

## ***Húmus: Colagem; Montagem; Recombinação***

**Rui Torres**

*Universidade Fernando Pessoa*

**Bruno Ministro**

*Universidade de Coimbra*

**Resumo:** Pretende-se com este artigo evidenciar o diálogo estabelecido por Herberto Helder, no seu poema *Húmus – Poema Montagem*, com a narrativa *Húmus* de Raul Brandão, através de exemplos dos processos de colagem e combinação textual levados a cabo no poema. Descreve-se ainda, de um modo exploratório, a forma como *Húmus – Poema Contínuo*, experiência recombinação com ambas as obras realizada no âmbito da Ciberliteratura com recurso ao motor textual *Poemário*, promove a contínua metamorfose textual dessas criações, problematizando a materialidade da linguagem e as metamorfoses ininterruptas da significação.

**Palavras-chave:** Herberto Helder, Raul Brandão, *Húmus*, montagem, colagem, ciberliteratura, combinatória

**Abstract:** The aim of this article is to highlight the dialogue established by Herberto Helder, in his poem *Húmus – Poema Montagem*, with the narrative *Húmus* by Raul Brandão, through examples of collage and textual combination processes carried out in the poem. Further description is provided, in an exploratory way, about the way by which *Húmus – Poema Contínuo*, a recombinational experience with both works carried out in the field of Cyberliterature using the textual engine *Poemário*, promotes a continuous textual metamorphosis of these creations, questioning the materiality of language and the uninterrupted metamorphoses of meaning.

**Keywords:** Herberto Helder, Raul Brandão, *Húmus*, montage, collage, cyberliterature, combinatorics

## Introdução

Helder leitor, Helder decodificador. Tradução da tradição, leitura, releitura. Húmus textual onde morte e vida, passado e presente, se misturam. *Outrora Agora* (Gomes 1993), pelas relações dialógicas da invenção, da plagiotropia (Campos *apud* Gomes 1993: 19), devoração plagiotrópica da tradição abrindo caminhos para novos sentidos, ressignificações: semiose.

Herberto Helder e o “poema contínuo”, essa “máquina de emaranhar paisagens” pela qual transformação e metamorfose se inscrevem no vasto conjunto de textos marcados por uma “atitude crítico-lúdico-transgressora” (*idem*: 22). Plagiotropia enquanto espaço conceitual (*idem*: 20) também sinalizado pela metalinguagem, intertextualidade, dialogismo e paródia. No entanto, aqui, atitude que envolve, segundo a autora, uma acrescida “operação tradutora no sentido de releitura crítica da tradição” (*ibidem*). A plagiotropia, portanto, como “movimento inalienável da literatura” (*ibidem*).

Informados por essa incessante transformação dos textos literários, cartografando essa constelação na relação manifesta com outras obras de cariz intertextual, pretende-se realçar no *Húmus*, de Herberto Helder, mais do que a “sugestão” de um texto: antes a sua transformação, accionado a sua força latente, ressuscitando-o.

*Húmus* lembrando que todo o discurso é desviado pela interpretação, resultado de outros discursos: uma reciclagem, uma montagem. Como nesse comentário transcrito de Ezra Pound, por Helder, em prefácio a *Uma Faca nos Dentes*, de António José Forte, na (re)descoberta de Cavalcanti, re-inventando-o Pound, como reinventado é Brandão, por Helder: “um poeta fica soterrado durante séculos na poeira bibliotecária, até que alguém o leia categoricamente, e ele se mova então, e nos mova a nós...” (Helder 1983: [7]).

Em Portugal, questão abordada pelo menos a partir de 1964, pelos artistas da chamada *Poesia Experimental*, nomeadamente em obras de Ana Hatherly, Ernesto de Melo e Castro e, claro, do próprio Helder, que no prefácio ao primeiro número da revista (ou cadernos antológicos da) *Poesia Experimental*, lembra que “a tradição é um movimento” (1964b: 5). Abrindo caminho para uma recuperação em práticas literárias correntes. Como Ana Hatherly sintetiza: “[o] que os Experimentalistas fizeram foi trazer a tradição para o dia

a dia da sua criação poética: «traduzindo-a» em formas novas, criaram o novo” (Hatherly 1995: 179).

### 1. Raul Brandão: metamorfose, re-escrita

À semelhança de outras obras de Raul Brandão, também *Húmus* conheceu várias versões, tendo sido a primeira editada em 1917 (Porto: Tipografia Renascença Portuguesa), a segunda em 1921 (Rio de Janeiro/Porto: Anuario do Brasil & Tipografia Renascença Portuguesa) e a terceira em 1926 (Paris/Lisboa: Aillaud & Bertrand). As publicações seguintes, retomando a versão da primeira edição, têm lugar em 1972 (Coimbra: Atlântida) e em 1982 (Lisboa: Vega). Outras edições e reimpressões posteriores seguem a mesma linha.

Face a este contínuo da re-escrita, Maria João Reynaud interpreta as três versões do *Húmus* como “a possibilidade inerente de uma contínua metamorfose” (Reynaud 2000: 92). Edificada sob o “signo do desastre”, como descreve a autora de *Metamorfoses da Escrita*, a obra de Raul Brandão aponta para a abolição da oposição entre prosa e poesia, bem como a desvalorização dos elementos convencionais da narrativa como técnicas que reflectem a renúncia do autor a uma certa “felicidade da escrita” (*idem*: 17). Ora, é precisamente esta recusa das convenções literárias e a consciência de escrita enquanto algo nunca finalizado que parecem arrancar Raul Brandão às práticas textuais correntes da altura em que escrevia. A existência de três versões do *Húmus* coloca-nos, por isso, segundo a autora,

perante um processo descontínuo de *enunciação escrita* muito complexo, em que cada uma delas se apresenta como uma *variação* da mesma obra – como um testemunho de “la mobilité de l’écrit” de que nos fala Mallarmé na sua utopia do Livro – que a projecta num horizonte virtual de perfeição. (*idem*: 56)

À semelhança de Reynaud, outros autores têm vindo a caracterizar *Húmus* como uma obra antecipadora. *Húmus*, de facto, parece talhar, pela primeira vez, um caminho que só mais tarde viria a ser percorrido de forma sistemática e estruturada por outros escritores. Uma das características que parece fazer de *Húmus* um texto pautado pela extemporaneidade é a problematização de género que a obra levanta. Segundo Guilherme de Castilho, *Húmus* não é

nem obra de especulação filosófica, nem livro de meditações avulsas, nem diário íntimo, nem poesia em prosa, nem narrativa ou novela de ambiente irreal – embora de todos estes géneros ou tipos de criação literária o *Húmus* participe um pouco. [...]

