



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

RAFAELLA DIAS FERNANDEZ

O EROTISMO REVISITADO NA POÉTICA DE HERBERTO HELDER

Belém
2015

RAFAELLA DIAS FERNANDEZ

O EROTISMO REVISITADO NA POÉTICA DE HERBERTO HELDER

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª. Izabela Guimarães Guerra Leal

Belém
2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Fernandez, Rafaella Dias, 1991-
O erotismo revisitado na poética de Herberto Helder
/ Rafaella Dias Fernandez. - 2015.

Orientadora: Izabela Guimarães Guerra Leal.
Dissertação (Mestrado) - Universidade
Federal do Pará, Instituto de Letras e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em
Letras, Belém, 2015.

1. Helder, Herberto, 1930- Crítica e
intepretação. 2. Erotismo na literatura. 3.
Tradução e interpretação. I. Título.

CDD 22. ed. 869.9109

Rafaella Dias Fernandez

O EROTISMO REVISITADO NA POÉTICA DE HERBERTO HELDER

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Data da aprovação: 02/03/2015

Banca Examinadora:

Prof^a Dr^a. IZABELA GUIMARÃES GUERRA LEAL – ORIENTADORA
Universidade Federal do Pará

Prof. Dr. JORGE FERNANDES DA SILVEIRA – MEMBRO DA BANCA
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dr^a. MAYARA RIBEIRO GUIMARÃES – MEMBRO DA BANCA
Universidade Federal do Pará

Prof.^a Dr^a. LILIA SILVESTRE CHAVES – SUPLENTE
Universidade Federal do Pará

À minha mãe, Mônica Ferreira Dias.

Agradecimentos

A Deus, pelo dom da vida.

À minha família pelo apoio e incentivo.

A Clay Chagas, meu amor e companheiro de vida, pela paciência, dedicação e incentivo no decorrer da escrita.

À professora Izabela Leal, que me guia, ajuda e incentiva desde o início dos meus estudos na graduação. Agradeço imensamente por ter me aceito no seu grupo de pesquisa e por ter me dado a oportunidade de ter sido sua bolsista na graduação. Sou muito grata por toda a dedicação, apoio, paciência, sem você esse trabalho não seria possível.

Agradeço a todos os professores que contribuíram para a minha formação literária.

A todos os meus amigos e colegas do mestrado, por toda a discussão em sala de aula que muito contribuíram para o meu amadurecimento intelectual.

A todos os integrantes do grupo de estudo coordenado pela professora Izabela Leal, por todas as discussões que, sem dúvida, ajudaram na elaboração dessa escrita.

Por fim, agradeço a CAPES por ter financiado toda a pesquisa.

Isto que às vezes me confere o sagrado, quero eu
dizer: paixão, tirar,
pôr, mudar uma palavra, ou melhor: ficar certo
com a vírgula no meio da luz,
dividindo, erguendo-me no embrulho da carne
obsessiva:
que eu habite durante uma espécie de eternidade
o clarão
(...)

(Herberto Helder)

RESUMO

FERNANDEZ, Rafaella Dias. O erotismo revisitado na poética de Herberto Helder, 2015. Dissertação (Mestrado em Letras - Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Pará, 2015.

A obra de Herberto Helder é muito vasta e inclui trabalhos de poesia e tradução. Nota-se que na sua escrita há uma relação íntima entre as duas, tanto a poesia como a tradução surgem com uma potência erótica que será fundamental para a criação herbertiana. A tradução está intrinsecamente relacionada à criação, o próprio modo peculiar de o poeta nomear esse trabalho “poemas mudados para português” revela isso. A poesia e a tradução também instauram uma violência contra a linguagem, as duas deformam a língua, tirando-a do lugar-comum do sentido e aplicando a potência do vazio sobre ela. A desconstrução do sentido da palavra é o que possibilita a criação poética. A escrita de Herberto Helder é relacionada ao corpo e as imagens dos órgãos sexuais, do sangue, do sêmen e da saliva apontam para o corpo deformado, pensado agora em partes energéticas e é da deformação do corpo que surge o buraco para o fazer poético. Busca-se pensar na importância do erotismo como vetor de construção poética. Nesse sentido, as reflexões de Georges Bataille serão importantíssimas para nortear o erotismo e o relacionar à obra de Herberto Helder. Desta forma, a hipótese que se lança é de que o erotismo impõe uma violência contra a palavra e o corpo necessária para o trabalho de criação. Nesse sentido, nossa busca será pela presença do erotismo na poesia e na tradução de Herberto Helder, privilegiando os textos onde se encontra a imagem da criação.

