

**A lírica maquinal de Herberto Helder:
hipertexto e máquina na amplitude artística de um poeta¹**

**Herberto Helder's machinic lyric:
hypertext and machine in a poet artistic range**

Autores: Pablo Gobira² y Fernanda Corrêa³

Filiación: Universidad do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.

Email: pablo.o.gobira@gmail.com, fernandalcorrea@gmail.com

RESUMO

Este artigo propõe a discussão das noções de hipertexto e máquina como conceitos operatórios na obra de Herberto Helder. Para alcançar essas noções consideramos as características de não-linearidade, multilinearidade, descentralização, associação imagética, permutação, ruptura e continuidade na obra do poeta português.

Palavras-chave: Herberto Helder, máquina, hipertexto, permutação, combinação.

ABSTRACT

This article develops the hypertext and machine notions as operational concepts in the work of Herbert Helder. To aim those notions we consider characteristics of nonlinearity, multilinearity, decentralization, imagistic association, permutation, rupture and continuity on the Portuguese poet works.

Keywords: Herberto Helder, machine, hypertext, permutation, combination.

INTRODUÇÃO

O presente texto tem como objetivo relacionar as noções de “hipertexto” e de “máquina” com a poesia de Herberto Helder (1930-2015). O poeta português, usualmente, é caracterizado pela crítica como “poeta obscuro” (Guedes, *A obra ao rubro de Heberto Helder* 18), “assassino assimétrico” (Dal Farra, *Um serviço de poesia* 13), de um “idioma demoníaco” (Dal Farra, *Um serviço de poesia* 19) e de uma “gramática cruel” (Bastos, *A gramática cruel de Herberto Helder* 9). Na poesia de Herberto Helder, a desarticulação e deslocamento de temas e a repetição vocabular são questões recorrentes para a sua crescente crítica. Essas questões criam imagens peculiares que se associam ao longo de sua poética e constroem o universo helderiano.

As associações imagéticas, tão caras à crítica, aqui se relacionarão com a questão do hipertexto e, conseqüentemente, da máquina. Tal relação partirá do entendimento e usos das noções de hipertexto e máquina como metáforas. Assim, eles serão conceitos operatórios na obra do poeta. Além de título de um dos livros de Helder, “a máquina lírica” é uma expressão presente em diversos poemas e nos escritos críticos (e, também, pode-se dizer autobiográficos – ver: Ribeiro) de *Photomaton & Vox* (2013). A “máquina lírica” de Helder terá como base, além do seu funcionamento maquínico, a noção ampliada de hipertexto com a qual se relacionará.

Podemos pensar em uma genealogia da noção de hipertexto a partir da ideia de “*memex*”, desenvolvida por Vannevar Bush ao menos desde a década de 1940. Bush inspira não apenas a ideia de hipertexto, mas o faz a partir da engenharia de uma estrutura maquínica (o *memex*) capaz de disponibilizar grande quantidade de informações. Em sua proposta, essa máquina mudaria a forma da humanidade pensar ao reorganizar o pensamento produzido no mundo.

Theodor Holm Nelson, o primeiro a utilizar a noção de hipertexto ainda em 1965, fundamentou a ideia do termo que, primeiramente, remetia a documentos que, apesar de serem constantemente modificados entre si, permaneciam

conectados. Desde então, as noções de hipertexto passam pela combinação de imagens e sons que produzem uma leitura não-linear constituída de associações de ideias e conceitos, seja *online* ou *offline*, fazendo com que a obra possua várias entradas de forma que o leitor/navegador possa optar por caminhos distintos através dos *links* (Lemos, 10).

O hipertexto pode ser visto também como uma metáfora da comunicação humana (Lévy 25), uma vez que os significados de palavras e frases se conectam uns aos outros formando redes de associações textuais. O texto, por ser estruturado mais ou menos intuitivamente como um sistema de referências, faz com que a noção de hipertexto não seja recente. Todavia, a diferenciação entre texto e hipertexto tem sido recorrente entre pesquisadores como Jay David Bolter, Umberto Eco, Silvio Gaggi, dentre outros (Corrêa 35).

