

Lado a lado – Herberto Helder e suas máquinas de pensamento duplicadas: poesia e prosa (poética)

Érica Zíngano

Universidade de São Paulo (Mestranda)

Palavras-chave: prosa, poesia, máquinas poéticas, lírica mecânica.

Keywords: prose, poetry, poetic machines, mechanical lyricism.

1. Lírica moderna: alguma necessidade de prosa ou um começo de conversas

É sempre muito complicado falar de poesia, mas talvez seja tão complicado quanto falar de qualquer coisa que exija uma concentração do olhar, uma desaceleração da linguagem, tão complicado quanto falar de qualquer coisa que proponha estados de percepção reflexivos para (re)pensar o tempo, o espaço, o humano, o mundo. A expressão «falar de», como aponta Silvina Rodrigues Lopes (Lopes, 1990: 11), também não seria apropriada, talvez fosse melhor repetir com ela e, da mesma forma, «tentar aproximações» em direção à poesia. Sempre uma tentativa, um ensaio. Sempre um estado provisório, o de impermanências.

Falo dessa complicação justamente para pensar com Alfonso Berardinelli, quando se propõe a rever *A estrutura da lírica moderna* (1956) de Hugo Friedrich, no seu livro *Da poesia à prosa*, em que questiona a idéia de uma poesia pura trazida pelos franceses, principalmente Mallarmé e um de seus seguidores mais fiéis, Paul Valéry. Neste livro, Alfonso Berardinelli acaba também por rebater uma certa tendência que esta noção de pureza implicou ao longo do século XX, como a de hermetismo. Ele diz:

[...] o romance moderno nascera da fusão e da mistura, a princípio um tanto informe e caótica, de vários gêneros literários, velhos e novos, mais tarde, por volta de meados do século XIX, a poesia moderna se fixava como lírica segundo o modelo oposto da pureza, da depuração, da interrupção, dos nexos dialogísticos e dinâmicos de outros gêneros literários. (Berardinelli, 2007: 15)

E continua: «parece ser Mallarmé, talvez o poeta mais distante da prosa» (ibid.: 15) e, em Baudelaire, incontestável «fundador» da noção de modernidade na poesia, ocorre exatamente o contrário: «[...] com o passar dos anos parece aumentar [neste poeta] a necessidade da prosa» (ibid.: 50). Retomo essas questões mais no intuito de iniciar uma conversa sobre as linhas que foram abertas pelas ambigüidades da Modernidade, como um legado deixado para os poetas que insistem ainda em poetar nestes tempos menos afeitos a qualquer palavra: – *não seria o silêncio uma maneira mais propícia para rumorejar, para passar por estes tempos difíceis menos incólume?*

Linhas abertas que pedem à prosa, poesia; assim como hoje a prosa também pede à poesia licença para escrever em fronteiras mais híbridas, menos demarcadas, menos puras. Linhas abertas que parecem não fazer muita diferença para Herberto Helder, já que suas máquinas de linguagem, *A máquina lírica* e *A máquina de emaranhar paisagens*, livros publicados em 1964, parecem tencionar e aproximar o que entendemos por poesia ou prosa: ao mesmo tempo, duas máquinas distintas e semelhantes, que se escrevem em estruturas de repetição e de combinação muito similares, em poesia e em prosa (poética), e, ao mesmo tempo, nomeadamente poesia ou *Ou o poema contínuo*.

2. Circunvoluções, ainda: em torno da poesia e da prosa (poética), aproximações e distâncias

Aproximar esses dois «textos-máquinas» pressupõe, antes, um preâmbulo ou circunvoluções: entre máquinas poéticas e máquinas de prosa (poética) – máquinas de pensamento de linguagem: *onde acaba o poema e começa a prosa, onde acaba a prosa e começa o poema?* Logo no primeiro ensaio de Alfonso Berardinelli, «Fronteiras da poesia», para voltar a conversa no ponto em que paramos, ele menciona que:

Para conhecer as fronteiras de qualquer região é preciso antes ter uma idéia dessa região. Dito de outro modo: é o conhecimento das fronteiras que nos permite entender de que território estamos falando. Com a poesia, essa discussão das fronteiras e dos limites se torna um belo cipoal. De fato, como todos sabem, sabemos e não sabemos o que é a poesia e de que falamos ao falar de poesia. Definir a poesia, ou seja, traçar-lhe as fronteiras, foi um dos empreendimentos mais apaixonantes e malogrados do pensamento estético. Há anos, eu diria há décadas, tal empreendimento foi

abandonado. Deve haver alguma razão para isso. Tempo perdido, devem ter pensando os filósofos, ou pelo menos os mais racionalistas, os mais honestamente empíricos, os menos teológicos. (ibid.: 13)

Bem, não é tão verdade assim que esta tentativa foi abandonada há décadas – o seu livro é a prova disso! –, pois há um outro filósofo, também italiano e seu contemporâneo, Giorgio Agamben, – Berardinelli nasceu em 1943 e Agamben em 1942 – que publicou o livro *Idea della prosa* (1985), onde retoma a questão:

Sin duda es poesía aquel desarrollo en el que es posible oponer un límite métrico a un límite sintáctico (todo verso en el que el *enjambement* no esté, en la actualidad, presente, será entonces un verso con *enjambement* cero), prosa desarrollo en que esto no es posible. (Agamben, 1989: 21)

Neste texto, Agamben percebe que as definições de verso baseadas na quantidade, no número fixo de sílabas ou mesmo no ritmo são insuficientes. Para ele, todos esses elementos podem estar também na prosa, sendo, portanto, impossíveis de serem usados como critérios únicos, já o *enjambement* seria um critério seguro para distinguir a poesia da prosa.

Dez anos depois, em 1995, Giorgio Agamben retoma a questão numa conferência pronunciada em Genebra, «O fim do poema», que foi traduzida por Sérgio Alcides e publicada no Brasil em 2002, no primeiro número da revista *Cacto*. Nela, Agamben continua afirmando que a única possibilidade de distinguir a poesia da prosa é através do *enjambement* e coloca o seguinte problema: até o penúltimo verso há sempre poesia, porque o poema ainda pode se prolongar no verso seguinte através do *enjambement*, mas no último verso do poema, onde não há mais a possibilidade do *enjambement*? É nesse ponto onde a prosa começa, onde ela tem lugar, pois é no corte-último do poema onde acabaria a hesitação entre a prosa e a poesia. Assim como Marcel Proust observava em relação aos últimos versos das *Fleurs du mal*, é neste ponto que «[...] o poema parece bruscamente arruinar-se e perder o fôlego» (Proust, *apud* Agamben, 2002: 145).