Palavras-chave: Erotismo; Poesia; Tradução; Violência; Criação

ABSTRACT

FERNANDEZ, Rafaella Dias. The revisited eroticism in the Herberto Helder's poetic, 2015. Dissertation (MA in Languages – Literary Studies) – Post-Graduate Programme in Languages, Federal University of Pará, Pará, 2015

The Herberto Helder's writings are very extensive and include works of poetry and translation. It is noticeable in his way of writing a close relationship between them. Both emerge displaying an erotic potency which plays a fundamental role in the Herbert's creation. The translation is intrinsically related to creation, the peculiar manner the poet names this work poems changed to Portuguese" itself, reveals it. Poetry and translation also promote violence against the language, both of them deform it, moving it from a place of meaning to another applying the power of the empty on it. The word meaning deconstruction is what makes poetic creation possible. The Herbert's writing is related to the body and sexual organs images, blood, sperm and spittle aim at the deconstructed body now thought in energetic parts, and it is from the deformation that emerges the whole for the poetic act. It is intended to think about the importance of eroticism as a vector of poetic construction. In this respect, the Georges Bataille's reflections are fundamental to guide the eroticism and relate it to the Herberto Helder's writings. In this way, the hypotheses launched here is that eroticism imposes a violence against the word and the body which is necessary for the work of creation. In this sense, our seek is for the presence of eroticism in the poetry and translation of Herberto Helder, privileging the texts where the image of the creation are found.

Key-words: Eroticism; Poetry; Translation; Violence; Creation

SUMÁRIO

	Pag.
INTRODUÇÃO	11
1° Capítulo – O erotismo na poética de Herberto Helder	14
1.1 A relação íntima entre a palavra de amor e a de morte	14
1.2 Um percurso erótico pela poética de Herberto Helder	21
1.3 O abismo do erotismo e o vazio da linguagem	26
1.4 Uma poética do erro	34
1.5 A morte do poeta em prol da vida da obra	40
1.6 A transfiguração do corpo	48
2° Capítulo – A potência criativa e erótica da tradução	61
2.1 A tradução como criação poética	61
2.2 A deformação da língua materna	70
2.3 A descoberta do próprio pelo olhar do estrangeiro	76
2.4 A arte de comer figos: uma relação íntima entre D.H.Lawrence e Herberto Helder	81
2.5 As escolhas afetivas no cântico: o jogo poético de Herberto Helder e Fiama Hasse Pais Brandão	100
Considerações Finais	108
Referências	111

INTRODUÇÃO

Na obra de Herberto Helder o erotismo assume lugar de destaque. A importância da força erótica se nota constantemente no processo de criação poética. A escrita herbertiana é marcada pela presença corporal, mas o corpo não aparece como unidade, pelo contrário, o que surge são seus vetores de força, os órgãos sexuais, o sangue, a saliva, os nervos. A ruptura com a imagem do corpo tradicional revela que o erotismo implica em uma violência desorganizadora de todas as formas. Por isso a metamorfose surge como lei que irá presidir todo o trabalho do poeta, pois ela permite as transformações e possibilita novos sentidos.

A proposta do atual trabalho é investigar a presença do erotismo na poesia e na tradução de Herberto Helder, pois se nota uma relação íntima entre as duas atividades. Nossa ideia é pensar em que sentido falar de tradução é também pensar a poesia. Ambas são tarefas fundamentais da linguagem e constroem a obra herbertiana. Para o poeta, as duas são atividades de criação e pressupõe uma violência contra a linguagem. Na poesia, as palavras são deformadas, é necessário abdicar do sentido para alcançar outro. A poesia é sacrifício, é um rompimento constante com as definições linguísticas, é um tiro lançado ao abismo, ao nada.

Já a tradução também é marcada pela violência, o contato com a língua estrangeira implica um rompimento com a língua materna. Passar pela prova do estrangeiro¹ é atirar a própria língua ao abismo, ao desconhecido. Antes de estabelecer relações com o outro, acredita-se que a língua-mãe é completa, há um estado de alienação em relação à própria língua e só se percebe a verdadeira dimensão falha da língua na procura pelo outro.

