máquina do mundo”, após sujeitar os deuses pagãos, prestes a sujeitar os próprios humanos na sua inteireza?

*

Na poética combinatória de Melo e Castro, sublinho o infinito como elemento linguístico que torna os modelos de enunciação abertos ao acaso e ao aleatório. Na poética combinatória de Herberto Helder, sublinho a ocultação de algum possível modelo combinatório, o que faz do segredo resultado de um gesto que prima pela “regra” de *Húmus*: “liberdades, liberdade”. Por isso, *infinito* e *segredo* são duas faces da mesma inteligência que os poetas demonstram no uso da técnica combinatória. Diante do inevitável excesso de controle e vigilância tecnológica em que vivemos, diante da crescente delegação da pesquisa de caminhos culturais e políticos à eficiência produtivista dos algoritmos, Melo e Castro e Herberto Helder – poetas que nasceram, cresceram e escreveram sob o salazarismo – parecem encontrar no infinito e no segredo pontos cegos em que a razão técnica aplicada à linguagem humana se abre ao acaso que define o que pode ser humano.

Leiamos o texto de Melo e Castro “Tudo pode ser dito num poema”, publicado em 1971, no livro *Álea e vazio*.

Tudo pode ser dito num Poema

- 1) propõe-se o seguinte modelo
em presença
acaso A é B de A (ou de B, ou de C, etc.)
na ausência

- 2) A e B são um par de contrários

exemplos:

tudo – nada
bem – mal
alto – baixo
belo – feio
preto – branco
etc. etc.

- 3) A e B são substantivos ou pronomes

exemplos:

homem – deus
arma – braço
casa – fogo
amor – vento

eu – tu
tu – ele
etc. etc.

- 4) C é aleatório

- 5) escolha as suas palavras e desenvolva o modelo segundo uma regra combinatória

- 6) estude atentamente as proposições resultantes

- 7) não suspenda a sua pesquisa: tudo pode ser dito num poema

EXEMPLOS

acaso tudo é nada em presença de tudo
acaso nada é tudo em presença de tudo
acaso tudo é nada em presença do nada
acaso nada é tudo em presença do nada
acaso tudo é tudo em presença de tudo
acaso tudo é tudo em presença do nada
acaso nada é nada em presença de tudo
acaso nada é nada em presença do nada

acaso tudo é nada na ausência de tudo
acaso nada é tudo na ausência de tudo
acaso tudo é nada na ausência do nada
acaso nada é tudo na ausência do nada
acaso tudo é tudo na ausência de tudo
acaso tudo é tudo na ausência do nada
acaso nada é nada na ausência de tudo
acaso nada é nada na ausência do nada

(MELO E CASTRO, 2000, p. 105-6)

Eu o descreveria como sendo um modelo abstrato de regra combinatória (número 1), somado com propostas controladas para execução (números 2 e 3) e também com a proposta de uso de elementos aleatórios (número 4), resultando na execução propriamente dita (números 5 e 6), seguida de alguns exemplos concretos daí resultantes. A proposição 7 – “Não suspenda a sua pesquisa: tudo pode ser dito num poema” – afirma que a execução de um poema possui modos infinitos de se dar, o que lhe forneceria sua humanidade potencial – embora não uma humanidade humanista.

A proposição “tudo pode ser dito num poema” relembra o princípio que Jacques Derrida assegura à literatura: “o direito a dizer tudo” (1995, p. 47). Se para o pensador esse “dizer tudo” (*tout dire*) ganha traços de indecidibilidade entre “dizer tudo” e definitivamente e “dizer qualquer coisa” (2014, p. 49), o poeta Melo e Castro claramente opta por um dizer tudo como um *dizer infinito*, embora hoje esse “direito” da literatura tenha sido confiscado como um *dizer definitivo* de leis que punem, bloqueiam novas combinações e direcionam caminhos coletivos. Esse princípio – “poder dizer tudo” –, deslocado como “infinito” por Melo e Castro, liga o destino das democracias modernas ao destino da literatura moderna, segundo Derrida, e faz com que nos deparemos com um dos muitos impasses contemporâneos relativos à prática da liberdade de expressão.

Eu diria, portanto, que Melo e Castro e Herberto Helder, em seus atos poéticos demonstram de modo coerente ao longo das décadas o que pode a poesia quando faz valer seu “direito a dizer tudo”. Em suas combinações poéticas estão duas das chaves de resistência - infinito e segredo – aos assombros moralistas e punitivistas que ganham discursos políticos conservadores e progressistas no século XXI. Seus poemas mostram um pouco como, pela mesma linguagem que nos controla legalmente, podemos achar infinitas potências de dizer o que ainda não foi dito e nunca será totalmente, pois permanece sempre em algum ponto como segredo, pois tudo (sempre) pode ser dito num poema, sobretudo o que ainda não foi dito.

Referências

- BERNARDINI, A. F. (org.). *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BURGER, P. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.
- CAMÕES, L. de. *Os Lusíadas*. Ed. Álvaro J. da Costa Pimpão. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Instituto de Alta Cultura, 1972.
- CRARY, J. *24/7: capitalismo tardio e fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DERRIDA, J. *Paixões*. São Paulo, Papyrus, 1995.
- DERRIDA, J. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2014.
- HELDER, H. *Poemas completos*. Porto: Porto Editora, 2014.
- MELO E CASTRO, E. M. de. *O fim visual do século XX e outros textos críticos*. Org. Nádía Batella Gotlieb. São Paulo: EDUSP, 1993.
- MELO E CASTRO, E. M. de. *Antologia efêmera (1950-2000)*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.
- PESSOA, F. *Poemas de Álvaro de Campos*. Ed. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Recebido em: 11 de fevereiro de 2020.

Aprovado em: 24 de fevereiro de 2020.