É interessante pensar a partir das reflexões de Agamben para aproximar esta estreita relação entre a poesia e prosa (poética) em Herberto Helder, já que *A máquina de embaralhar paisagens*, espécie prosa (poética), mas entendida como poema pelo autor, porque reunida num livro de poemas, começa exatamente quando a hesitação da poesia d'*A máquina lírica* acaba, num gesto de continuidade entre os livros, ainda mais se compreendemos que sua Obra é nomeadamente «um poema contínuo».

Ainda que esta discussão pareça ser uma espécie de diletantismo, como aponta Herberto Helder, «estou a pensar a crise do verso como unidade rítmica e visual do poema, e penso também na decadência da ficção realista, por outro lado. [...] O rigor

da distinção entre poesia e prosa começa a correr o risco de se tornar um pequeno prazer acadêmico e erudito» (Helder, 1964), na modernidade e ao longo do século XX, estas categorias embaralham-se. Mesmo que *A máquina de emaranhar paisagens* «pareça» um texto em prosa, está coligida e foi publicada entre todos os outros livros de poemas do autor. Neste gesto de embaralhar os gêneros para chamar tudo de poesia, há uma vontade «radical» de enxergar a poesia como força centralizadora no gesto da escrita, sendo as distinções de gênero mera didática: «[...] não existe prosa. A menos que se refiram os escritos, em prosa ou verso, que pretendam ensinar. Não há nada a ensinar embora haja tudo a aprender» (Helder, 2001: 195).

No entanto, neste gesto entre uma coisa e/ou outra, Herberto Helder desmonta outros discursos, inclusive discursos poéticos: sua *Máquina de embaralhar paisagens*, uma máquina que parece ser uma máquina de prosa (poética), é constituída por múltiplas «colagens» de textos/fragmentos de vários autores. Nesse embaralhamento de paisagens discursivas, há o mesmo procedimento empreendido n'*A máquina lírica*, não no que diz respeito à constituição textual, já que *A máquina lírica* não é feita a partir de discursos de outrem, mas no processo de ativação do poema, o poema na sua maquinação de poema.

Esta outra máquina que parece ser de prosa (poética) arrola-se dos mesmos procedimentos estruturais experimentados pela máquina lírica para vir a funcionar de igual modo: ambas propõem uma certa autonomia ao leitor, que será capaz, de agora em diante, na sua leitura entendida como feitura, a partir da repetição e combinação de determinadas estruturas programáticas, de ativar a maquinaria das máquinas. Dessa forma, é como se não houvesse distinção entre elas, é como se ambas fossem ou se reduzissem apenas a uma máquina única: uma máquina muito potente, uma máquina capaz de engendrar devires – o poema sempre em devir – sem nomenclaturas. Uma máquina de linguagem. Voltaremos a este ponto mais adiante. Agora, deambulemos um pouco, sempre em círculos, às voltas, em torno de algumas questões que circundam *Poesia toda* e *Ou o poema contínuo*.

3. Procedimentos e impasses: livros e Obra, continuidades

Ler Herberto Helder traz, para qualquer gesto de leitura crítica que queira impor uma fixação de tributos, nomes e classificações permanentes, várias aspas, ou, para dizer de outro modo: alguma dificuldade. Sempre um desafio, não menos interessante do que um risco. Isto porque sua escrita «contínua» insiste em não querer fixar-se – Herberto Helder republicou vários de seus livros, sempre apresentando versões diferentes, emendadas:

Mal o livro começa a ser vendido, já o autor lhe prevê inúmeras modificações para edições futuras, «rejeitando» a que acaba de publicar. Se compararmos as diferentes edições de suas obras, facilmente verificaremos as alterações de umas para outras. O caso limite é, talvez, *Cobra*, cuja edição «oficial» é uma das muitas versões do livro. Cada um dos exemplares oferecidos pelo autor é *único*, o que vem a tornar periclitante ou desmoralizante o exercício da crítica, ou simplesmente tornar a sua leitura mais problemática. (Marinho, 1982: 21)

Para ele, a fixação estaria então na instância da morte, exatamente como a fotografia está: «[...] simultaneamente, presença e ausência, a fotografia simula uma paragem no tempo, logo a paragem da morte» (ibid.: 37). Talvez essa relação contígua entre fotografia e morte possa justificar a insistência de Herberto Helder em não deixar mostrar/revelar seu rosto: vários livros e estudos sobre sua obra reforçam sua proibição em utilizar fotos ilustrativas de seu rosto, ficando sempre sua imagem ligada a uma imagem da ausência, uma imagem que não se deixa captar, fixar. Esta ausência de fotos do autor pode ajudar a pensar o estatuto que o eu assume em sua escrita, que pode e deve ser entendido, como em *Retrato em movimento* (1967), sempre na sua impermanência, em constante mutabilidade. Há também outros jogos que o autor propõe para escrever/inscrever o seu eu escritural, como em *Poemacto* (1961) e *Photomaton e vox* (1979): nestes textos, o seu eu-poético aparece, respectivamente, como uma figura teatral, um ator, e como um eu-textual que problematiza a escrita de si numa autobiografia não convencional. Neste sentido, é importante pensar nestes outros jogos do/com o eu, porque, nas suas máquinas textuais, Herberto Helder também propõe uma percepção diferenciada para pensarmos este eu-escritor autoral.

O jogo de versões emendadas traz também um índice de violência contra uma idéia aurática de livro findado, acabado, já escrito, pois o livro pode até mesmo vir a ser destruído: esse jogo seria uma espécie de assassinato, em que assinar uma versão *definitiva* seria (ass)assinatar uma única possibilidade de leitura, como se cada novo livro destruísse a versão anterior, lembrando permanentemente da sua impermanência¹, uma lembrança que reitera a idéia da morte, uma das tópicas obsessivamente tratadas em toda sua poesia.

Para Paula Morão, as constantes emendas e reedições são estimulantes, porque trazem «uma concepção de escrita em movimento» e «nada disso surpreende o leitor que conheça já Herberto Helder, pois esse há muito se terá dado conta do importante papel que o autor vem atribuindo à “máquina lírica” do texto, vivo e movente, à procura das “vozes comunicantes”». Dessa forma, o livro torna-se, portanto, um «[...] trabalho

¹ No poema «Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio», publicado em *Lugar* (1962), Herberto trabalha a idéia da destruição do livro e da assinatura como crime.

sempre anterior, sempre outro no próprio movimento que o faz, o livro é assim o lugar do infundável, secreto percurso “das cercanias para o meio”» (Morão, 1993: 85).