A nossa hipótese é investigar a presença do erotismo relacionado à criação nas atividades poéticas e tradutórias de Herberto Helder, desta maneira, o primeiro capítulo é dedicado à poesia. Há um breve percurso histórico pelos poemas publicados no decorrer de várias décadas, de 60 até meados de 90, dando atenção especial ao erotismo. A primeira publicação de Herberto Helder é o poema *O amor em visita* (1958) e nele há a presença clara do erotismo, o prazer sexual é ligado à morte. A imagem que perpassa o poema é a da mulher, ela sofre uma gradação, no início aparece quase “incriada” e

¹ *A prova do estrangeiro* é um livro de Antoine Berman, e no último capítulo do livro “Holderlin: o nacional e o estrangeiro”, Berman revela que extraiu o título de seu livro de referências feitas pelo poeta alemão à sua própria prática tradutória.

depois surge como companheira para “beber e morrer”. Essa transformação pela qual passa a mulher revela uma criação, ela se modifica dentro do poema, assim, a potência erótica surge no poema de forma bem simbólica, ilustrando o processo de criar.

O erotismo aparece constantemente relacionado à mulher; as imagens que vemos são os seios, a vagina, os quadris, ventre, útero. É importante pensar também que a mulher é a figura da criação, é o ser que possibilita o nascimento, por isso a figura materna surge também com frequência. A relação com a mãe é ambivalente, é de vida e morte. Ela é o ser que gera a vida, mas para o filho ter vida própria ela precisa morrer, o cordão umbilical precisa ser cortado, assim, o filho já não possui mais relação de dependência com a mãe, mas carrega no corpo a marca dessa relação, o umbigo.

A relação paradoxal que há entre a mãe e o filho pode ser pensada também como a existente entre o poeta e sua obra. Ambos nascem juntos, o poeta surge no instante em que cria, porém, para a obra adquirir autonomia a sua morte é necessária. O poeta se dá ao sacrifício em prol da vida do poema. Por isso a vontade constante de criar, para nascer e morrer diante de sua criação.

A busca do poeta é contínua, por isso a escrita é constante. O poeta, assim como o amante, estabelece uma relação de prazer com a sua obra. O êxtase sentido no instante da criação não perdura, ele só vive o momento e depois passa, da mesma forma é o prazer sentido pelo amante, ele não é eterno, por isso a busca pela mulher é recorrente. O poeta vive uma busca incessante pelo prazer da criação poética.

No segundo capítulo, a atenção agora é voltada para a tradução. A atividade tradutória revela que há uma relação violenta com o estrangeiro, o tradutor sai de seu lugar-comum e se aventura no território alheio. Essa ação não pode ser passiva, pelo contrário, a violência e o incômodo são marcas dessa passagem pelo desconhecido, por isso, o que a tradução revela é que não se trata apenas de uma relação entre línguas, mas um mergulho dentro da estranheza da própria língua materna.

Fica evidente que o contato com o outro possibilita uma transformação do próprio. Por isso a atividade de tradução herbertiana não pode ser pensada ingenuamente, nela, o poeta revela que há uma afinidade poética com quem ele escolhe para traduzir, os poemas e os poetas selecionados para a atividade tradutória são frutos de um passeio minucioso pelo território estrangeiro. Nota-se que os poemas que Herberto Helder traduz possuem os vetores de força que constrói a sua obra. Nos textos advindos de outros poetas, percebemos a presença do erotismo, da violência, da criação.

O fato de o poeta escolher um determinado texto estrangeiro ratifica a importância de a tradução ser livre, por ser uma criação, permite passear pela língua do outro e repassar para a língua materna os prazeres sentidos nessa experiência. A tradução criativa evidencia a liberdade do tradutor, ele pode recriar conforme seus gostos pessoais, pode dar o seu toque ao poema, modificar os ritmos, as formas, as imagens. Se há algum tipo de fidelidade, seria à liberdade de traduzir. Podemos inferir então que nessas escolhas de Herberto Helder há uma transformação não apenas da língua do outro, mas também da própria língua.

Herberto Helder estabelece uma relação íntima com quem traduz, pois o poeta escolhe o poema estrangeiro por alguma afinidade, seja com a língua a ser traduzida, com a obra ou com o poeta. O fato é que nas suas escolhas percebemos os seus gostos pessoais, por exemplo, Helder opta por mudar para português três poemas de D.H.Lawrence, poeta inglês do início do século XX. Os poemas são “Figos”, “Juventude Virgem” e “As coisas feitas em ferro”. Nesse trabalho, há imagens que atravessam a obra herbertiana. Em “Figos”, vê-se uma metáfora entre a fruta e o órgão sexual feminino. Em “Juventude Virgem”, nota-se a imagem de um ser sendo criado dentro do corpo, e no último poema há novamente a ideia de criação, que é a importância do trabalho para modificar os elementos materiais do mundo. Desta forma, nos três poemas se ratificam interesses herbertianos, principalmente pelo erotismo e pela criação. Lawrence, assim como Helder, possui uma escrita movida pela pulsão sexual.