Se quisermos pôr-nos em unísono com a nomenclatura, tão em voga, lançada por Sartre [...], julgo podermos chamar ao *Húmus* um verdadeiro *anti-romance*, na medida em que Raul Brandão [...] põe de parte os preconceitos tradicionais do género e forja ele próprio a via que acha mais adequada à complexidade do que tem para nos dizer. (Castilho 2006: 246)

Dado que nenhum dos géneros literários tradicionais parece servir como boa armação para a sua obra, Raul Brandão inventa um esqueleto próprio para *Húmus*, reinventando, assim, os modelos de género. Isto vai colocá-lo, como refere Castilho, em diálogo, por antecipação, com fazeres vindouros, sendo que “[a] modernidade do *Húmus* vem-lhe basicamente de ser uma tentativa de expressão desordenada da desordem, da *mixórdia*” (Castilho 2006: 247).

A miscelânea de que nos fala Castilho, como “*mixórdia*” que é, assume muitas e variadas formas em *Húmus*. Para além da experimentação com múltiplos registos de género literário, há uma outra série de questões de menor amplitude, mas não somenos importantes, que surgem precisamente do cruzamento constante de elementos no interior da obra. O espaço onde a acção tem lugar é uma vila cujo nome se desconhece, sendo sempre referida como “a Vila”. Não é cidade, não é aldeia: é qualquer espaço de dimensão intermédia. Ou, talvez, nem uma vila seja, porque é “vila-sonho”, “vila-fantasma”, “vila-trágica” e, com destaque da nossa parte, “vila-vida”.

O jogo entre as palavras “vila” e “vida”, as quais, nas ciências da linguagem, são categorizadas como par mínimo por apenas um fonema que as distingue, aporta uma outra dimensão à significação de *Húmus*. Se a acção se passa na vila e é em torno dela que giram os acontecimentos, ao transformar-se a vila em vida – ou ao tomarmos conhecimento de que são uma só e mesma entidade – percebemos, então, a reflexão ontológica para que *Húmus* abre caminho. Como diz Brandão, “atrás desta vila há outra vila maior” (Brandão 1991: 26)<sup>1</sup>, o mesmo seria dizer que atrás desta vida de aparências há uma outra vida, a autêntica, que insiste em se ocultar. O próprio texto evolui nessa direcção:

Sob estas capas de vulgaridade há talvez sonho e dor que a ninharia e o hábito não deixam vir à superfície. Afigura-se-me que estes seres estão encerrados num invólucro de pedra: talvez queiram falar, talvez não possam falar. (Brandão: 17)

Estes seres que habitam a vila são fantasmas que, dotados de uma segunda vida, criam, com o tempo, uma rede de hábitos, insignificâncias e ninharias que os arranca à contemplação da vida ela mesma. Daí que “[t]odo o trabalho insano é este: reduzir a vida a uma insignificância [...] Tapá-la, escondê-la, esquecer-la” (Brandão: 18). Esta permanente oposição entre a vida aparente e a verdadeira serve, ainda, para sugerir que o ser humano se compõe de sucessivas camadas de subjectividade: “[e]m todas as almas, como em todas as casas, além da fachada, há um interior escondido” (*idem*: 47); a descoberta de que “[o] homem por dentro é desconforme” (*idem*: 65), por outro lado, conduz à constatação de que entre um lado e o outro “[i]nterpõe-se um muro” (*idem*: 69).

Ora, é o sonho que vai cumprir a função de activar a oposição entre o quotidiano-máscara e algo que cresce por dentro e que corresponde a uma outra dimensão da vida. Como vai dizendo o Gabiru: “– É necessário abalar os túmulos e desenterrar os mortos” (*idem*: 31). No sonho aglutinam-se as forças incontidas que agitam morte e vida e que, assim, re-ligam os mortos e os vivos:

Aqui não andam só os vivos – andam também os mortos. A vila é povoada pelos que se agitam numa existência transitória e baça, e pelos outros que se impõem como se estivessem vivos. Tudo está ligado e confundido. (*idem*: 27)

Entretanto, o sonho vai tomando conta de tudo: “Pouco a pouco o sonho dissolve, a nódoa de ouro alastra [...] Transforma, volta a existência do avesso, deita o muro abaixo” (*idem*: 44). Mas o sonho representa também a descida aos infernos; como lembra Duarte Faria, “Deus está do lado da rotina enquanto o Diabo se encontra do lado do sonho” (Faria 1981: 141). A vida é atravessada pelo sonho, elemento valorizado dado que “o sonho tem as suas raízes nos mortos, são eles o ‘húmus’ essencial que alimenta a árvore dos vivos que atira as suas flores ao infinito” (Vasconcelos 1986: 9). Em última análise, não existe separação possível entre morte e vida, uma vez que “mortos e vivos são percorridos na obra de Raul Brandão por um fio panteístico que os une e os confunde nos gestos, nas falas, no

sofrimento e no sonho.” (*ibidem*) Em *Húmus*, morte e vida são indissociáveis, visto que “a morte regula a vida. Está sempre ao nosso lado, exerce uma influência oculta em todas as nossas acções. Entranha-se de tal maneira na existência que é metade do nosso ser.” (Brandão: 44-45) O que encontramos não é, portanto, uma ocupação de lugares antagónicos por morte e vida, mas antes a sua fundição num elemento comum, o húmus como camada do solo onde o que morre e o que nasce se conjugam.

Talvez por isso a trama seja povoada por personagens, os seres-fantasma já referidos, sem nunca ser certo quem fala ou quando fala. As vozes ecoam misturadas, confundindo-se a fala das personagens entre si e, inclusive, a fala das personagens com a voz do narrador. Caminhamos num terreno ambíguo, algures entre o diálogo e o monólogo, e apercebemo-nos de que o espaço e o tempo da acção de *Húmus* são fragmentários, abstractos, projecção da subjectividade daquele que é não só narrador mas autor-narrador. No fim de contas, não é em torno da vila que tudo gira, mas em torno das reflexões desta voz, como se não existisse dentro ou fora. Ou seja, também aqui encontramos a miscelânea e, na miscelânea, o uno indivisível.

## **2. Herberto Helder, escrita-montagem de Raul Brandão**

*Húmus – Poema-montagem*<sup>2</sup>, da autoria de Herberto Helder, foi escrito em 1966, segundo a data inscrita pelo autor no final da obra, tendo sido publicado em 1967 pela Guimarães Editores. Tal como o subtítulo indica, o texto de Helder é uma montagem feita a partir da obra de Raul Brandão. “Montagem” é um termo emprestado da linguagem cinematográfica, processo de concatenação de planos. Nos seus ensaios acerca da linguagem cinematográfica, numa espécie de diálogo com o método ideogramático, Sergei Eisenstein explica que “two film pieces of any kind, placed together, inevitably combine into a new concept, a new quality, arising out of that juxtaposition” (Eisenstein 1947: 4), sendo que o que melhor caracteriza a montagem é a colisão e o conflito (Eisenstein 1949: 37).