Outra questão que se coloca, pensando a partir do seu gesto permanente de escrita, é a da publicação de toda a sua poesia, em um único volume, reunido pela editora Assírio e Alvim: antes, seus textos foram agrupados sob o título de *Poesia toda*, posteriormente Herberto Helder modifica esta edição, pois retira suas traduções (poemas mudados para o português) e reúne apenas seus poemas, num único volume intitulado *Ou o poema contínuo*².

Na diferença entre as nomeações de sua Obra, há dois movimentos de leitura provocados: no primeiro volume, há a idéia implícita da totalidade, observada como encerramento, já na segunda versão da compilação de seus poemas, o que ressalta aos olhos é a continuidade ou o poema sem fim, reiteração de um mesmo gesto escritural, como aponta Paula Morão:

[...] reforça-se o «continuum» de uma Obra que se concebe desde o começo como «Poesia Toda», sendo que cada livro se estrutura de per-si, em eco desse Todo, estratificando-se como uma memória movente, e também como eclosão de novos sentidos de um corpo excessivo, «luxuoso» e oculto, que se vai nomeando, paradoxalmente luminoso e (mais) oculto – como um centro, um esplendoroso lugar de terror. (ibid.: 88)

Se toda a sua poesia for relida a partir dos poemas mais antigos, «faz sentido, todo o sentido, falar de Obra a respeito de Herberto Helder» (ibid.: 89). Quando Paula Morão menciona a idéia de Obra, penso em Maurice Blanchot: o filósofo e escritor francês, em *L'espace littéraire* (1955), acredita que «[...] l'écrivain ne sait jamais si l'oeuvre est faite. Ce qu'il a terminé en un livre, il le recommence ou le détruit en un autre» (Blanchot, 2000: 14).

Deste modo, para Blanchot, não pode haver Obra, entendida como um projeto concluído, encerrado, já que o escritor nunca pára de tentar escrevê-la, e, mesmo assim, nesta tentativa incessante, neste seu gesto permanente de escrita, o escritor nunca conhecerá, de fato, sua Obra, já que «[...] l'artiste, ne terminant son oeuvre qu'au moment où il meurt, ne la connaît jamais» (ibid.: 16):

[...] ce que l'écrivain a en vue, c'est l'oeuvre, et ce qu'il écrit, c'est un livre. Le livre, comme tel, peut devenir un événement agissant du monde (action cependant toujours réservée et insuffisante), mais ce n'est pas l'action que l'artiste a en vue, c'est l'oeuvre, et ce qui fait du livre le substitut de l'oeuvre suffit à en faire une chose qui, comme l'oeuvre, ne révèle pas la vérité du monde, chose presque vaine, si elle n'a ni la réalité de l'oeuvre, ni le sérieux du travail véritable dans le monde. (ibid.: 16)

² Com este volume, reedita-se a poesia reunida de Herberto Helder, abandonando «definitivamente» o título anterior, *Poesia Toda*, e excluindo todas as versões/traduções aí incluídas.

Então, Maurice Blanchot, ao diferenciar a Obra do livro, estabelecendo essa relação dicotômica entre ambos, lança uma interessante possibilidade para se entender a dinâmica da escritura em Herberto Helder: se sua poesia organiza-se neste gesto permanente de escrita, neste gesto continuado – o poema como um contínuo – a Obra definir-se-ia, portanto, como essa busca infinita, incessante e impossível. Ou seja, ao distinguir a Obra do livro, Blanchot reafirma o abismo que separa o gesto do livro, movimento permanente do escritor, do desejo sem fim, por vezes nem mesmo visionado, tamanha a distância metafísica existente entre o impossível e o provável, que é o desejo de Obra. A busca da Obra ou a manutenção do desejo de Obra seria o movimento mesmo da literatura e se justificaria na beleza, um tanto obsessiva, que há nesta tentativa de se atingir um impossível.

Independentemente desta conversa controversa entre Obra ou livro como gesto contínuo, a escrita de Herberto Helder pode ser entendida como um projeto em aberto, uma escrita que não se encerra num único livro. Seu projeto de escrita em continuação serve como mais um alibi para se entender estas máquinas de escrita em contigüidade, imbricadas uma na outra, como continuidades de um mesmo fio de pensamento: poesia e prosa (poética).

4. As máquinas portuguesas:

4.1. A máquina total: com a «Máquina do mundo», o poeta funda máquinas, funda mundos

Antes de nos aproximarmos das máquinas de Herberto Helder, máquinas do século XX, para atravessá-las no gesto da leitura, irei me deter em duas outras máquinas que perduram no imaginário da Literatura Portuguesa: a máquina fundadora de Luís de Camões e a maquinaria futurista de Álvaro de Campos. Máquinas produzidas em diferentes tempos históricos que acabaram por agregar, em si, valores diferenciados. Em certa medida, estas máquinas anteriores, que maquinaram a seu tempo determinadas visões e concepções de um mundo já passado, irão nos ajudar a entender, por contraposições, o funcionamento das máquinas poéticas de Herberto Helder.

Quando ainda no mundo não havia máquinas, talvez fosse necessário sonhá-las, imaginá-las: inventá-las. O artista-artífice, no renascimento, era um criador de mundos, um engenheiro, um verdadeiro maquinador. Talvez fosse necessário, quando ainda não havia máquinas, originar mecanismos, fundar máquinas, do mesmo modo que se fundavam países. João Adolfo Hansen, ao ler a «Máquina do mundo» de Camões, refere-se a Hölderlin para fazer alusão a esta idéia da fundação poética:

[...] hoje, quando tudo isto [a História como cenário do poema *in illo tempore*] é nada [porque já um evento passado, não mais sincrônica à leitura do poema], [a

História] só existe parcialmente para além da morte e do esquecimento nas metáforas com que a leitura reconstitui o ato intelectual da invenção de Camões. Pois, como diz Hölderlin, permanece o que fundam os poetas. (Hansen, 2005: 196)

Então, quando Hölderlin menciona a possibilidade de fundar mundos, podemos pensar que, no século XVI, Luís de Camões funda um país, cria uma máquina do mundo – alegoria de um tempo que não volta mais: é pelas páginas d'*Os Lusíadas*, epopéia «fundadora» de Portugal, que o poeta grava a imagem da sua grandiosa nação lusitana, imortalizada para sempre na literatura. Ao escrever n'*Os Lusíadas* a heróica história portuguesa, a história das grandes descobertas do tempo das navegações, ainda antes da morte de D. Sebastião, Luís de Camões inscreve-se para todo o sempre na posteridade do imaginário português. É reconhecidamente no Romantismo que se dá essa exaltação do poeta, que morreu pobre, e do seu grande feito, sua epopéia. É necessário levar em conta que, no século XIX, idéias como nacionalismo e patriotismo estavam em voga e circundavam a Europa, não sendo de todo estranho que, nesse período, sua epopéia ganhasse o status de livro fundador.