Ainda, tem sido constante a referência à metáfora do hipertexto quando se trata de literatura. Há a ideia de que os textos cujos percursos são caracterizados como “não-lineares” são os precursores do hipertexto, como aqueles de James Joyce, Julio Cortázar e Marcel Proust que ultrapassam a experiência da narrativa tradicional, rompendo com a linearidade. Há, entretanto, uma discussão sobre a impossibilidade da existência da “não-linearidade” e a preferência por uma descrição do hipertexto que passa pela “multilinearidade”, como sugere Palacios.

Aqui, partimos das reflexões e discussões sobre a metáfora do hipertexto na literatura. O presente artigo pretende compreender em que medida o hipertexto é um recurso que não só possibilita o rompimento com a linearidade, acarretando a abertura da obra, como também pode propiciar a continuidade através das redes de associações constituídas na poesia de Herberto Helder. Além disso, analisamos em que medida a combinação de elementos, que permite o uso da metáfora do hipertexto, pode ser incorporada na metáfora da máquina. Por fim, iremos abordar algumas dualidades que contribuem para se compreender o funcionamento da máquina lírica no trabalho do poeta.

O HIPERTEXTO

Como visto anteriormente, o hipertexto poderia ser tratado, de acordo com Pierre Lévy, como metáfora da comunicação a fim de se constituir uma teoria que tenha como foco a significação como pensamento fundamental. Lévy entende que o hipertexto pode ser compreendido para além da noção de texto propriamente dita. Para o Lévy, ao “ligar” um texto e conectá-lo a outros textos, é conferido um sentido a ele, sendo semelhante à construção de um hipertexto. Ainda, as conexões de frases e palavras possibilitam diálogos e ecos que extrapolam a linearidade do discurso, portanto um texto será sempre um hipertexto.

Para Latuf Isaias Mucci, ao considerarmos que todo texto é um hipertexto, tanto na produção quanto em sua recepção, à medida que se revela uma cadeia de associações, o hipertexto seria uma alegoria de um labirinto pós-moderno e, ao mesmo tempo, arcaico. Ainda, ao refletirmos sobre o discurso hipertextual como um discurso em aberto, como uma obra incompleta, fragmentária, em processo e em progresso, podemos identificá-lo em diversos autores, tais como Stéphane Mallarmé, Virginia Woolf, Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges, Paulo Leminski, e até – em certa medida – na obra das *Passagens*, de Walter Benjamin dentre outros autores.

Mucci ressalta também a atividade do grupo OULIPO (1960), que tinha como fundadores o escritor e poeta Raymond Queneau e o matemático François Le Lionnais. Os integrantes do grupo se colocavam como “Oulipoenses: ratos que devem construir o próprio labirinto, de onde se propõem sair” (Mucci). Além da metáfora do labirinto,

a OULIPO trabalhava por combinatórias e escrevia sob o signo da faixa (ou anel, cinto) do matemático francês August Frédéric Möbius (ou Moebius) (1790-1868), que, esplendidamente, figura o hipertexto, como circular, sem início, sem fim, sem centro, e dotado de um extremo dinamismo e incitante tensão (Mucci).

A descentralização e o dinamismo nos remetem à ideia de permutação em que palavras e frases se combinam e se associam, para logo em seguida desfazerem tal ligação e recriarem novas combinações e associações que posteriormente

também serão desfeitas, retomando o processo continuamente. Com isso, recorreremos ao *Livre* de Mallarmé, constituído apenas de apontamentos, fragmentos e anotações daquilo que seria um livro com forma móvel, em um processo contínuo de constituição, e, por isso, sem início e sem fim.

No entanto, Arlindo Machado, em seu texto “O sonho de Mallarmé”, afirma que a história da literatura nos mostra os antecedentes da ideia de um processo permutacional que remonta, por exemplo, ao século XV e as *Litanias de la Vierge*, em que os versos se caracterizavam por uma autonomia sintática (Machado166). Como sugere o autor, a operalização das recombinações devia ser um processo bem difícil aos leitores.

Ainda, Machado ressalta que *Livre*, sonho de Mallarmé, seria na verdade um algoritmo combinatório que demanda um processo de constituição e resolução técnica que só poderia ocorrer com as tecnologias modernas de tratamento da palavra. O autor também descreve a questão dos programas estatísticos de texto que gerariam textos artificiais, sendo impossíveis de serem analisados, uma vez que a análise semântica apenas poderia ser feita em poesia “natural”. Machado se opõe a tal ideia e afirma que a poesia denominada “artificial” instaura uma nova hermenêutica, já que suas possibilidades combinatórias exigem interpretação:

Do ponto de vista semântico, a máquina produz resultados desconcertantes, prefigurando mesmo um desafio a uma hermenêutica do texto “artificial”, na medida em que o modelo gerador torna válidas quaisquer combinações e revela uma fecundidade infinita das possibilidades combinatórias (Machado173).