Conhecemos da obra de Herberto Helder várias incursões relacionadas com a montagem, bem como a metamorfose que resulta das estratégias criativas da apropriação textual, patentes em obras como *Electronicolírica* (1964a), “A Máquina de Emaranhar Paisagens”, texto publicado no primeiro número dos cadernos de *Poesia Experimental*

(1964), ou *Cobra* (1977). No posfácio a *O corpo o luxo a obra*, Helder afirma que “[a] transmutação é o fundamento geral e universal do mundo. [...] Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose, é obra própria nossa” (1978a: [21]). A dimensão imagética da obra de Helder, resultado de uma poética da emergência de imagens irrepetíveis em contínuo movimento e metamorfose, foi talvez o motivo que terá levado João César Monteiro a afirmar, de forma provocatória, que Herberto Helder é um dos mais interessantes pensadores do cinema: “É surpreendente para todos, mas eu sou uma caixa de surpresas, se ousar dizer que a mais profunda e mais original reflexão cinematográfica portuguesa foi feita por dois poetas: Carlos de Oliveira e Herberto Helder”<sup>3</sup> (Monteiro 2004: 91). Também Rosa Maria Martelo chama a atenção para a presença do cinema e, em particular, dos mecanismos de montagem cinematográfica, na obra de Helder, quando defende que

é através do permanente cruzamento das duas artes e através da memória do cinema que o poeta chega à “montagem” de um texto onde expõe uma relação indissociável entre a memória e a imagem (perceptiva), e entre estas e a construção do sentido, desenvolvendo uma reflexão na qual o espaço é apresentado como “metáfora do tempo”, isto é, como condição de dizibilidade e de presentificação do tempo. (Martelo 2005: 50)

A autora destaca ainda que “o que Herberto Helder verdadeiramente valoriza é a capacidade de irradiação da imagem, o jogo de ecos e de replicações expansivas promovido pela coexistência das imagens” (*idem*: 51), concluindo que é esta fabricação das imagens que torna possível “uma apresentação directa do tempo’, [...] capaz de evidenciar o que Deleuze considerou um tempo crónico e não cronológico” (*ibidem*).

Herberto Helder reflecte de forma muito incisiva sobre a montagem no ensaio “Memória, Montagem” (1977), publicado na primeira edição de *Cobra*. Helder começa por colocar a questão da própria matéria de que se compõe o poema, negando, tal como Brandão o fizera, a *mimesis* enquanto único processo criador em arte. Para Helder, “os elementos com que o poema se organiza não estão na natureza”, porque “o poeta não transcreve o mundo, mas é o rival do mundo” (Helder 1977: 9). O poeta define posteriormente a montagem como “uma noção narrativa própria” (*idem*: 10) de cada autor,

a “cuidada maneira de receber a memória, assistir à ressurreição do que foi morrendo, e morre, e vai morrer” (*idem*: 11).

É o que acontece com a recepção/leitura de Brandão, que acorda um texto com cinquenta anos, montando-o segundo uma noção narrativa peculiar, isto é, lendo-o.<sup>4</sup> O resultado deste processo de montagem reflecte-se na transgressão da linearidade do discurso. No poema, ao contrário do discurso quotidiano, “os substantivos não são palavras, mas objectos distribuídos; e os adjectivos, por exemplo: as qualidades e circunstâncias da colocação dos objectos no espaço” (*idem*: 13). O poema é, assim, ao contrário do romance, um corpo com autonomia própria. É por isso que aquilo que primeiro chama a atenção no *Húmus* de Helder é a configuração espacial e visual do texto. Como que aludindo ao processo de “corte e cose” que o texto-base de Brandão sofreu, os novos versos iniciam-se no espaço deixado em branco pelo verso imediatamente anterior, sugerindo uma decomposição do próprio acto de leitura feito por Helder. São disso exemplo os versos 112-16:<sup>5</sup>

E o céu. Basta-nos um nome para lidar  
com ele.

O céu.

Uma nódoa que se entranha  
noutra nódoa. (284)

A montagem é, portanto, o processo principal pelo qual o poema de Helder estabelece e actualiza a leitura do texto de Brandão. Montagem pela ligação das partes num todo com autonomia própria, explícita nos versos 108-11:

Absorção

dolorosa, diamante polido, vegetação  
criptogâmica. (284)

versos esses que resultam da junção de partes bem distintas do romance de Raul Brandão, nomeadamente:

O mal não tem limites. Tem diante de si mil anos e um dia para essa **absorção dolorosa** e trágica.  
(Brandão: 149)



Esta noite límpida como um **diamante polido** não existe. O que existe é atroz... (Brandão: 148)

Seres e coisas criam o mesmo bolor, como uma **vegetação criptogâmica**, nascida ao acaso num sítio húmido. (Brandão: 18)

O que encontramos em *Húmus*, de Herberto Helder, é, por isso, um texto atravessado pelo poder renovador da linguagem, capaz de assumir uma posição dialéctica com o passado histórico, posição essa conquistada por meio da problematização do binómio tradição/traição. O movimento de formulação de uma traição à tradição é, como António Barros sugere na instalação poética “TrAdição/Traição”,<sup>6</sup> um acto de adição em permanente reformulação iterativa, sem rejeitar nem a tradição nem a sua traição. Ao chamar para o corpo do seu texto as palavras de um autor que o antecede, Helder consubstancia-se como “escrileitor” (Barbosa 1996) ou “lecto-escriptor” (Flor 2004). A sua leitura, ao transformar-se em escrita, é ainda releitura e já reescrita.

No poema de Herberto Helder, este gesto da escolha encontra-se irrepreensivelmente explícito. Não só devido ao subtítulo “Poema-montagem”, tal como figura na primeira edição, como também pela inscrição com que Helder abre o seu texto, divulgando as “regras” e os “materiais” que guiam a criação do seu texto.

Material: palavras, frases, fragmentos, imagens, metáforas do Húmus de Raul Brandão.

Regra: liberdades, liberdade. (6)

É este um traço das textualidades experimentais: o que Herberto Helder faz é deixar visíveis as suturas da leitura e da escrita; há um rasto do processo que, não só não é apagado, como lhe é dado lugar de destaque. Esta característica permite-nos perceber que *Húmus – Poema-montagem* transporta consigo uma dimensão textual performativa. Na base do *Húmus* de Herberto Helder está o gesto: o gesto da leitura, o gesto da apropriação e do jogo de combinação e recombinação, o gesto da escrita. Conseguimos imaginar-lhe o tempo e o espaço da acção de escrita, da apropriação e manuseamento, isto porque sabemos que o poema resulta de um processo de montagem. Ler é escolher e seleccionar,

mas o mesmo pode ser dito em relação ao acto da escrita. Helder faz escolhas, algumas muito particulares, como pretendemos mostrar nos exemplos que se seguem.