Na época em que Camões escreveu e publicou *Os Lusíadas*, havia a noção platônica de que «[...] a poesia não imita as coisas do mundo, que já são imitações inferiores, mas produz a forma superior à beleza do sensível» Camões «[...] acreditava poeticamente, com Aristóteles, que a Arte corrige a natureza» (ibid.: 172). Apesar de a sua poesia ser uma poesia mimética, que espelha outras narrativas, o ato criativo, entendido como *cosa mentale*, é sempre da ordem da invenção:

Camões sempre pensa a poesia como artifício que resulta de operações técnicas: para ele, o poema é literalmente *poiema*, *produto*, controlado racionalmente por preceitos. Na sua poesia, o artifício desse ato é operado como *máquina* ou *maquinação*, do latim *machina*, do grego *mékhané*, «invenção astuciosa», como na expressão «máquina do mundo», do canto X de *Os Lusíadas*. Em latim, o equivalente de *mékhané* é *ingenium*, de *gignere*, «gerar», e designa o talento intelectual da *inventio* retórico-poética a que geralmente se associa *instrumentum*, de *instruere*, «dispor», como na expressão ciceroniana que define a inteligência, *instrumentum naturae*, «instrumento da natureza». Poeticamente, o artifício resulta das maquinações do engenho e do instrumento, significando a ficção produzida com arte ou indústria visando a um fim determinado. (ibid.: 162).

Dessa forma, a feitura do poema é entendida dentro de uma lógica maquinal, o poema como uma maquinação, que seguia regras claras de composição mimética, nos moldes imitativos e emulativos de outras máquinas-poemas anteriores. Este poema-máquina difere da máquina-poética moderna «[...] em que a invenção é uma liberdade

livre» (ibid.: 161), já que havia um padrão de composição a ser continuado e mesmo superado.

É no canto X, canto final de sua epopéia, que Luís de Camões inventa uma maquinaria, ao criar uma máquina do mundo alegórica:

Vês aqui a grande máquina do Mundo,
Etérea e *elemental*, que fabricada
Assi foi do Saber, alto e profundo,
Que é sem princípio e meta limitada.
Quem cerca em derredor este rotundo
Globo e sua superfície tão limitada,
É Deus; mas o que é Deus, ninguém o entende,
Que a tanto o engenho humano não se estende.
(Camões, 1982: 337)

A máquina concêntrica de Luís de Camões, que pode ter alguma semelhança estrutural com os mundos circulares criados anteriormente por Dante na *Divina Comédia*, reafirma todo um imaginário cristão em ascensão e baseia-se na cosmografia ptolomaica em que a Terra configura-se ao centro do universo. É curioso remarcar que o poeta não utiliza os dados de Copérnico sobre o heliocentrismo para criar sua máquina, reafirmando, neste gesto reacionário, uma ideologia católica que recriminava as novas descobertas científicas à luz da inquisição:

Chamo a atenção para o termo «máquina» e a informação de que a máquina do mundo é fabricada. Como disse, em grego o termo designa qualquer invenção produzida pela arte pela inteligência astuciosa, a *métis*. A forma do universo revelada na máquina do mundo é artifício do engenho divino, que gera com razão, doutrina e ordem. A máquina do mundo é o universo fabricado artificialmente pelo engenho de Deus, o autor máximo. Nela se vê tudo que é; e a inspiração divina que anima também faz ver o que será. Ela é, por isso, uma síntese do mundo poético de Camões.
(Hansen, 2005: 185)

A máquina do mundo de Camões é, portanto, uma máquina alegórica porque se torna a figuração da ascese ultramarina portuguesa: «A união sexual dos navegantes com as ninfas aquáticas e a de Vasco da Gama com Tétis alegorizam o casamento de Portugal com o mar. [...] Em outras palavras, o episódio da máquina do mundo fundamenta o domínio físico do mar e das novas terras da África, da Ásia e da América como teológico-político da monarquia católica sobre regiões e religiões gentias e infiéis, divinizando a história de Portugal» (ibid.: 187). Assim, a engenhosa máquina do mundo de Camões, uma máquina total e absoluta, funda um país nas páginas da literatura ao se

construir como alegoria do mundo português das descobertas e das navegações. Já na Modernidade, teremos outras máquinas, com diferentes maquinações.

4.2. O sonho da máquina: a maquinaria futurista de Álvaro de Campos

O gesto da criação heteronímica e da fragmentação do sujeito poético não suscitam mais o *frisson* de uma novidade, restando somente repetir o que muito já se sabe sobre: Fernando Pessoa ou o supra-Camões³, como ele mesmo anunciou sem se identificar como o substituto de Camões no artigo «A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada»; inventou Álvaro de Campos, heterônimo conhecido por incorporar o ideal estético da Modernidade. Podemos ler sua «Ode Marítima», por exemplo, como uma espécie de declaração de amor à esta estética: «E eu, que amo a civilização moderna, eu que beijo com a alma as máquinas/ Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no estrangeiro» (Pessoa, 1976: 319).

Não é à toa que este poeta é um engenheiro mecânico e naval, porque sua profissão, de certa forma, une o profícuo passado das navegações com o futuro vindouro das águas marítimas portuguesas. Álvaro de Campos é, portanto, o poeta que atualiza todo o imaginário do passado lusitano, quando olha para o mar com novos olhos, como um engenheiro entusiasmado com sua moderna profissão das máquinas, exatamente como diz na «Ode Triunfal»: «Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro/ Porque o presente é todo o passado e todo o futuro» (ibid.: 306).

É principalmente em suas Odes que Álvaro de Campos saúda de modo enfático as utópicas máquinas modernas, e, neste gesto formal de compor odes, o poeta realiza uma perversão numa antiga forma da poesia, porque, ao retrabalhá-las em versos livres, reescreve-as numa outra maquinaria, já que as odes eram poemas gregos absolutamente líricos destinados ao canto, compostos de versos com medida igual, sempre de tom alegre e entusiástico. Na «Ode Triunfal», há este tom laudatório e enfático, próprio mesmo de Campos, mas é na matéria louvada e na forma livre na qual se louva que se estabelece o seu diferencial em relação a este tipo de poema:

Ah, poder-me exprimir todo como um motor se exprime!
 Ser completo como uma máquina!
 Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modêlo!
 Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
 Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
 A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
 Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!
 [...]

