

Herberto Helder: *electronicolírica faz-se contra a carne e o tempo*

Electronicalyric makes itself trough time and flesh

Stélio Furlan¹

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
steliofurlan@gmail.com

Resumo: A justaposição dos excertos *Electronicolírica* e *faz-se contra a carne e o tempo* 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 a carne e o tempo” 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.

Keywords: Electronicalyric, Herberto Helder, Experimental Poetry

Recebido em 22 de janeiro de 2014.
Aprovado em 21 de maio de 2014.

¹ A primeira versão deste ensaio foi publicada em meio eletrônico na revista *Texto Digital*, em 2006.

Da carnagem das gramáticas
arranco a música
o nome
o número
Herberto Helder

A justaposição dos excertos *Electronicolírica*² e *faz-se contra a carne e o tempo* mobiliza um *modus operandi* caro à poética herbertiana: a tessitura 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 eletrônica. Já o fragmento “faz-se contra o tempo e a carne” é o verso-remate de “O poema”, publicado em *O amor em visita* (1958),³ no qual discute as condições de possibilidade do fazer poético. O poema faz-se contra o tempo: como veremos, as nuances da temporalidade se exibem condensadas nas expressões “noite”, “neve”, “fogo”. E, contra a carne, pode sugerir tanto colado ao corpo, fonte inesgotável de percepção, quanto *versus*, o que sugere a ideia de que é imperativo dizer para fixar a corporeidade no instante.

Este ensaio tece algumas considerações sobre dois poemas de *Electronicolírica*, “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 a sua máquina lírica:

Em 1961 Nanni Balestrini realizou em Milão uma curiosíssima experiência. Escolhendo alguns fragmentos de textos antigos e modernos, forneceu-os a uma calculadora eletrônica que, com eles, organizou, segundo certas regras combinatórias previamente estabelecidas, 3002 combinações, depois seleccionadas. O autor destes poemas aproveitou da referida experiência o princípio

² HELDER, 2000, p. 53-66. Todas as indicações de páginas entre parêntesis referidas no corpo deste artigo referem-se a esta coletânea de poemas. Vale registrar também que a escrita livre de Herberto Helder ganhou outra excelente antologia intitulada *Ou o poema contínuo*, publicada em São Paulo pela editora A Girafa em 2006.

³ “ – E o poema faz-se contra a carne e o tempo”. HELDER, 2006, p. 26.

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 linguística da criação poética.⁴

Embora a passagem seja autoexplicativa, se pode acrescentar que a metáfora do jogo calha à perfeição para perscrutar esta experiência textual, uma vez que solicita uma noção de poesia como campo no qual se favorecem “substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito”.⁵ Aqui, o movimento do jogo ativa a lógica da suplementaridade no que tange à demanda de um signo que supra, que acrescenta, que “vem a mais”, pois, como veremos, a escrita livre de Herberto Helder embora herdeira da grafia surreal é menos automática do que marcada por uma consciência linguística diligente. 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 linguística da criação poética, então, glosando Derrida, todo discurso é *bricoleur*. No caso, o lúcido jogo textual feito de imbricações várias alude ao trabalho de *bricolage*: entenda-se, com Giorgio Agamben, um “trabalho intermitente” cujo processo compositivo consiste em montar novas estruturas mediante a recombinação de peças e materiais disponíveis, por extensão, um trabalho

⁴ HELDER, 1964. Esse livro de poemas foi posteriormente renomeado com o título *A máquina lírica*.

⁵ Sobre o conceito de “jogo” vide Jacques Derrida, *A Escritura e a Diferença*, p. 244.

manual feito de improvisos e que aproveita “toda a espécie de materiais e objectos”.⁶

Nesse sentido, Herberto Helder em *Electronicolírica* mobiliza novas estratégias e zonas de exploração poética que instigam pela “espaçosa desarrumação das imagens” (p. 101): aí entra o ritmo insensato, o gosto centrado na variação organizada de versos-palavras e a seleção vocabular, que não raro evidenciam combinações inesperadas capazes de levar ao extravio do código legível comum.