Ainda como uma poesia “natural”, Herberto Helder compõe uma artificialidade semelhante àquela das máquinas algorítmicas. Essa poesia, não computacional, assume para si os protocolos computacionais baseados em combinações e escolhas não lineares e, muitas vezes, aleatórias. Fundamentado nessa forma poética que pressupõe e depende do poeta (e deste como leitor), é que podemos introduzir a máquina lírica de Helder na próxima seção.

A MÁQUINA LÍRICA: *PHOTOMATON & VOX*

Na tradição poética ocidental é possível nos valermos da metáfora da “máquina” a partir da obra de alguns poetas. Como aqui enfocamos o autor europeu Herberto Helder (1930-2015), talvez seja interessante abriremos esta seção mostrando que o século XX nos trouxe outras visões de uma “máquina” poética.

Especificamente nas Américas temos autores como Octavio Paz (1914-1998), no México; Haroldo de Campos (1929-2003) no Brasil; e Leónidas Lamborghini (1927-2009) na Argentina, cujos experimentos na poesia, ao menos parcialmente, podem ser aproximados daqueles de Helder.

O trabalho desses autores opera a desconstrução do sujeito. A expressão no poema sofre uma destituição de lugar em Octavio Paz e em Haroldo de Campos. Em livros como *Blanco* (Paz) e *Transblanco* (Paz/Campos) quando exploram o espaço da página minavam uma lírica tradicional, algo operado de modo similar no poema *Galáxias* (de Campos) com o apelo a um infinito não mais a partir do eu, mas de um universo de possibilidades.

Em Leónidas Lamborghini temos uma máquina também em funcionamento tal como em Helder. No poeta argentino o lirismo se vale de localizações latino-americanas e suas formas de operar, algo não presente na poética de Helder. Tal como veremos em Herberto Helder, há a recepção da poesia de Lamborghini como máquina. Para Ana Porrúa a máquina de Lamborghini é diferente das máquinas lógicas:

Los textos de Lamborghini no son una máquina lógica, sino más bien todo lo contrario; en principio porque los materiales retomados, puestos en relación, tienen una densidad histórica y una serie de lecturas políticas e ideológicas que harían imposible la circunscripción en un concepto, y además, porque la variación, justamente, desarma las lógicas de los géneros, de los discursos y aunque se ajuste a la variación sintáctica – como en muchos poemas de Circus –, la economía de términos envía, por medio de pequeños movimientos en la frase, a la ambigüedad o a la multiplicidad de sentidos. (Porrúa 133)

Essa dimensão de uma “máquina não lógica” acaba revelando a relação orgânica dessa poesia localizada de Lamborghini. Outro autor, Tomás Vera Barros, vê a poesia de Lamborghini como “viral”, tendo presença de um vírus – não o computacional, mas vírus biológico – que corrompe o funcionamento “natural” daquele organismo/poema ali constituído. De fato, essas metáforas ou conceitos operatórios em Lamborghini são próximos ao de Herberto Helder mesmo que no autor argentino a dimensão orgânica do movimento maquínico é evidente enquanto não a vemos – ao menos não até o momento por não ser esse o objetivo deste trabalho – em Herberto Helder.

Podemos considerar nos poetas latino-americanos citados (Paz, Campos e Lamborghini), a partir da leitura de Inês Oseki-Dépré do poema *Galáxias* de Haroldo de Campos, que há a construção de um “sujeito não lírico”. Podemos ver que em Helder o sujeito também se transmuta, mas não por se negar o lirismo, mas por ele se envolver em uma lógica de máquina, uma lógica maquínica. A máquina, portanto, passa a ter uma “voz” lírica, um “eu” que institui uma inteligência própria da máquina poética e, justamente pela tradição de experimentalismo reconhecida na geração de Helder, prepara o leitor para a poesia computacional: generativa, procedural.