Quando em Helder lemos “Primaveras que atingem o auge nos mortos” (49), estamos perante um processo de selecção do poeta, uma vez que o texto de Brandão era antes: “A **primavera atingiu o auge nos vivos e nos mortos**” (Brandão 1926: 189 [3ª ed.]). A anulação desse carácter binário, obsessivamente presente no texto de Brandão, encontra vários outros exemplos no texto de Helder. O poeta opta, por exemplo, pela exposição da morte em detrimento da vida: “Ah, cinematografar / a morte de uma flor” (vv. 306-07), texto esse que, em Brandão, implicava uma dicotomia: “Se eu pudesse **cinematografar a vida e a morte de uma flor**, cinematografava a sua vida” (Brandão: 99).

Por vezes, Helder amputa o texto de Brandão ao mesmo tempo que lhe estende a possibilidade de significação, expandindo-o. Este processo verifica-se por exemplo nos versos 166-67: “Nesta primavera há duas primaveras – perfume, / ferocidade”, quando Brandão apenas escreve que “**Nesta primavera há duas primaveras**” (*idem*: 54); a conclusão de que essas duas primaveras são perfume e ferocidade pertence unicamente a Helder, construída com base num outro fragmento de Brandão: “Vem-me um vômito: tenho vontade de fugir de mim e dos outros: só o que é selvático me interessa e acorda em mim sonho, **perfume e ferocidade....**” (*idem*: 64). O mesmo ocorre nos seguintes versos:

Ouve-se  
a dor das árvores. Sente-se a dor  
dos seres  
vegetativos,  
ao terem de apressar a sua  
vida lenta. (Helder: vv. 65-70)

Já em Brandão “[s]ente-se, quase **se ouve, a dor das árvores, dos seres vegetativos, ao terem de apressar**, de modificar **a sua vida lenta**, dispersos em ternura” (Brandão: 35). O que aqui acontece é que os dois verbos que Brandão coloca como interdependentes – “sente-se, quase se ouve” – são em Helder independentes, dando origem a duas frases distintas, onde a repetição da dor se torna mais explícita.

Mais explícita também é a união de imagens: “Mora de um lado o espanto, a lentidão, a paciência, / a ferocidade. / Aqui agora a escuridão é viva. / De pé, de ferro, olhos brancos, verde” (Helder: vv. 215-18), a qual resulta de uma montagem do fragmento “**Mora de um lado o espanto** e a árvore; do outro o absurdo” (Brandão: 19) com as seguintes palavras utilizadas por Brandão ao longo do romance:

Atrás desta vila há outra vila maior. **A lentidão**, o gesto usado, a meia tinta mesmo em plena luz, toldam-me a visão. (Brandão: 26)

**Aqui agora** – cuidado! – **a escuridão é viva**, a escuridão é sonho, é sonho requentado, como um acréscimo de todos os dias. (Brandão: 67)

A paciência acabou, a resignação acabou – e acabou a morte. Suprimida esta ideia, suprimido também o tempo e o espaço, as velhas não existem: o que está vivo é a **ferocidade, a paciência** e a mentira – e tudo espera a ocasião. Espera e desespera. A parte de dentro é que está viva e reclama **de pé e de ferro** a sua vez. (Brandão: 67-68)

E os olhos não se lhe despegam do fantasma coçado e verde, **de ferro e verde**. (Brandão: 104)

Há a contar com o que se arrasta no escuro, com **olhos brancos**, com olhos vagos para a luz e para o sonho. (Brandão: 69)

Ao anular a dicotomia “espanto e árvore” / “absurdo”, Helder propõe antes a incessante metamorfose e transformação do sentido. Talvez isso explique por que razão Helder modificou este verso na sua revisão para a publicação em *Poesia Toda*. Porque de “[m]ora de um lado o espanto, a lentidão, a paciência, / a ferocidade” Helder optou pelo plural “[m]oram...”, mantendo a ausência da dicotomia e passando apenas a “[m]oram de um lado o espanto, e lentidão, a paciência, / a ferocidade”. A aparente necessidade de um “do outro lado” não foi, deliberadamente, seguida.

Já foi aqui aludido o facto de que para Helder “[o] princípio combinatório é a base linguística da criação poética” (1964a: 50). Essa é uma das preocupações recorrentes de toda a sua obra, de que o *Húmus* não é excepção. Roman Jakobson entende que a dualidade linguística entre sintagma (eixo da combinação, que se traduz em relações de contiguidade)

e paradigma (eixo da selecção, que articula a substituição por semelhança) encontra, na linguagem literária, uma importante relação com duas das mais utilizadas figuras de retórica, a metonímia e a metáfora, respectivamente. Por metáfora entende-se aqui, com Oswald Ducrot, a acção pela qual “um objecto é denominado pelo nome de um objecto semelhante” (1991: 140), ao passo que metonímia seria a operação na qual “um objecto é designado pelo nome de um objecto que lhe está associado na experiência” (*idem*: 141). Neste sentido, a preocupação de Helder com a combinação pode ser vista como a prática da metonímia, de que são comprovativo alguns exemplos desse processo que passamos a referir.

Assim, por exemplo, em “[m]ãos sôfregas palpam sedas amarelas” (v. 137), temos o resultado da transformação de “as bocas remoem em seco no escuro, e as **mãos sôfregas palpam** os vestidos de cerimónia” (Brandão: 77), com uma outra, de sentido muito próximo: “No fundo, a tintas que ressumam desespero, agitam-se figuras com penantes desconformes e **sedas amarelas**” (Brandão: 91). Helder substitui os “vestidos de cerimónia” por “as sedas amarelas” porque de facto eles são, no texto de Brandão, contíguos. Entre eles há uma relação existencial, uma vez que ambos referem os vestidos que as velhas usam. Helder demonstra, assim, a leitura atenta que fez do texto, uma vez que se trata de uma aproximação de fragmentos retirados de partes bem distintas.

Outra metonímia se encontra em: “Nas tardes estonteadas encontrei / uma árvore de pé, do tamanho / de um prédio” (vv. 43-44). Aqui Helder atribui uma qualidade da velha Teodora, o facto de ela ter “um Deve e um Haver **do tamanho de um prédio**” (Brandão: 104), a uma árvore:

O que eu quero é recomeçar a vida gota a gota, até nas mais pequenas coisas. [...] Recomeçá-la **nas tardes estonteadas** da primavera e na alegria do instinto. **Encontrei** há pouco **uma árvore** carcomida: deixaram-na **de pé**, e um único ramo ainda verde desentranhou-se em flor... (Brandão 1926: 37 [3ª ed.])

Note-se que Helder se preocupa com a ligação de imagens, produzindo sentidos derivados que a obra de Brandão poderia negar. Mas Helder usa como única regra a de “liberdades, liberdade”. É também nesse sentido que Helder aproxima palavras que estavam apenas virtualmente ligadas, actualizando a sua relação. Repare-se na cuidadosa transfor-

mação feita por Helder: “Estamos como sons, peixes / repercutidos” (vv. 206-207). O que Brandão escreve é: “**Estamos aqui como peixes num aquário**” (Brandão: 23); e, duas páginas adiante: “Mais fundo: não existem senão sons **repercutidos**. Decerto não passamos de ecos” (*idem*: 25). Helder atribui o adjectivo que caracteriza os sons – “repercutidos” –, aos peixes, passando a ser verbo e a comparação, “estamos como” a estabelecer a ligação.