³ «[...] se nos afigura o próximo supra-Camões na nossa terra» (Pessoa, 1986: 367).

Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
 Amo-vos carnivoramente,
 Pervertidamente e enroscando a minha vista
 Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,
 Ó coisas tôdas modernas,
 Ó minhas contemporâneas, forma atual e próxima
 Do sistema imediato do Universo!
 Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!
 [...]
 Eu podia morrer triturado por um motor
 Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.
 Atirem-me para dentro das fornalhas!
 Metam-me debaixo dos comboios!
 Espanquem-me a bordo de navios!
 Masoquismo através de maquinismos!
 Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!
 (ibid.: 306-309)

Na maquinaria de Álvaro de Campos, há sempre o desejo de se fundir com as máquinas, mesmo que seja um desejo tomado por uma certa violência e agressão, o poeta quer ser uma máquina, ser como uma máquina, uma forma de metáfora da máquina. Se em Camões há a alegoria, em Pessoa há a metáfora. No entanto, o poema não funciona como uma máquina, como em Herberto Helder funciona, já que, n' *A máquina lírica*, essa fusão efetiva-se na prática da forma-poemática, ou seja, o poema é uma máquina de pensamento que gera outros poemas, a sua estrutura reproduz uma lógica maquinal. Em Álvaro de Campos, há sobretudo o desejo encantatório frente às máquinas, podendo ser entendidas como uma pulsão sexual, um prazer às avessas.

O sonho da moderna máquina do poema talvez fosse o de tornar-se máquina: no começo mesmo do século XX, havia essa espécie de «encanto maquinal», uma fascinação utópica por esse novo mundo, capitalista e industrial, que se construía. Realmente havia esta espécie de crença cega na ciência, um deslumbramento quase febril, histórico. Hoje, um século depois, portanto, é difícil continuar a acreditar cegamente na «ideologia das máquinas» após as diversas experiências traumáticas vividas ao longo do século XX – as duas grandes guerras, a experiência da bomba atômica ou mesmo a queda das torres gêmeas, e, esticando um pouco o fio, chega-se a esta guerra sem fim vivida no Oriente Médio. O século XX e este início de século XXI apresentam-se exatamente como o reverso do que cantou o poeta na segunda fase de sua poesia, um tempo menos laudatório e bem mais desiludido: *que caminhos tomará o humano, frente às máquinas?* Talvez, menos para obter alguma resposta, mas para refletir sobre este

ido e reiterado século XX, seja interessante ler Gonçalo M. Tavares e seu jogo com o literário, que às vezes é extremamente irônico, às vezes pretensamente *naïf*.

É engraçado perceber que Campos, como um poeta visionário, acaba por incorporar esses dois movimentos em relação às máquinas em sua escrita: um movimento a favor, utópico, e depois um movimento contra, de desilusão. Primeiramente, um movimento histórico, pleno de furor, e depois um movimento de extremo cansaço, que podemos ler como antecipação dessa nossa desilusão de hoje: «Um supremíssimo cansaço,/ Íssimo, íssimo, íssimo,/ Cansaço...» (ibid.: 394). Repetir tudo isso, não traz nenhuma novidade, aliás, o mito da novidade, da ansiedade pelo sempre novo, subjacente aos tempos modernos, é uma falácia. Já que não tinha mesmo a pretensão de chegar até a escrita de Gonçalo M. Tavares, mas apenas sugerir aproximações possíveis; porque seria interessante enxergar através dela a ironia com que trata essas questões maquinais, escolhi atravessar estas duas outras máquinas e comparar os diferentes tipos de maquinações portuguesas para tentar compreender suas diferenças e especificidades em alguma História da Literatura.

Mesmo que estas máquinas escolhidas não funcionem como premissas uma para outra, já que existe um esquecimento voluntário da parte de Herberto Helder em relação à poesia de Pessoa, pode-se pensar, neste caso, numa influência às avessas, numa outra linhagem de máquinas, atravessada pela instância do não:

Este momento de viragem que se consagra com a *Poesia de 61* pode ser confirmado pelo «esquecimento» deliberado de Pessoa na poesia de um Herberto Helder, e pela selecção reduzida que dele faz na sua «ferozmente parcialíssima» antologia a que chamou *Eloi Lelia Doura (antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa)*, e pela nota que a precede: «O essencial da sua obra poética [de Pessoa], mau grado as póstumas especulações editorial, crítica e outras, foi publicado em vida do autor, em revistas e folhetos, e coligido por Adolfo Cassais Monteiro». (Coelho, 1987: 118)

Reunir máquinas portuguesas para pensar sobre a maquinaria do poema, ainda que seja pelo não, quando há a negação de uma máquina de pensamento importante para a poesia deste país: Helder nega Pessoa da mesma forma que outros poetas o negaram, como mostra Eduardo Prado Coelho: «[...] creio que devemos dizer que, tal como as gerações anteriores escreveram *com/contra Fernando Pessoa*, esta geração dos anos 70 escreve *com/contra Herberto Helder*» (ibid.: 128).

4.3. A máquina operacionalizante: modos de funcionamento

Nos idos anos 60, década «datada» na História da Literatura, porque, sob forte influência estruturalista, Roland Barthes «decreta» a morte do autor, a Escola de Pata-

física (Ciência de soluções imaginárias e particulares) fora fundada. À parte as complicações «legais» que qualquer morte pode implicar – hoje, sabemos que o autor não está literalmente morto –, é interessante perceber, neste momento histórico, a «ênfase» dada apenas ao texto, como se o texto espelhasse somente a si e a outros textos, num jogo intertextual infundável que perpassa a sua manufatura. Uma ênfase que só fora possível ser dada ao texto quando se cogitou a possibilidade do «apagamento» do autor: ou seja, quando foi possível tirá-lo da cena textual, ou, como prefiro chamar, quando foi possível nos esquecermos dele, pelo menos provisoriamente. Chamo de ênfase porque, nesse momento, não se tratava mais de se fazer uma leitura crítica que descambasse para a contingência biográfica, que pode circular em qualquer texto – e era isso que estava implícito na decisão de matar o autor – ou para uma leitura que se fiasse a uma historicidade, instalada no texto como um *a priori*, fazendo-nos esquecer o próprio texto literário:

[...] L'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions; la critique consiste encore, la plupart du temps, à dire que l'oeuvre de Baudelaire, c'est l'échec de l'homme Baudelaire, celle de Van Gogh, c'est sa folie, celle de Tchaïkowski, c'est son vice: l'explication de l'oeuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'auteur qui livrait sa «confidence». (Barthes, 1993: 64)

Ora, quando o texto olha para si e para outros textos, é preciso que se compreenda como se dá este funcionamento, como se operacionaliza, como ocorre, é preciso que se compreenda seu *modus operandi*. Aí entra em cena a OULIPO (OUvroir de Littérature POTentielle) da Escola de Patafísica: eles não eram propriamente teóricos do texto – como Roland Barthes o era, apesar de muito terem escrito sobre seus procedimentos de criação –, eram artesãos do texto, porque o *ouvroir* traz a idéia de ateliê, de oficina, de feitura. Os integrantes da OULIPO eram escritores e matemáticos do texto, por exemplo, Raymond Queneau, Georges Pérec, Italo Calvino e François Le Lionnais, dentre outros, que pensavam o *modus operandi* textual como um sistema de regras e concebiam a linguagem como jogo, dentro de uma determinada lógica de um regime de probabilidades, ao criarem textos a partir de certos *a priori* matemáticos.

Desse ateliê de criação textual, surgiram obras importantes como *Cent milles milliards de poèmes*⁴, de Raymond Queneau, ou mesmo o romance *La disparition*, de

⁴ Segundo as palavras de Queneau, no seu prefácio: «Ce petit ouvrage permet à tout un chacun de composer à volonté cent mille milliards de sonnets, tous réguliers bien entendu. C'est somme toute une sorte de machine à fabriquer des poèmes, mais en nombre limité; il est vrai que ce nombre, quoique limité,

Georges Perec, um romance de mais de 300 páginas escrito sem a letra «e». Qualquer pessoa que compreenda o sistema de funcionamento da língua francesa entende que este romance representa um imenso desafio, porque a letra «e» é uma letra fundamental na estrutura desse idioma.

Se faço essa volta, mencionando Roland Barthes e alguma produção da OULIPO, concebida a partir de sistemas de regras preestabelecidas, é apenas para frisar que, naquela época, a literatura passa a ser vista sob uma ótica mais experimental, semelhante inclusive a alguma arte de vanguarda. E isto porque nem mencionei o movimento da Poesia Concreta, movimento um pouco anterior, que, sem dúvida, constituiu-se como uma influência basilar para o experimentalismo em Portugal:

[...] na sequência de certas correntes internacionais, e com estreito contacto com autores brasileiros, temos os dois números de *Poesia Experimental*, de índole concretista, e onde a teorização pertencente a Ernesto de Melo e Castro (a este movimento associam-se fugazmente Herberto Helder e Ramos Rosa). (Coelho, 1987: 114)

E. de Melo e Castro define a poesia experimental, no seu livro *A proposição 2.01*, como uma «[...] poesia que se preocupa com as bases e a evolução do acto poético e do poema como objecto. O estudo do resultado das experiências realizadas é fundamental. Nesse estudo reside de facto o valor de projecção do acto criador experimental» (Castro, 1965). Exatamente como diz Ana Hatherly: «Foi nos anos 60 que em Lisboa se revelou o Movimento Experimentalista Português, criado em torno de uma revista intitulada *Poesia Experimental*, de que se publicaram apenas dois números: o primeiro em 1964, o segundo em 1966» (Hatherly, 1995: 187). E continua:

O Experimentalismo Português está ligado a duas tendências bem nítidas [...], que são as seguintes: 1) a que se desenvolve a partir do ressurgimento de certos valores estruturais da poesia barroca, tendência que ocorre nos anos 50 e prossegue até hoje; 2) a que se insere no Movimento da Poesia Concreta que surge no Brasil e na Europa nos anos 50, floresce em todo o mundo nas décadas de 60 e 70 e persiste ainda no presente. (ibid.: 187).

E, ao contrário do movimento futurista,

[...] a ruptura que o Experimentalismo português trouxe para a poética do século XX não foi uma ruptura igual, por exemplo, à do Futurismo, que postula um desligamento total do passado e sobrevaloriza o futuro. O Experimentalismo assume o presente para intervir nele, contesta o passado, no que ele possa ter de académico ou imobilizante, e reata com a tradição no que ela pode ter de dinâmica. (ibid.: 13).

É neste contexto de extrema experimentação literária que Herberto Helder cria suas máquinas poéticas, publicadas no 1º número de *Poesia Experimental* e incluídas posteriormente no *Ofício cantante*, volume II de *Poesia Toda* e no volume único de *Poesia toda* (1981) da editora Assírio e Alvim. Apesar de sua fugaz participação neste movimento, Herberto Helder cria um jogo muito interessante para pensar o sujeito poético e a criação poemática: na verdade, Herberto Helder instaura um grande paradoxo ao associar a idéia de lirismo à idéia da máquina.

A máquina lírica, antes intitulada de *Electronicalírica*, traz questões para pensarmos justamente sobre essa associação inesperada entre a lírica e a máquina: um lirismo maquinal. Qual seria o modo de funcionamento dessa máquina? Quais as implicações que uma máquina lírica traz para a feitura do poema na contemporaneidade? Qual o lugar que o autor/poeta assume nesta maquinaria? Como se estabelece o importante papel que o leitor passa a ter nesse novo jogo lírico? Quais as dinâmicas de feitura/leitura subjacentes à própria estrutura do poema, agora concebido numa lógica de uma máquina programática?

Como estivemos sempre às voltas, em circunvoluções ao redor de temas herbertianos e maquinicos, é preciso agora atravessar suas máquinas porque, como nos lembra Pedro Eiras, «[...] ler é seccionar atravessando, não rodear» (Eiras, 2002: 406). Portanto, quando Herberto Helder associa a idéia de máquina à de lirismo, propõe uma espécie de fusão do gesto criador associado ao de uma maquinaria. Não é mais simplesmente o desejo de virar máquina, de ser «triturado pela máquina», como vimos em Álvaro de Campos, é realmente pensar a engenhosidade do poema, sua feitura, a partir de uma outra lógica, maquinal ou mesmo computacional. O poeta estabelece as regras, cria os mecanismos, para nós, leitores, operacionalizarmos o poema.