Herberto Helder é considerado tanto um revolucionário da forma poética, nas palavras de Jorge Henrique Bastos, “desarticulador radical de toda a tradição portuguesa”⁷ cujo “abalo que sua poesia provoca é um dos mais profundos que a literatura de língua portuguesa já sofreu”,⁸ quanto o que assegura a vitalidade da tradição da ruptura. Conforme Maria Lúcia Dal Farra, Herberto Helder é continuador da “tradição do *illisible* e do *enoüi*, 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”.⁹ Demais, e confesso que premido por certa angústia de influência teórica, não seria ocioso investigar em que medida a poesia herbertiana mobilizaria recursos hipertextuais, ampliando por extensão o rol de textos conforme uma tradição não-linear ou multilinear em literatura.¹⁰

Se a dita experimentação poética alude “a certo lirismo medieval”, não seria errôneo afirmar que Herberto Helder suplementa a tradição da ruptura pela criação do que se pode chamar *cibertrobador*. Questionador incessante do seu gesto 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*

⁶ Ver AGAMBEN, 2005, p. 172. Segundo Carlos Ceia, *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 ideia de hipertexto. Também serve para traduzir uma prática dita pós-modernista de transformação ou estilização de materiais preexistentes em novos (não necessariamente originais) trabalhos”. <<http://goo.gl/3cYb2e>>.

⁷ BASTOS, 2000, p. 9

⁸ BASTOS, 2000, p. 11

⁹ BASTOS, 2000, p. 156

¹⁰ Ver PALÁCIOS, s/d.

para desvelar a corporeidade do que existe e nomear o que pulsa no corpo do mundo. Assim, o eu-lírico pode dizer corpo como “objeto cantante” (p. 34) e se nomear como “uma coisa audível, sensível. / Um movimento.” (p. 41).

Herberto Helder não só evoca a lírica trovadoresca na recorrência à linguagem encantatória engendrada pelo refrão popular e pelo paralelismo medieval, processos compositivos típicos dos cantares dos cancioneiros, mas também pelo campo semântico. 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.¹¹

Isso justifica a reiteração do encarecimento à mulher na singular *ars amatória* herbertiana: “são fabulosas / as mulheres” (p. 36). Contudo, não se trata mais da medieva *donna* inefável, conjunto de virtudes excelentes, auratizada pelo espartilho do código amoroso cortês que, via de regra, impunha ao sujeito poético a sublimação do amor em ânsia incorpórea. Ele prefere cantar, simplesmente, “uma mulher com quem beber e morrer” (p. 17). Canta “uma jovem mulher com sua harpa de sombra / e seu arbusto de sangue” (p. 17), 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).

Na poesia de Herberto Helder há um encarecimento do feminino, “Porque as mulheres não pensam: abrem / rosas tenebrosas / alagam a inteligência do poema com o sangue menstrual” (p. 48). Porque “essas mulheres tornam feliz e extensa / a morte da terra” (p. 49). E evoca a “cândida variedade das mulheres amadas” (p. 45), o “caos materno” (p. 116), a “matéria materna” (p. 141), “minha mãe, minha máquina”. Leia-se:

¹¹ MENERÉS; MELO E CASTRO, 1959, p. XXI.

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.

O poema é uma membrana sensível no qual fremente um ar do tempo: indicia uma relação sobredeterminada com o contexto no qual surge e que transfigura, glosando Maria Estela Guedes, autora de *Herberto Helder, Poeta Obscuro* (1979), a máquina lírica herbertiana é acionada à época em que os primeiros satélites chegam à Lua 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. Noutras palavras, a voragem da nomeação mobiliza as energias do poema surpreendendo o nome cotidiano das coisas: é “um baptismo atónito, sim uma palavra / surpreendida para cada coisa” (p. 130).

Se o poema é uma forma recortada do mundo, como quer Herberto Helder, o que daí deriva é um fazer poético gestado pelas associações nem sempre esperadas, um convite à semiose infinda. Noutras palavras, ao visitar certos processos compositivos na vertente surreal, *Electronicolírica* sugere um trabalho lírico como resultado do talhe e associação por *collage*, caso de “A menstruação quando na cidade passava” no qual o inusitado das aproximações plasma a imagem poética. Imagem esta que se modela pela liberdade associativa e recombinação de versos e palavras-núcleo. Nesse sentido, a imagética herbertiana verte-se tão mais intensa quanto mais inesperadas forem essas realidades (imaginadas) postas em contiguidade:

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 os 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 dos 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.

“A menstruação quando na cidade passava” convida, glosando Drummond, a penetrar surdamente no reino das palavras para contemplar nos poemas escritos as mil faces secretas da palavra ocultas sob sua 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”); e margem para o desencontro, para o amor que se abrevia, o que não vem a ser; ou ainda, por associação de rapariga, menstruação, neve, de um ato amoroso adiado, arrefecido pela força das circunstâncias.