No *Húmus* de Helder atribuem-se sentidos inovadores a símbolos que não os possuíam no *Húmus* de Brandão. É o caso da “noite”, recorrente na obra de Brandão, que em Helder aglutina uma série de imagens que diziam respeito, respectivamente, a uma nave, à manhã e à mania das velhas:

Sustentada num único pilar, a noite –  
poça azul, ouro gelado –  
tem os cabelos em pé. (vv. 290-92)

Os fragmentos do texto de Brandão que Helder combina e reconfigura são os seguintes:

Aqui com o tempo acrescentou-se um alto relevo esquecido; aqui as figuras são figuras de delírio; aqui a nave atinge alturas desconexas, **sustentada num único pilar** (Brandão: 67)

E, de um dia para o outro, crescem à tona da **poça azul**, encastoadada na terra negra, fios de erva a reluzir. Tinta entornada. O ar sabe bem: sabe a bravio. Ao longe o sol trespassa os montes. Manhã de névoa e **oiro gelado**. (Brandão: 79)

Está aqui também o espanto e a mania, e a mania **tem os cabelos em pé**. (Brandão: 103)

Outro tipo de técnica combinatória adoptada por Helder diz respeito ao processo de identificação de coisas diferentes por uma aproximação do som da palavra correspondente, numa estratégia próxima da tradução por cabala fonética tal como praticada por alguns surrealistas. Helder escreve, assim: “Vagueia a floresta apodrecida e avança / desenraizada / para mim” (vv. 265-67). Por oposição, em Brandão o que lemos é uma floresta adormecida: “**Vagueia a floresta adormecida e avança desenraizada para mim...**” (Brandão: 174).

Também os versos “[u]ma inocência atroz, / uma tristeza irreflectida” (vv. 268-69) correspondem em Brandão a algo distinto: “As crianças e os pássaros emudeceram, o que produz na terra um silêncio **atroz**. Os olhos encheram-se-lhes **duma tristeza irreflectida, inocência** e extracto de vida, sentimentos que se não coadunam” (Brandão: 183). Helder, mais uma vez, faz corresponder características de um nome a outro, mostrando que uma simples mudança na ordem do paradigma corresponde imediatamente a uma alteração no sentido que produz. Por outro lado, mais uma vez o silêncio, que em Brandão é “atroz”, é em Helder uma necessária relação com o mundo originário do mito, onde a palavra se instala.

Abandonadas, no texto de Helder, todas as referências a personagens, determinadas frases e fragmentos ficaram sem o sujeito de enunciação do qual estavam dependentes no texto de Brandão, pese embora a atribuição ambígua das falas, tal como referido anteriormente. Esta é uma boa metáfora daquilo que o texto de Helder coloca em questão: o facto de que o sujeito de enunciação, nos textos literários, poderá ser de importância menor.

O primeiro desses casos diz respeito à permanência, no poema de Helder, da primeira pessoa do singular. Uma vez que não há, no texto de Helder, qualquer personagem que sirva de sujeito enunciador, as seguintes frases passam a ser articuladas pela mesma voz poética, que assim unifica em si todas as diferentes falas:

Também eu atravessei o inferno.

Chegava

a ouvir o contacto das aranhas devorando-se  
no fundo. O meu horrível pensamento só a custo  
continha o tumulto dos mortos. (Helder: 148-152)

Todos estes fragmentos dizem respeito à fala de várias personagens criadas por Raul Brandão. A primeira é da velha Teodora:

– Jogo! – E a bisca segue pela eternidade fora. – Corto! – **Também eu atravessei o inferno!** O inferno é isto! – E a majestosa Teodora parece calcinada pelo fogo do inferno. – Bisca! (Brandão: 118)

A segunda é recolhida de um fragmento distinto: ao retirar o pronome proclítico reflexivo do verbo “chegar”, Helder transforma a terceira pessoa impessoal numa primeira pessoa:

Fechaste-te com ela [a vida] no silêncio gélido da vila, onde, nas noites sem fim, se **chegava a ouvir o contacto das aranhas devorando-se** com volúpia **no fundo** dos saguões. (Brandão: 149)

Entretanto, de novo muda o sujeito de enunciação. Desta vez é a voz do Gabiru que no texto de Brandão fala:

Não sei se é a minha vontade – sei que exerço uma influência nefasta nas pessoas que amo [...] **O meu horrível pensamento** degrada-as. Quando eu lhe falava e sorria, e ela me sorria extenuada e pálida, o meu pensamento era sempre o mesmo e **só a custo continha o tumulto dos mortos**. (Brandão 1926: 180 [3ª ed.])

O sujeito de enunciação parece tão pouco importante no poema de Helder que, nos versos 332-34, novamente inclui o discurso de Teodora, embora desta vez a fala de Teodora seja atribuída a uma árvore. Porque “[a]travessei viva o inferno – diz uma árvore / entontecida, tão viva / que a confundo com a morte” (Helder, vv. 332-34) corresponde no texto de Brandão a: “A velha resiste, e ao abrir a porta exclama para o cordão das outras estupefactas: – **Atravessei viva o inferno**. Agora nem do diabo tenho medo!” (Brandão: 118). Esta atribuição da fala a uma árvore, personificando-a, parece insinuar que a mensagem é mais importante que o emissor, a mesma mensagem que encerra em si a função poética da linguagem.

Na montagem de *Húmus*, Herberto Helder exercita aquilo que já anteriormente referiu como sendo o seu ofício: a metamorfose. Assim se explica que o texto de Brandão sofra algumas mudanças e mesmo perdas, entre as quais, por exemplo, a divisão por capítulos, o carácter cronológico do diário, a linearidade, a narratividade, as personagens, as coordenadas de tempo e de espaço, e todos os operadores de descrição textual, por muito fragmentários que fossem. De um romance de 262 páginas, Helder monta um poema com 380 versos (12 páginas), da narratividade passa à poeticidade, da linearidade à espacialização do texto. Sobretudo, o poeta explora a linguagem como material de

experimentação e refazer contínuo, ecoando as palavras de Roland Barthes num dos seus ensaios clássicos quando afirma que “[é] sob a pressão da História e da tradição que se estabelecem as escritas possíveis” (Barthes 2006: 19), ao lembrar que a escrita está sempre “cheia da recordação dos seus usos anteriores, porque a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das novas significações.” (*ibidem*). Assim constrói o leitor a significação de *Húmus*, num *feedback* contínuo entre o passado da escrita de Raul Brandão e a sua actualização pela leitura de Herberto Helder, um bom mote também para se pensar *Húmus – Poema Contínuo*.