Em uma nota posfacial do livro *Eletronicolírica*, Herberto Helder (*apud* Furlan) explicita um experimento de 1961 de Nanni Balestrini (poeta e artista italiano) que selecionou alguns textos antigos e modernos e os colocou numa espécie de computador que organizou, de acordo com regras estabelecidas *a priori*, 3002 combinações. O poeta, segundo Helder, após o experimento passou a utilizar um número limitado de palavras ao longo de cada poema, sem, todavia, estabelecer regras. Apesar da utilização do número restrito de palavras, de acordo com Helder, levar o poema à semelhança com alguns textos mágicos, o autor afirma: “O princípio combinatório é, na verdade, a base linguística da criação poética” (Helder *apud* Furlan).

Tal princípio combinatório é passível de ser visto através da seleção e repetição do vocabulário ao longo dos seus poemas. Essa é uma característica interessante dos poemas de Helder, tratada de diversas perspectivas por sua

recepção crítica. Seu léxico é composto por vocábulos como: mão, amor, poema, dom, morte, mulher, primavera, corpo, noite, rosa, Deus, silêncio, fonte, amante, luz, palavra, obra, mundo, espelho, pedra, água, inspiração, sexo, amoras, sangue, luxo, carne, criança, lugar, retrato, dentre outros.

A criação de imagens por meio da combinação dos termos e a reverberação desses termos, que inusitadamente formam outras imagens, causam no leitor um impacto que tende tanto para o agradável quanto para o incômodo, assim como a poesia feita pela máquina, refletida no tópico anterior por Machado. É importante notar que o processo operacional de permutação que se instaura na poesia de Helder é feito pelo próprio poeta (e não pelos leitores) ao longo dos anos, o que nos leva a refletir sobre o entendimento de que o poeta também atua como o leitor da multilinearidade de sua própria obra.

Esse processo permite o *continuum* dos poemas, além de dar um caráter muito próprio a sua poesia. Também, a repetição dos termos nos permite considerar a movimentação/circulação desses como evidência do *continuum* na sua poesia. Esse *continuum*, todavia, não se opõe ao descontínuo proposto por Furlan. Tal reverberação é vista por ele como deslocamentos em que as novas imagens rompem com a leitura linear, uma vez que não há “buscas de complementação de sentido nos versos seguintes” (Furlan). Como visto por Tomás Vera Barros em Leónidas Lamborghini, é possível dizer que há vírus na poesia de Herberto Helder. Porém, não há apenas um vírus atingindo o orgânico, mas vários vírus que reverberam nos termos usados por Helder em sua poesia. Desse modo, é possível pensar que a lírica de Herberto Helder surge mais ainda como máquina. Ela opera um movimento de expansão dentro do texto poético. É uma metalinguagem da máquina que se autoalimenta; uma máquina que volta para si nas palavras que se repetem, mas se expande a partir das imagens que quebram o *continuum*, ampliando o domínio da máquina da forma como o faz um vírus. Ela se multiplica e se recria em uma lógica própria, sistêmica: uma lógica de máquina.

A ruptura operada reflete uma descontinuidade no que se refere apenas à leitura e à estrutura de cada poema em si, e não à totalidade do “*Poema*

contínuo”, como sugere o título de uma de suas antologias. A metáfora do hipertexto, na noção sugerida por Lévy, pode ser relativamente pensada para tratar da ideia de “poema contínuo”, pois um poema se liga a outro, que, por sua vez, se associa a outros, formando uma rede. O movimento de ruptura entre os versos que se estabelece dentro de cada poema é, assim, deixado de lado, e o ampliamos, então, para a ideia de “poema contínuo”.

Percebemos, ainda, esse *continuum* através da comparação das publicações de Helder. O poeta, a cada nova edição, atua em seus textos a fim de trazê-los para sua poética do momento (Marinho 21). Há alterações tais como a supressão de sentenças, a mudança no posicionamento de advérbios e de adjetivos e a mudança de pronome, além da substituição de termos por outros mais característicos da poética de Helder (Marinho 25). Com as alterações nas edições, pode-se pensar também em um não fechamento do texto. Os poemas, ao se manterem abertos e, obsessivamente, inacabados, se distanciam da tradicionalidade do fim, se caracterizando pela não-linearidade e pela recorrência à atividade de uma memória do poeta que é acessada constantemente para operar mudanças no texto.