O poeta «desaparece», não por inteiro, já que define o jogo, arma a situação, na maquinaria operacional que cria, porque, ao estabelecer os mecanismos de feitura/leitura, nos ensina a manejar sua máquina lírica. O poeta partilha conosco a possibilidade de criar poemas, ao nos oferecer poemas maquinais em que passamos a desempenhar um outro papel no jogo da literatura, não mais um jogo alegórico ou metafórico, mas combinatório, em que ativamos a máquina lírica da literatura.

Nos nove poemas que constituem essa *Máquina lírica*, «[...] esta liberdade de leitura é limitada, ou condicionada, por jogos de paradigmas e sintagmas» (ibid.: 405). Através de um jogo incessante de repetições, em que determinadas estruturas se combinam, não aleatoriamente, mas dentro de uma lógica criada pelo autor, em que cada repetição não é uma mera reiteração, mas exatamente como diz Patrícia San-Payo ao ler Blanchot, «[...] segundo uma lógica pela qual repetir não é reiterar, mas sim diferir e deslocar». Desse modo, «[...] repetir um palavra é apagar uma palavra, ou seja, nomear pela segunda vez de outra maneira é pôr em causa a adequação do primeiro nome atribuído» (San-Payo, 2003: 98-99). E, se na *Máquina lírica* esse procedimento de

operacionalização do poema ficar obscuro, implícito, se o leitor não perceber as regras do jogo, na *Máquina de emaranhar paisagens* fica claro que é através da combinação e da recombinação de determinadas estruturas frásicas que as máquinas funcionam ou podem ser operacionalizadas, pois, nesta outra máquina, o manejo combinatório é realmente explícito, já que a feitura/leitura apresenta características metatextuais: uma escritura sobre o gesto da escritura, uma leitura que apreende desse gesto auto-reflexivo a capacidade de poder se escrever.

Na *Máquina de emaranhar paisagens*, primeiramente Herberto Helder nos apresenta os fragmentos poéticos – 1) «Gênesis», 2) «Apocalipse», 3) Villon, 4) Dante, 5) Camões e 6) autor – e, a partir disso, começa o jogo: Helder embaralha as frases do «Apocalipse», (2) reorganizando-as numa outra lógica textual. Em seguida, cita o «Gênesis» (1), retoma o Apocalipse (2), cita Dante (4), coloca seu texto (6), o de Camões (5) e o de Villon (3). E, ao longo do texto, retoma sempre, ciclicamente, o fragmento do «Gênesis»: «... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro...» (Helder, 1990: 276). «Et caeteramente».

A repetição sistemática desse fragmento do «Gênesis» pontua o caráter inaugural de cada novo texto possível de ser formado, cada nova combinação ou rearranjo sintático. É interessante marcar que essa repetição com caráter de origem dá um certo ritmo à leitura/feitura do texto, como se cada vez que fosse introduzido iniciasse um novo ciclo textual, «et caeteramente». E isso fica ainda mais evidente quando Herberto Helder «termina» o livro-experimento com esse fragmento, como se nos passasse a palavra para (re)montarmos o texto, pois é a própria feitura do texto que cria o dia, que cria a noite, que cria o verbo, a palavra, a escrita num ciclo aberto.

Apesar da associação paradoxal do lirismo à idéia de máquina, um lirismo doravante maquinal, é bonito ver neste gesto que o livro não se encerra em si, já que os poemas estão sempre em eterno devir, numa construção permanente cada vez que os leitores operacionalizam as máquinas, no ato de ler/fazer os poemas. Esse devir permanente abre o livro para uma idéia de aberto, como se cada vez que lêssemos os poemas, criássemos um novo mundo, um novo poema: «... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro...» (ibid.: 276).

Paul de Man, ao analisar Rousseau, traz a idéia da gramática do texto associada à lógica das máquinas, a gramática do texto como máquina:

A máquina é como a gramática de um texto [...] Não pode haver nenhum uso da linguagem que não seja, dentro de uma certa perspectiva, assim radicalmente formal, ou seja, mecânico, não importa a que nível de profundidade esse aspecto possa ser ocultado por ilusões estéticas e formalistas. (Man, 1996: 328)

Já Derrida, ao reler Rousseau, repensa algumas colocações de Paul de Man e sugere a seguinte definição para máquina: «Um texto cuja gramaticalidade é um código lógico

que obedece a uma máquina. Nenhum texto é concebível sem gramática» (Derrida, 2004: 94).

Deste modo, parece extremamente lógico quando Eiras diz que: «[...] o leitor pode gerar, e gerir, diversas memórias [do poema]» (Eiras, 2002: 405), pois as memórias do poema seriam adquiridas na aprendizagem da sua gramática, do seu modo de funcionamento, mas não só nesta aprendizagem gramatical, porque esta aprendizagem do manejo da gramática/estrutura do texto pressupõe uma certa intimidade de contato com as imagens, inclusive para operacionalizá-las. Da mesma forma que *A máquina de emaranhar paisagens* engendra várias combinações possíveis explicitamente, *A máquina lírica* também o faz, mas de maneira implícita, por não ser um texto auto-reflexivo, metatextual. No poema «a menstruação quando na cidade passava» (Helder, 1990: 255-257), percebemos a recorrência e a repetição de certos sintagmas: «as raparigas respirando», «as raparigas riam», «as raparigas comiam», «alguém falava: neve», «alguém falava: sangue», «alguém falava: maçãs». Este jogo de repetições é sempre um jogo de repetições diferenciadas, sempre engendrando uma possibilidade distinta da que se escreve, a partir da que se escreve, um jogo em devir permanente: «Era tudo uma máquina com as letras/ lá dentro. E eu vinha cantando com a minha paisagem negra pela neve» (ibid.: 253). E assim, sucessivamente, «et caeteramente»: «... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro...» (ibid.: 276).

A maquinaria de Herberto Helder não é apenas uma máquina mecânica, porque, por não ser inflexível, não estar terminada, finalizada, está em eterno devir, ela não se propõe a ser como a máquina de Luís de Camões, uma máquina total, ideal, *apriorística*, é uma máquina aberta, desdobrável e flexível, em que suas peças estão dadas para serem montadas, operacionalizadas. Também difere da máquina-desejo de Fernando Pessoa, já que sua máquina não é uma simples metáfora maquinal da vontade de ser máquina. A proposição 193 das *Investigações filosóficas* de Wittgenstein pode ajudar a entender que tipo de máquina é esta que Herberto Helder constrói:

A máquina como um símbolo do seu modo de operação: a máquina – diria, antes de mais nada – parece já conter em si mesma seu modo de operação. O que significa isto? Na medida em que conhecemos a máquina, parece que tudo o mais, a saber, o movimento que ela executará, já está inteiramente determinado. (Wittgenstein, 1996: 90)

A máquina lírica de Herberto Helder, sem manual de instruções, antecedida apenas pela «Comunicação académica», desenvolve por si só seu próprio modo de operação. É lendo os poemas e os fragmentos, estabelecendo uma intimidade com as imagens e conhecendo os movimentos que as executam, que aprendemos sua lógica de feitura e passamos então a criar outros poemas possíveis, a partir de uma lógica predeterminada

pelo encaixe de suas próprias peças-palavras, quando aprendemos a apreender sua estrutura.