Pode-se seguir, desdobrando a complexidade da imagética, discorrendo sobre o porquê da disseminação e recolha das expressões “rapariga”, “vaca”, “noite”, “cidade”, “menstruação”. Por ora, vale constatar que em “A menstruação quando na cidade passava” é visível o festival de sensações, o intenso frenesi cromático. No corpo do poema, os versos trabalham como vasos comunicantes¹² por onde desfilam um

¹² Alusão a *Les vases communicants*, de André Breton, que parece ser a metáfora mais pertinente da reconciliação do sonho e da poesia com a vida. No caso, mais do que tecer pontes entre o sonho e a vigília haveria que abrangê-los para alcançar o ser humano em sua complexidade. Aliás, Breton escreve nos *Manifestos do Surrealismo* que é precisamente na resolução desses dois estados aparentemente tão contraditórios

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 e táctil (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.

A travessia textual de *Electronicolírica*, como se lê nos poemas em questão, faz-se de obstáculos à legibilidade, o que a torna hermética, dificultando a (re)ordenação das referências feitas nos textos. Mas é justamente essa polissemia do texto *illisible*¹³ que conduz à promoção do leitor. É sua errância voluntária e atenta pelo território das palavras o que anima o prazer da inteligência, pois o desafia a tornar-se partícipe do processo criativo, abrindo os poemas como janelas aos próprios sonhos despertos (*rêve éveillé*).¹⁴ Em consequência, o leitor, enredado nas malhas da letra, sente-se impelido a assumir a condição de decifrador dos múltiplos sentidos do texto.

Assim, para fruir o poema de Herberto Helder, melhor não aspirar à compreensão, o poema como sistema monolítico de determinações. Pretender extrair o sentido do poema a partir de um remate, uma chave-de-ouro condensadora do sentido, numa palavra, tentar explicá-lo, equivale a pretender ler no pouso da ave nos fios elétricos uma casual notação

que são o sonho e a vigília, numa única espécie de “realidade absoluta”, o que define a *surrealidade*. O sonho aparece, em Breton, não mais como um resíduo desprezível nos limites obscuros entre o psíquico e o orgânico, mas um fenômeno psicológico de pleno direito. O sonho é inseparável do eu, outra modulação do eu, liga-se internamente a ele e o exprime.

¹³ Concordo com Maria Lúcia Dal Farra quando diferencia *illisible* de ilegível. O *illisible* não é o que não permite leitura, mas oportunidade para o “extravio do código comum, a utilização deliberada de empecilhos de leitura, vincados na desculturalização e na desautomatização do sentido”, por conseguinte, é capaz de “opor resistência aos discursos dominantes e de problematizar qualquer tipo de linguagem consumível” (DAL FARRA, 2000, p. 157)

¹⁴ Ver RAYMOND, 1997, p. 251.

musical. Aqui não é o poeta que se despersonaliza num “voo outro”, como Fernando Pessoa, mas as próprias palavras-versos voam outras, em constante migração de sentido, e o que fica é a fruição do voo e do pouso reconfigurante, permitindo ao leitor flunar pelo corpo do poema com olhos desatentos à leitura linear sem buscas de complementação de sentido nos versos seguintes. Da seleção vocabular ao arranjo das palavras e versos dá-se a desautomatização da espera lírica habitual. Isso livra o exercício poético da tarefa de representar algo, da asfixia das convenções, pois, a rigor, importa mais o prazer do jogo textual transgressor, a lúcida ousadia da montagem, o lúdico brincar com as palavras.

Noutras palavras, se há um “código estético” nessa tessitura poética, este se baseia na representação de um espaço instável, não homogêneo, descontínuo: não se dá por continuidade, mas por deslocamentos, gerando o onírico pelo inesperado da aproximação. Como se nos mostrasse o quanto é limitada uma forma de conhecimento fundado numa estrutura sequencial e linear, o que permite a recepção de uma poesia outra fundada na exaltação das tensões contraditórias do mundo onde os nexos de causalidade se ausentam e o leitor pode reconciliar poesia e existência em liberdade.

E assim a escrita livre herbertiana inova o engenho e a arte. Inspiração, capacidade conceitual, no recorte do léxico. Arte, na consciência artesanal, no vigor combinatório das palavras e das coisas, na consciência linguística diligente. Como disse, nessa máquina lírica algumas expressões e palavras-chave são combinadas e reiteradas e acabam por plasmar uma linguagem encantatória onde tudo se interpenetra e se corresponde:

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.

A meu ver, se tudo é posto em rotação – “os violinos passavam pelo ar”, “as vacas passavam pelos violinos” –, é inevitável não lembrar

do quadro de Magritte intitulado “La condition humaine” (National Gallery of Art, Washington DC), de 1933:



Figura 1 - La condition humaine. René Magritte (1898-1967)
Fonte: National Gallery of Art, Washington DC.