### 3. Herberto Helder e Raul Brandão: montagem e escreitura contínua

*Húmus – Poema Contínuo* foi concebido por Rui Torres em 2008,<sup>7</sup> com colaborações de Nuno F. Ferreira, Luís Aly, Nuno M Cardoso e Ciro Miranda, colocando em evidência a dimensão colaborativa da concepção da obra ciberliterária. *Húmus – Poema Contínuo* é um motor textual com som e texto animado, construído a partir dos *Húmus* de Raul Brandão e Herberto Helder. No que diz respeito à forma como estabelece relação com as obras precedentes, este *Húmus* é alimentado pelas palavras de Brandão e pelo processo de montagem de Helder. Após selecção orientada por uma análise de frequência lexical, as palavras mais recorrentes no texto de Raul Brandão foram incluídas na base de dados que sustenta o motor textual. Já a relação estabelecida com o texto de Helder é de natureza processual, isto é, do *Húmus* de Herberto Helder utilizou-se o processo de montagem, após atenta análise do mesmo.

O entorno digital de *Húmus – Poema Contínuo* encontra-se estruturado em onze partes, sendo que cada uma diz respeito a um trecho da obra de Herberto Helder, uma vez dividido o poema de forma arbitrária. Quando seleccionada uma das partes, abre-se uma nova janela onde o utilizador pode visualizar o trecho escolhido, tendo nesse momento a hipótese de optar por assistir a uma combinação automática de texto ou interagir com o mesmo através do clique do rato.<sup>8</sup>

Assim, o que o leitor encontra em *Húmus – Poema Contínuo* é uma *interface* que permite ao utilizador assistir à geração aleatória de texto quando activado o modo de



animação automática, havendo ainda a opção de, uma vez ligado o modo de interacção, ser o utilizador a levar a cabo o processo de montagem através da sua acção sobre o motor textual. A possibilidade de interacção por parte do utilizador, para além de ser uma das características fundamentais do ambiente digital, tem particular relevância neste contexto, dado que a acção do leitor sobre os versos gerados pelo motor textual se situa em paralelo com a acção de Herberto Helder sobre o texto de Raul Brandão.

O utilizador é incentivado a produzir variantes do texto de Raul Brandão através de um processo de selecção e exclusão de palavras do léxico de Raul Brandão (aquilo a que Helder chamou “material”), seguindo o processo de montagem de Herberto Helder (“regras”). É através do clique sobre uma das palavras que o utilizador faz surgir uma nova palavra em lugar da que antes ocupava aquela mesma posição sintática. Este vocábulo é convocado de forma aleatória a partir de *Poemário*<sup>9</sup> e da base de dados que suporta o motor textual em causa, podendo a lista disponível para cada posição ser alterada através da pressão simultânea da tecla CTRL e clique do rato. Outras obras digitais desenvolvidas com base no *Poemário* seguem uma dinâmica semelhante, o que levou Manuel Portela a descrever esta poética como um fazer assente na ideia do “poema como base de dados” (Portela 2012). A enorme quantidade de execuções textuais possíveis motivou a utilização de uma das possibilidades abertas pelo *Poemário*: a capacidade de gravação das versões criadas pelos leitores. Assim, além de alterar a combinatória do poema, o leitor pode guardar as suas versões/leituras no weblog disponível na Internet,<sup>10</sup> que representa um arquivo da comunidade de leitores.

Também o som é gerado de modo dinâmico e aleatório, a partir de bancos de dados previamente gravados, compostos por leituras de fragmentos de ambos os textos, a que se juntam texturas sonoras e ambientes musicais variados. A cada nova leitura deste trabalho temos como ponto de partida uma configuração textual completamente distinta da anterior, tanto ao nível verbal quanto em relação à banda sonora que acompanha a navegação. Daí o título escolhido, jogando com obras anteriores de Herberto Helder: trata-se de um poema contínuo e em contínua metamorfose.

Na impossibilidade de registar por escrito a experiência multimédia de fruição de *Húmus – Poema Contínuo*, optamos por registar alguns exemplos de poemas gerados pelo

motor textual. Estes exemplos são compostos tanto por novos textos gerados no decorrer da escrita deste artigo como por uma selecção entre os exemplos disponíveis em arquivo no weblog *Poemário*.

Os versos que abrem o *Húmus* de Herberto Helder são também os que abrem o *Húmus – Poema Contínuo*, tanto na sua versão web como na distribuição em CD-ROM. Veja-se um exemplo de combinação automática de texto, uma concretização entre milhares de milhões de versões possíveis a partir do léxico de Raul Brandão:

***Húmus – Poema-montagem, de Herberto Helder, versos 1-8***

Pátios de lajes soerguidas pelo único  
esforço da erva: o castelo –  
a escada, a torre, a porta,

Tudo isto flutua debaixo  
de água, debaixo de água.

o grito dos mortos?

***Húmus – Poema Contínuo***

Sons de poeiras gastas pelo vasto  
esforço da erva: o incêndio –  
a praça, a casa, a escada,  
a praça

Tudo isto mexe debaixo  
de poeira, debaixo de vozes

– Vês

o grito dos gestos?

O fragmento acima reproduzido foi gerado pelos autores deste artigo durante a escrita do mesmo. Talvez por isso a metamorfose textual que teve lugar acabe por construir uma mudança de significados que, expandindo-se a partir da base dada por Helder, parece sugerir uma meta-reflexão sobre o próprio processo de montagem, entendido como um “grito dos gestos” que opera “debaixo / de poeira, debaixo de vozes”. Contudo, parece-nos interessante observar alguns exemplos retirados do weblog *Poemário*, colocando à prova a reflexão ecoada pela leitura sobre as próprias práticas de escrita por meio da montagem. Veja-se o seguinte exemplo:

***Húmus – Poema-montagem,***  
**de Herberto Helder, versos 23-30**

É preciso criar palavras, sons, palavras  
vivas, obscuras, terríveis.  
Uma candeia vem de mão de mulher  
em mão de mulher, debruça-se  
sobre uma grandeza.  
Aumenta.  
– Quem grita?  
Só a água fala nos buracos.

***Húmus – Poema Contínuo***

É preciso criar florestas, nomes, estrelas  
extremas, sôfregas, terríveis  
Uma aflição vem de mão de mulher  
em mão de mulher, debruça-se  
sobre uma velhice.  
Mexe.  
– Quem desaba?  
Só a tempestade fala nos jardins.