Nesta lógica textual de Herberto Helder, há então a idéia de linguagem muito próxima à de um jogo suscetível a combinações, mas combinações lógicas, não completamente aleatórias, onde o leitor que operacionaliza sua máquina é direcionado a (re) criar os poemas a partir de uma programação já pensada pelo autor, num sistema de regras-peças oriundo da própria máquina, implícito na própria maquinaria do poema, na sua gramática, na sua estrutura.

Pedro Eiras, comentando Derrida, coloca uma interessante questão para pensar o caráter previsível/programável da linguagem poética na lógica maquinal em contraposição à idéia de acontecimento associada ao inesperado:

Num texto integrado em *Papier Machine* (2001), Jacques Derrida questiona-se sobre a possibilidade de pensar, *ao mesmo tempo*, a máquina como lugar da repetição programável e portanto previsível, e o acontecimento como a possibilidade do impossível, o eclodir do inesperado, a surpresa absoluta que não se deixa tematizar. Ou seja, a iteração a que todo o acto está desde sempre exposto (tudo se pode repetir, a repetibilidade marca o gesto desde a origem, por isso não há origem simples e única do gesto original) e, por outro lado, o messiânico sem messianismo (o advento puro do outro, o irredutível da unicidade e da novidade absoluta do gesto). Ora, todo o acontecimento contém já a hipótese da sua iteração, e essa iteração dá-se como novidade contínua; a própria oposição entre acontecimento e repetição é, em suma, artificial. Podemos pensar assim a «máquina lírica»: ela repete para definir o acontecer do imprevisível [...] A maquinidade desta lírica deixa-se reconhecer na repetição; o advento do impossível irrompe incógnito no acontecimento imprevisível. (Eiras, 2002: 407-408)

A máquina lírica, «et caeteramente», sempre que é repetidamente acionada para funcionar na leitura/feitura de poemas, de prosas (poéticas), de linguagem, abre espaço para o imprevisível que reside em qualquer acontecimento inesperado, abre espaço para o poema acontecer em eterno devir: «... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a manhã, dia primeiro...» (Helder, 1990: 276).

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio (1989 [1985]). *Idea de la prosa*. Trad. Laura Silvani. Barcelona: Península. (2002). «O fim do poema». Trad. Sérgio Alcides. In *Cacto número 01*. São Bernardo do Campo-SP, Agosto, 142-149.

- BARTHES, Roland (1993 [1984]). *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil.
- BERARDINELLI, Alfonso (2007). *Da prosa à poesia*. Trad. Maurício Santana Dias. Org. e pref. Maria Bethânia Amoroso. São Paulo: Cosac Naify.
- BLANCHOT, Maurice (2000 [1955]). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- CAMÕES, Luís de (1982). *Os Lusíadas*. Org. Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora.
- CASTRO, E. de Melo e (1965). *A proposição 2.01*. Lisboa: Ed. Ulisseia.
- COELHO, Eduardo Prado (1987). «A poesia portuguesa contemporânea». In *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 113-132.
- DERRIDA, Jacques (2004). *Papel-máquina*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade.
- EIRAS, Pedro (2002). «A menstruação quando na cidade passava». In *Século de ouro: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Org. Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra. Braga, Coimbra, Lisboa: Angelus Novus e Cotovia, 402-409.
- HANSEN, João Adolfo (2005). «A máquina do mundo». In *Poetas que pensaram o mundo*. Org. Aduato Novaes. São Paulo: Cia das Letras, 157-197.
- HATHERLY, Ana (1995). *A casa das musas*. Lisboa: Editorial Estampa.
- HELDER, Herberto (11 de Novembro 1964). «“Não há verdadeira honestidade sem alguma originalidade” – disse-nos Herberto Helder». Entrevista concedida a Maria Augusta Seixas. *Jornal de Letras e Artes* 163,10, 12.
- (1990). *Poesia Toda*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- (2001). «Herberto Helder: Entrevista». *Inimigo Rumor* 11, 190-197.
- LOPES, Silvina Rodrigues (1990). «A imagem ardente, leitura de *Última ciência*, de Herberto Helder». In *Aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral edições, 11-20.
- MAN, Paul de (1996). *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago.
- MARINHO, Maria de Fátima (1982). *Herberto Helder, a obra e o homem*. Lisboa: Editora Arcádia.
- MORÃO, Paula (1993). «Herberto Helder». In *Viagens na terra das palavras: ensaios sobre a literatura portuguesa*. Lisboa: Edições Cosmos, 85-89.
- PEREC, Georges (2004 [1969]). *La disparition*. Paris: Gallimard.
- PESSOA, Fernando (1976). *Obra poética*. Org., intr. e notas Maria Aliete Galhoz. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar.
- (1986). *Obras em prosa*. Org., intr. e notas Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar.
- QUENEAU, Raymond (2003 [1961]). *Cent mille milliards de poèmes*. Paris: Gallimard.
- SAN-PAYO, Patrícia (2003). *Blanchot: a possibilidade da literatura*. Lisboa: Ed. Vendaval.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1996). *Investigações filosóficas*. Col. Os pensadores. São Paulo: Ed. Nova Cultural.

Resumo: Especulações em torno da poesia e da prosa (poética) – entre duas máquinas de linguagem de Herberto Helder: *A máquina lírica* e *A máquina de emaranhar paisagens*. Para discutir o estatuto que a lírica assume nesta nova maquinaria do poema, também seu modo de funcionamento, outros dois poetas portugueses e suas máquinas de pensamento: Luís de Camões, com a sua «Máquina do mundo», e Álvaro de Campos, saudando as máquinas modernas com suas «Odes».

Abstract: Speculations on poetry and (poetic) prose – between two language machines by Herberto Helder: *A máquina lírica* e *A máquina de emaranhar paisagens*. In order to discuss the role that lyricism plays in this new machinery of the poem, as well as its mode of operation, two other Portuguese poets and their thought machines: Luís de Camões, with his «Máquina do mundo», and Álvaro de Campos, welcoming modern machines in his «Odes».