A tela simula uma janela aberta à paisagem que emoldura. É o quadro dentro do quadro, ou do que enquadra. Por inferência relacional, afora no poema em questão, também se pode ler este processo compositivo do tipo *mise en abîme*, nos versos de *Poemacto*, lançado em 1961:

– Caneta do poema dissolvida no sentido
primacial do poema.
Ou o poema subindo pela caneta,
Atravessando seu próprio impulso,
Poema regressando.¹⁵

Mundo e poema se correspondem, mutuamente se transfundem. Nisso, o estranho prazer do texto-*bricolage* herbertiano parece cortejar o desejado *point de l'esprit* bretoniano no qual instâncias antagônicas cessarão de serem compreendidas contraditoriamente.¹⁶ Contudo, se essa

¹⁵ HELDER, 2006, p. 110.

¹⁶ Leia-se: “Tudo leva a crer que existe um determinado ponto do espírito donde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, deixam de ser apreendidos contraditoriamente. Ora, em vão procuraríamos para a atividade surrealista outro móbil além da esperança de determinação deste ponto”.

poesia tece associações inesperadas, a dita estratégia produtiva ultrapassa o fortuito surreal em favor de uma poesia experimental na qual predomina o *nonsense* do discurso desarticulado, não mais em termos surrealistas, mas por força de um consciente processo combinatório de reiteração de palavras, conferindo ao discurso uma maior consistência estrutural.

É justamente este “labor de oficina” que nos permite voltar uma vez mais à associação do poeta ao *bricoleur*: Claude Lévi-Strauss, em *La Pensée Sauvage* (1962), o define como o que utiliza “os meios à mão”, ou seja, aquele que trabalha com procedimentos que acusam a ausência do premeditado, longe dos processos e normas adotados pela técnica. Opõe-se, portanto, a 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*. Vale lembrar que este conceito de *bricolage* foi retomado por Jacques Derrida, em “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas” para esboroar a dita dicotomia entre o improvisador e o que patrocina um tipo de conhecimento privilegiando a sistematização e o método: “todo discurso é *bricoleur*” e “o próprio engenheiro ou sábio são também espécies de *bricoleur*”.¹⁷

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 linguístico 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 substancial foi, por certo, uma das modestas pretensões deste ensaio. A dita textualidade suscita algum interesse aos estudos sobre uma condição hipertextual de escritura pelo processo combinatório *electronicolírico* que,

BRETON, 1985, p. 152.

¹⁷ DERRIDA, 1971, p. 238-239.

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 e /ou sequencialidade do verso e com desfechos conclusivos. E, em decorrência desse processo, a promoção do leitor que, em situação de perda – pois o texto-fruição de Herberto Helder, conforme a máxima barthesiana, faz entrar “em crise a sua relação com a linguagem” –, é convidado a flunar por ligações textuais diversas.

Em *Electronicolírica*, a leitura linear pode ser substituída por uma leitura em travessias e correlações. 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 da poesia de Herberto Helder 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 as 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.¹⁸

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”,¹⁹ como ato de nomeação onde se canta o tempo e a carne.²⁰

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*. Destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ALVES, Ida; MAFFEI, Luis. *Poetas que interessam mais*. Leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1997.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo* (Prefácio de Jorge de Sena). Lisboa, Moraes Editores, 1985.
- BRICOLAGE. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de termos*

¹⁸ Fragmento poético do livro de poemas intitulado *Do mundo* (1991-1994). HELDER, 2000, p. 138-139, grifos meus.

¹⁹ “A poesia também pode ser isso:/ a dor com que não durmo lavrado completamente/ íngremes laborações dos aerólitos – e então um pingo de ouro nos recessos / do cérebro”. HELDER, 2000, p. 129.

²⁰ Ver HELDER, 1981.

literários (EDTL). Disponível em: <<http://goo.gl/3cYb2e>>. Acesso em: 28 abr. 2014.

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

DAL FARRA, Maria Lúcia. *A Alquimia da Linguagem*. Leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1986.

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

GUEDES, Maria Estela. *Herberto Helder, Poeta Obscuro*. Moraes Editores, Lisboa, 1979

GUEDES, Maria Estela. Viagem e utopia em Herberto Helder. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 46, p. 36-45, nov. 1978.

HELLER, Herberto. *A cabeça entre as mãos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.

HELLER, Herberto. *Electronicolírica*. Lisboa: Guimarães, 1964. (Poesia e Verdade).

HELLER, Herberto. *O Corpo O Luxo A Obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

HELLER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa, 2006.

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

PALÁCIOS, Marcos. Hipertexto, fechamento e o uso do conceito de não-linearidade discursiva. s/d. Disponível em: <www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/palacios/hipertexto.html>. Acesso em: 27 abr. 2014.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: EDUSP, 1997.

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, Lisboa: 2004.