Profusamente alterado, o novo texto gerado inclui variantes em praticamente todos os lugares textuais programados para serem recombinaados pelo utilizador. Aqui, a direcção que o novo texto toma afasta-se da reflexão sobre o processo de montagem, tomando outros caminhos interpretativos. Não obstante, podemos afirmar que o carácter meta-reflexivo encontra-se inscrito de forma fundacional no léxico de Brandão e na montagem de Helder, uma vez que, com excepção de alguns casos particulares, grande parte dos textos recombinaados ecoam essa dimensão reflexiva sobre as formas poéticas que estão na base do motor textual. São disso exemplo os dois fragmentos que a seguir se reproduzem:

***Húmus – Poema-montagem,***  
**de Herberto Helder, versos 9-10**

A pedra abre a cauda de ouro incessante,  
só a água fala nos buracos.

***Húmus – Poema Contínuo***

A pedra destrói a ternura de ouro adormecido,  
só a poeira acorda nos livros.

Neste exemplo, a “pedra” surge como elemento destruidor de uma “ternura de ouro adormecido”. Também Helder é agente que lapida, por meio da devastação, os significados adormecidos, latentes, no texto de Brandão. Esta destruição não tem um carácter negativo, uma vez que, como o segundo verso nos mostra, é este movimento de devoração que vai acordar o que antes estava adormecido, ou seja, “a poeira” que “acorda nos livros” pelo exercício de os voltarmos a ler.

***Húmus – Poema-montagem,***  
**de Herberto Helder, versos 74-82**

Passa no mundo a estranha ventania. Os mortos  
empurram os vivos.  
É o tumulto,  
o peso do espanto, as forças  
monstruosas e cegas. A pedra espera ainda  
dar flor, o som  
tem um peso, há almas embrionárias.  
– Tudo isto se fez pelo lado de dentro,  
tudo isto cresceu pelo lado de dentro.

***Húmus – Poema Contínuo***

Passa no ser a doida ventania. Os mistérios  
empurram os risos.  
É o fio,  
o gozo do espanto, as ilusões  
santas e cegas. A sombra espera ainda  
dar teia, o luto  
tem um peso, há alegrias embrionárias.  
– Tudo isto se criou pelo lado de dentro,  
tudo isto apareceu pelo lado de dentro.

Atente-se na colocação lado a lado dos versos “A pedra espera ainda / dar flor” e no resultado da sua recombinação “A sombra espera ainda / dar teia”. Os versos de Helder, apropriados na íntegra da frase “A pedra espera ainda dar flor” (Brandão: 32), constroem a imagem da pedra, um dos elementos materiais mais frequentes nos textos de Brandão e Helder, como elemento que atravessa o passar dos séculos e que mantém ainda a possibilidade de florir no futuro, embora tal não seja a natureza da pedra. Florir equipara-se aqui à emergência de sentido, activado pela leitura. O significado das palavras encontra-se arbitrariamente associado ao significante, tal como a sombra de um objecto se lhe associa entre as várias sombras possíveis. Ver uma sombra ou ver outra depende da perspectiva a partir da qual percebemos o objecto. Assim, na recombinação operada é essa mesma “teia” complexa de signos que é convocada, em diálogo com o texto de base.

No que diz respeito a dissemelhanças que se constituem entre o texto de Helder e a sua variante recombinaada, nota-se uma prevalência de vocabulário com conotação positiva no texto que resulta da interação pelo leitor/utilizador. Em lugar de “tumulto”, temos “fio”, em lugar de “peso” surge “gozo”, em lugar de “forças / monstruosas e cegas” podemos ler “forças / santas e cegas”, e em lugar de “almas” surgem “alegrias”. É também curioso notar como uma das variantes do leitor/utilizador segue uma das estratégias sonoras de Helder, alocando “risos” em lugar de “vivos”. De igual modo, é interessante verificar que “mundo” é

substituído por “ser” no primeiro verso, re-montando a concepção panteísta do *Húmus* de Raul Brandão ao tornar “mundo” e “ser” entidades equiparadas.

*Húmus – Poema Contínuo* surge, assim, como uma obra autónoma. Tal como *Húmus – Poema-montagem*, a obra digital situa-se em diálogo com uma tradição, mas ambos os trabalhos ocupam um espaço próprio. O que era só indício de performatividade em *Húmus* de Herberto Helder (a memória do gesto), é em *Húmus – Poema Contínuo* um elemento constituinte, que se materializa e actualiza de forma continuada. Sem a performatividade do código informático, programado para agir, sem a performatividade do utilizador, chamado a intervir, a reescrita não existiria, logo, o texto não existiria; isto porque é a própria existência do texto que está em causa quando lhe falta o elemento essencial que é a montagem – escrita e leitura.

## Conclusão

Chegados a este ponto, parece-nos inevitável assinalar como cada uma das obras, enquanto reescrita crítica que é, põe sempre algo de novo a descoberto sobre os demais textos, resultado do constante movimento de entrecruzamento dialogante das obras de Raul Brandão e Herberto Helder, assim como sua recombinação pela programação com o *Poemário*. Igualmente relevante é o facto de essa teia de significações virtuais surgir, não mediante uma interpretação teorizante, mas através de uma prática poética. Esta prática é já em si um instrumento de pesquisa e produção de conhecimento, dado que investiga de forma empírica os textos e processos de criação e recriação poética, fazendo sobressair características formais e temáticas que, noutros contextos, talvez não fosse possível alcançar.

*Húmus – Poema Contínuo* pretende ser uma experiência que testa os limites de várias linguagens, suas possibilidades de interacção e relação. Inscrita no âmbito da ciberliteratura, a variedade de elementos generativos que apresenta tem por objectivo entregar o agenciamento da produção de sentido ao leitor. Espaço simulado de leitura intertextual, este trabalho apela à reflexão do leitor acerca da linguagem e da textualidade, promovendo a variabilidade e a instabilidade da interpretação, à semelhança, aliás, daquilo que é a proposta de Helder no seu poema-montagem.

A posição dialogante para com o passado e para com a tradição é a posição – muito de acordo com as características do húmus enquanto camada do solo onde vida e morte se misturam – de quem vai buscar o texto “morto” e lhe dá nova vida ao elaborar uma composição através dos processos de decomposição e recomposição. Estamos perante o poder renovador da linguagem: perante a capacidade cosmogónica da palavra e perante a faculdade de manutenção dos mundos criados através da recriação dos mesmos. O texto de Helder obriga, por isso, a uma importante reavaliação do processo de produção textual, ajudando a reflectir acerca da “crise em toda a noção do sujeito enquanto fonte coerente e constante de significação” (Hutcheon 1989: 15). O motor textual *Húmus – Poema Contínuo* vem juntar-se a esta reflexão, expandido aos meios digitais uma experimentação ligada a questões que se relacionam com autoria, autenticidade e tradição, numa contínua problematização da materialidade da linguagem, da criação poética e das metamorfoses ininterruptas da significação.