Dessa forma, a metáfora do hipertexto pode também ser pensada para os poemas helderianos no que se refere à falta de início e à falta de finalização, à relativa descentralização, ao extremo dinamismo e tensão. Ao optarmos pela caracterização da não-linearidade, não estamos excluindo a multilinearidade problematizada por Palácios. O autor propõe que o termo “multilinearidade” seria mais preciso para se referir às múltiplas possibilidades de leituras. Neste artigo, consideramos tanto da não-linearidade (no sentido de não-fechamento do texto em um caminho único e rupturas internas no poema) quanto da multilinearidade proposta por Palácios.

A crítica helderiana tende a refletir sobre os poemas ponderando sobre a centralização de alguns elementos, por exemplo, Silvina Rodrigues Lopes pensa a poesia de Herberto Helder a partir de alguns “nós” temáticos que funcionariam como centro de irradiações e de múltiplas conexões. Os “nós” seriam formados a partir da circulação de alguns termos que se repetem na poesia de Helder, como

mãe, criança, ouro, laranja e outros (Lopes 7). Como afirma a autora, “o poema é assim uma constelação ou um arquipélago, cujas estrelas ou ilhas, signos luminosos e imagens visíveis, se destacam pela interrupção de uma continuidade indiferenciada” (Lopes 9).

Ponderamos, contudo, que a centralização também se torna descentralização através da “interrupção de uma continuidade indiferenciada” (Lopes 9). Como poderíamos pensar somente em termos de centralização, quando a constante recombinação dos termos e a reverberação propiciam outras imagens completamente novas, tornando-os outra coisa? Como pensar, apenas, em centralização, ao vermos as palavras assumirem novos significados de um verso para outro em um mesmo poema? Poderíamos, também, pensar na descentralização quando nos deparamos com o dinamismo e a tensão, como no trecho de “Comunicação Acadêmica”, em que todos os vocábulos são os centros do texto e ao mesmo tempo deixam de ser:

Gato dormindo embaixo de um pimenteiro: gato amarelo folhas verdíssimas pimentos vermelhos: sono redondo: sombras pequenas de pimentos vermelhos no sono do gato: folhas sombrias dentro do amarelo: pimentos dormindo num gato vermelho: verdes redondos no sono do pimenteiro: amarelo: da cabeça do gato nascem pimentos verdíssimos de sono: sono vermelho: sombras amarelas no gato redondo de sono verdíssimo debaixo de um pimenteiro amarelo: (...) pimenteiro redondo: pimentos de cal enrolados no sonho do silêncio amarelo: o silêncio dá gatos que sonham pimentos que são sono na cal que dá sombra nas folhas que dão água na secura do tempo vermelho: (...) a noite dos tempos: um gato de dentro desaparecendo num pimenteiro: pimenteiro desaparecendo: a cal morrendo no sonho das folhas pequenas: o silêncio de tudo no mundo inteiro (...) (Helder, *Ou O Poema Contínuo* 183)

O exemplo acima, acerca do funcionamento dos vocábulos através de associações e dissociações contínuas, pode ser também pensado em termos de abertura e fechamento da obra. No texto intitulado “em volta de”, em *Photomanton & Vox*, o poeta ao descrever uma experiência de escrita, relata:

O texto é fechado. Mas também aberto. Fechado sobre si, pois o máximo e o melhor seria experimentar, dentro do mesmo espaço, uma nova maneira de considerar os mesmos acontecimentos. Aberto, porque as possibilidades dessa consideração se mostravam praticamente sem número. (Helder, *Photomanton & Vox* 66)

No texto “os modos sem modelos”, o poeta inicia seu relato tratando do processo de escrita como que nascendo diretamente do corpo e do seu movimento ao utilizar uma máquina de escrever. Em certo momento de sua reflexão, o eu-poético afirma: “Sim, estou a ver: gosto de máquinas. Fascinam-me por uma espécie implacável de unidade interna, sendo tão compósitas, tão complicadas (...)”. Ao final, ele conclui: “Ouçam: é bom mexer nas palavras, organizá-las num espaço, estabelecer-lhes movimentos de rotação e translação umas com as outras. Cria uma tensão que evita a fuga completa da vida interior”. Em outro trecho de *Photomaton & Vox*, o poeta afirma: “implantado no meio das leituras, o poema funciona em estado de máquina vital” (Helder 129).