## Bibliografia

- Barbosa, Pedro (1996), *A Ciberliteratura: criação literária e computador*, Lisboa, Cosmos.
- Barros, António (1979), "Tradição/Traição", in Carneiro, Alberto / António Barros (orgs.) (1980), *Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa / Poesia Visual Portuguesa*, Coimbra, Circulo de Artes Plásticas de Coimbra, <<http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-barros-tradicao-traicao>> (último acesso em 30/03/2016).
- Barthes, Roland (2006), *O Grau Zero da Escrita*, tradução de Maria Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70.
- Brandão, Raul (1926), *Húmus*, Lisboa, Aillaud & Bertrand.
- Brandão, Raul (1991), *Húmus*, Lisboa, Vega.
- Castilho, Guilherme de (2006), *Vida e Obra de Raul Brandão*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Eisenstein, Sergei (1947), *The Film Sense*, edição e tradução de Jay Leyda, Nova Iorque, Harcourt.
- (1949), *Film Form*, edição e tradução de Jay Leyda, Nova Iorque, Harcourt.
- Faria, Duarte (1981). "A retórica da antítese: uma introdução a Raul Brandão." In: *Outros Sentidos da Literatura*. Lisboa, Veja: 137-144.
- Flor, Fernando Rodríguez de la (2004), *Biblioclasmo*, tradução de Pedro Serra, Lisboa, Cotovia.
- Gomes, Maria dos Prazeres (1993), *Outrora Agora. Relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*, São Paulo, EDUC.
- Hatherly, Ana (1995), *A Casa das Musas: uma releitura crítica da tradição*, Lisboa, Estampa.
- Helder, Herberto (1964a), Posfácio, In *Electronicolírica*, Lisboa, Guimarães Editores: 49-50.
- (1964b), Prefácio, In *Poesia Experimental*, Cadernos de Hoje: 5-6.
- (1967), *Húmus*, Lisboa, Guimarães.

-- (1977), "Memória, Montagem", Prefácio, In *Cobra*. Lisboa, & Etc: 9-15.

-- (1978a), Posfácio, In *O Corpo o Luxo a Obra*, Lisboa, & Etc: [21-22].

-- (1983), "Nota Inútil", Prefácio, In *Uma Faca nos Dentes*, António José Forte, Lisboa, & Etc: [7-14].

-- (1994), *Os Passos em Volta*, Lisboa, Assírio & Alvim, 6ª ed.

-- (1996), *Húmus*, In *Poesia Toda*. Lisboa, Assírio & Alvim.

Hutcheon, Linda (1989), *Uma Teoria da Paródia*, tradução de Teresa Louro Pérez, Lisboa, Edições 70.

Martelo, Rosa Maria (2005), "Os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos: relações entre poesia e cinema em Herberto Helder e Manuel Gusmão", *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, 7: 49-61.

Monteiro, João César (2004), "Les sanglots longs des violons de l'automne...", *Trafic - Revue de Cinéma*, 50, "Qu'est-ce que le cinéma?", P.O.L éditeur: 89-92.

Portela, Manuel (2012), "Autoautor, autotexto, autoleitor: o poema como base de dados", *Revista de Estudos Literários*, 2: 203-240.

Reynaud, Maria João (2000), *Metamorfoses da Escrita. Húmus, de Raul Brandão*, Porto, Campo das Letras.

Torres, Rui (2010), *Herberto Helder leitor de Raul Brandão: uma leitura de Húmus, Poema-montagem*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa. [Inclui CD-ROM multimédia *Húmus – Poema Contínuo*]

Vasconcelos, José Manuel de (1991), *Húmus de Raul Brandão: algumas notas de leitura*. In Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa, Vega, 3ª ed.: 7-16.



**Rui Torres** (UFP) é doutorado em Literatura Luso-brasileira pela Universidade da Carolina do Norte em Chapel Hill (EUA – 2002) e Pós-doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Brasil – 2007). Professor Associado com Agregação na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa, Porto, tem livros, artigos e outros textos publicados sobre literatura, comunicação e cibertextualidades. É coordenador do Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa e membro do Board of Directors da Electronic Literature Organization.

**Bruno Ministro** (CLP/FLUC) é doutorando em Estudos Avançados em Materialidades da Literatura na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. É colaborador do Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa e do Consortium on Electronic Literature e membro da Electronic Literature Organization.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Excepto onde referido, todas as citações dizem respeito à 1ª edição, de 1917, aqui reproduzidas a partir da edição da Vega, de 1991, que retoma a primeira versão do texto. Para simplificar e tornar o texto mais legível, sempre que esta obra de Raul Brandão for citada, passamos a referir apenas o seu último nome e o número de página.

<sup>2</sup> Mais tarde o autor acabará por eliminar o subtítulo sem, no entanto, fazer alterações de maior ao texto da primeira edição.

<sup>3</sup> Tradução nossa a partir do texto escrito em francês por João César Monteiro, em 8 de Setembro de 1991, durante a primeira retrospectiva da sua obra em França, em resposta à pergunta de Jacques Dániel, «Pourquoi filmez-vous?», publicado originalmente no catálogo dos *5es Rencontres cinématographiques de Dunkerque*, em 1991, e reproduzida no número 50 da revista *Trafic*: "C'est surprenant pour tout le monde, mais je suis une boîte à surprises, si j'ose dire que la réflexion cinématographique portugaise la plus profonde et tout à fait originale a été faite par deux poètes: Carlos de Oliveira et Herberto Helder" (91).

<sup>4</sup> De acordo com a análise comparativa feita do poema de Helder e do texto de Brandão (Torres 2010), sabemos que a edição de *Húmus* usada pelo poeta foi a de 1926, publicada pela Aillaud & Bertrand.

---

<sup>5</sup> Excepto onde indicado, seguimos, para citação de obras de Helder, a edição de *Poesia Toda* (1996) da Assírio & Alvim. Por questões de legibilidade, passamos apenas a referir os números das páginas e, quando necessário, dos versos.

<sup>6</sup> Obra de 1979 que tem a sua primeira apresentação pública como parte integrante da exposição “Algias, NostAgias”, realizada no âmbito da iniciativa “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa / Poesia Visual Portuguesa”, Circulo de Artes Plásticas de Coimbra, 20 de setembro a 4 de Outubro, 1980.

<sup>7</sup> Versão web (2008) acessível em linha em <[http://telepoesis.net/humus/humus\\_index.html](http://telepoesis.net/humus/humus_index.html)>. Versão melhorada (2010) *Herberto Helder Leitor de Raul Brandão*. CD-ROM multimédia *Húmus – Poema Contínuo*. Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa.

<sup>8</sup> A descrição que aqui fazemos tem como objecto a versão de *Húmus – Poema Contínuo* em CD-ROM. Na versão web a *interface* é relativamente distinta, apresentando todos os trechos numa só página, por exemplo. A versão web não tem modo de combinação automática animada.

<sup>9</sup> Está disponível uma descrição do editor de poesia combinatória e do seu funcionamento em <<http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/rui-torres-poemario-editor>>.

<sup>10</sup> *Poemário* weblog disponível em <<http://telepoesis.net/poemario/>>.