Além do movimento próprio hipertextual apontado, e da lírica maquínica apresentada, há uma predileção explícita do poeta pela máquina a qual ele elogia como compositora de uma vitalidade outra. Essa vitalidade do poema-máquina, tal como uma máquina formada pelos números no contexto pós-digital, encontra e forma-se duplamente: como língua e como engrenagens. Ambos de complexidade vital aliam-se ao presente tecnológico com o qual os leitores de Herberto Helder lidam cotidianamente e este, como precursor, formou em seus textos de *Photomaton & Vox* ainda nos anos 1970.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A agora metaforizável ideia de hipertexto pode ser considerada máquina, mas também memória na medida em que funciona de modo recuperável a partir da conveniência do poeta. Disponível através da ação hipertextual e em um funcionamento como máquina, a memória singular de Herberto Helder – tal como a de todos nós seres humanos – faz um percurso próprio. As escolhas, em *Photomaton & Vox*, revelam caminhos do escritor (caminhos próprios e abertos) apresentados naquela máquina lírica criada.

Como visto no tópico anterior o próprio poeta entende e aproxima sua poética do funcionamento de uma “máquina vital”. É preciso, no entanto, ressaltar que ao mesmo tempo o poeta entende sua poética em relação ao corpo, como

uma “escrita exercida como caligrafia extrema do mundo, um texto apocalipticamente corporal” (Helder, *Photomanton & Vox* 10).

Pensar na metáfora da máquina lírica, associada a algumas características do hipertexto, é mais uma forma de lidar com as questões várias que essa poética nos traz e não exclui a metáfora do corpo. Seria interessante, talvez, em outro momento, pensar para além das metáforas de máquina e corpo separadamente. Uma metáfora maquinica-corporal seria bastante apropriada para se refletir sobre a poética de Helder no que se refere ao seu dinamismo, tensão, abertura, fechamento, dentre outros aspectos.

Foi possível perceber ainda que a associação da máquina ao hipertexto faz com que ambas noções se complementem, já que a descentralização e o dinamismo, característicos do hipertexto, se integram à permutação, referente à máquina. Portanto, entendemos que a metáfora da máquina lírica na poética de Helder traz em si a ideia de hipertexto.

No entanto, a permutação é possível porque o autor se torna leitor do seu próprio texto para, depois, assumir a autoridade como autor, seguindo num ciclo constante: “Diria um poeta: a autoridade é do autor, ou: a leitura é do leitor - formas alotrópicas do mesmo nó originário. A cada um compete a sua competência” (Helder, *Photomanton & Vox* 60).

Com isso, se alcança um *continuum* que é permanentemente rompido dentro de cada poema através das imagens pouco comuns que ressurgem a cada estrofe. O movimento entre ruptura e continuidade lembra a máquina de Alan Turing, uma abstração de um computador que tem um funcionamento previsto através de memória, estados e transições. Continuar e romper também lembra as máquinas físicas de Turing, criadas por ele para quebrar códigos de mensagens nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, máquinas essas que funcionavam como engrenagens que iam e voltavam computando possibilidades de quebras do código.

A continuidade e ruptura é apenas um dos vários movimentos duais da poética de Helder. Como exemplo, temos: a descentralização e a centralização, o leitor e o autor, a abertura e o fechamento, a máquina e o corpo, dentre vários

outros que não puderam ser discutidos neste artigo. É através dessa movimentação dual que o funcionamento da máquina lírica ocorre.

Podemos, também, fazer um agrupamento a partir da associação dos polos das dualidades: continuidade-centralização-fechamento, como sendo o polo de constância da poesia; e a ruptura-descentralização-abertura, sendo o polo do dinamismo da poesia que permitiria várias futuras autoridades do autor. Com essas dualidades em vista, podemos considerar suas relações como parte de um algoritmo, um protocolo maquínico formador de um código de leitura vivo a ser seguido – hoje com muito mais clareza – por novas gerações de leitores tecnopoéticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora. UFMG/Imesp, 2007. Print.
- Bastos, Jorge Henrique. “A gramática cruel de Herberto Helder”. In: Helder, Herberto. *O corpo o luxo a obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000. Print.
- Bastos, Jorge Henrique. *O corpo o luxo a obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000. Print.
- Bush, Vannevar. “Mechanization and the Record”. *From Memex to Hypertext: Vannevar Bush and the Mind's Machine*. By James Nyce and Paul Kahn. San Diego: Academic Limited, 1991. Print.
- Bush, Vannevar. “As We May Think”. *From Memex to Hypertext: Vannevar Bush and the Mind's Machine*. By James Nyce and Paul Kahn. San Diego: Academic Limited, 1991. Print.
- Campos, Haroldo de. *Galáxias*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2004. Print.
- Corrêa, Regina Helena. "Literatura, Texto E Hipertexto." *Terra Roxa E Outras Terras – Revista De Estudos Literários*, 8, 2006. Web.
- Dal Farra, Maria Lúcia. “Herberto Helder: a ars poética do assassino assimétrico”. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 1, 1983: 79-94. Print.

- Dal Farra, Maria Lúcia. "Um serviço de poesia: o *Ofício* e as *Servidões* de Herberto Helder". *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 34, n. 52, 2014: 9-27. Web.
- Furlan, Stélio. "Herberto Helder: Eletronicólírica Faz-se Contra a Carne E Contra O Tempo." *Revista Do CESP*, 34.52, 2014: 39-54. Web.
- Guedes, Maria Estela. *Herberto Helder: a obra ao rubro*. São Paulo: Escrituras Editoras, 2010. Print.
- Helder, Herberto. *Ou O Poema Contínuo*. São Paulo: Girafa Editora, 2006. Print.
- Helder, Herberto. *Photomanton & Vox*. Porto: Assírio & Alvim, 2013. Print.
- Lemos, André. *Cibercultura – Tecnologia E Vida Social Na Cultura Contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2002. Print.
- Lévy, Pierre. *As Tecnologias Da Inteligência*. São Paulo: Editora 34, 1993. Print.
- Machado, Arlindo. *Máquina E Imaginário*. São Paulo: EDUSP, 2001. Print.
- Marinho, Maria De Fátima. *Herberto Helder: A Obra E O Homem*. Lisboa: Arcádia, 1982. Print.
- Mucci, Latuf Isaias. "Para Uma Retórica Do Hipertexto." *IPOTESI*, 14, 2010. Web.
- Oseki-Dépré, Inês. "Leitura finita de um texto infinito: Galáxias de Haroldo de Campos". *Alea*, vol. 13, n. 1, Rio de Janeiro, jan./jun. 2011. Web.
- Palácios, Marcos Silva. "Hipertexto, Fechamento E O Uso Do Conceito De Não-linearidade Discursiva." *Lugar Comum*, 08, 1999: 111-21. Web.
- Paz, Octavio e Campos, Haroldo. *Transblanco* (em torno a *Blanco* de Octavio Paz). São Paulo: Siciliano, 1994. Print.
- Porrúa, Ana. *Variaciones vanguardistas: la poetica de Leonidas Lambroghini*. Rosário/Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2001. Print.
- Ribeiro, Gustavo Silveira. "Os paradoxos da escrita autobiográfica em *Photomaton & Vox*, De Herberto Helder." *Interdisciplinar*, 8, 2009: 177-82. Web.
- Rodrigues Lopes, Silvina. *A inocência do devir*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003. Print.
- Vera Barros, Tomás. "Leónidas Lamborghini y la poesía viral". In: VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 2009. *Anais...* Universidad Nacional de La Plata, 2009. Web.

Fecha de recepción: 30/05/2016

Fecha de aceptación: 29/09/2016

¹ Agradecemos à FAPEMIG, ao CNPq e à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UEMG pelo apoio aos projetos dos quais este trabalho é resultado.

² Professor da Escola Guignard (UEMG) e do Programa de Pós-Graduação em Artes (UEMG). Coordenador do Laboratório de Poéticas Fronteiriças (Grupo de pesquisa/CNPq – <http://labfront.tk>). Pesquisador e gestor de serviços da Rede Brasileira de Serviços de Promoção Digital (Rede Cariniana) do IBICT/MCTI.

³ Graduada em Letras pela UFMG. Cursa atualmente o mestrado em Artes na UEMG. É integrante do grupo de pesquisa Lab|Front (<http://labfront.tk>).