O último ponto a ser estudado no segundo capítulo é a relação existente entre Herberto Helder e Fiama Hasse Pais Brandão. Os dois poetas são portugueses e contemporâneos e ambos optaram por traduzir o texto bíblico Cântico dos Cânticos. A nossa investigação será voltada às ressonâncias e convergências entre as duas versões, para, dessa forma, traçar um paralelo evidenciando a importância de a tradução ser livre, pois os dois poetas aparentemente tinham tudo para ter versões do mesmo poema parecidas, visto que possuem a mesma pátria, o mesmo idioma, porém o que os distingue é a escrita poética, é o modo peculiar de cada um criar poesia.

Capítulo 1 – O EROTISMO NA POÉTICA DE HERBERTO HELDER

Toda a minha mão se assusta,
transmuda,
se torna transparente e viva, por essa força
que a traga
até dentro,
onde o sangue mulheril queimado
a arrasta pelos rins e aloja, brilhando
como um coração,
na garganta.
(Herberto Helder)

1.1 A RELAÇÃO ÍNTIMA ENTRE A PALAVRA DE AMOR E A DE MORTE

A obra do poeta português contemporâneo Herberto Helder é bem vasta e tanto a poesia quanto a tradução fazem parte do seu trabalho literário. O erotismo assume lugar de destaque em ambas e é possível perceber que há alguns vetores de força que englobam essa potência erótica na sua poética e que ajudam a construir a sua obra. Pode-se citar como exemplo a relação imprescindível entre o erotismo e o corpo, principalmente com os órgãos vitais, sexuais, os fluídos corporais e o corpo desfigurado.

A poética erótica em Herberto Helder se desdobra em outros temas, como a criação, visto que ela é interligada ao corpo e depende do mesmo para acontecer. Há também a relação entre o erotismo e a morte, pois o prazer sexual está ligado à pulsão de morte. Nota-se um elo entre o erotismo e a violência, que é essencial para que se construa a poesia, há ainda a relação com a mãe, que é paradoxal, ao mesmo tempo em que ela está ligada ao nascimento está ligada à destruição, e por fim o erotismo como uma poética do erro, pois errar se constitui como critério básico da experiência criativa. Todos esses temas configuram a base da poética herbertiana, como será possível ver de forma mais detalhada no decorrer do capítulo.

Para falar em uma poética erótica, é importante pensar nas propostas de Octávio Paz (1995), que reflete sobre a linguagem e sua relação com a sexualidade, o erotismo e o amor. Há uma relação indissociável entre o erotismo e a poesia, por isso o autor afirma que o erotismo é uma poética corporal e a poesia uma erótica verbal. Os dois se constituem em uma oposição complementar dentro da linguagem. Paz propõe distinguir o erotismo da sexualidade, pois o único fim da sexualidade é a reprodução, o ato é

ligado à procriação, diferente do erotismo, cuja finalidade difere da reprodução, pois inclui o prazer. A relação entre o erotismo e a poesia se dá por ambos abandonarem as funções naturais daquilo que é seu objeto, no caso da poesia, percebemos que ela altera o rumo da linguagem, a linguagem deixa de ser comunicação, e o erotismo, apesar de conter o ato sexual, não visa à reprodução:

A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação. (...) Os significados congelam-se ou dispersam-se; de uma mesma forma ou de outra, negam-se. As palavras não dizem as mesmas coisas que na prosa; o poema já não aspira a dizer, e sim a ser. A poesia interrompe a comunicação como o erotismo, a reprodução. (PAZ, 1995, p. 13).

A poesia e o erotismo nascem dos sentidos, mas se libertam deles. A linguagem poética não tem como finalidade a comunicação e o erotismo não têm como fim a reprodução. Ambos são transgressores, pois eles ultrapassam os limites impostos na sociedade e criam um novo paradigma.

Michel Foucault (2001) em um texto em homenagem a Georges Bataille, propõe discutir a linguagem por meio da transgressão. Para o autor, a filosofia e a literatura divergem no modo de pensar a linguagem, pois a filosofia precisa se comunicar, precisa se expressar e a literatura não, ela não possui compromisso com a ética nem com a comunicação.

O filósofo francês reflete sobre a transgressão da sexualidade moderna e constata uma violência inerente ao discurso. A sexualidade é levada ao limite da lei e aparece como o conteúdo universal do interdito, representando o limite da linguagem. Ela não é um meio de comunicação, uma vez que se aproxima da fissura e marca o limite que existe na sociedade e limita a própria sociedade. A transgressão aparece no mundo em que não se reconhece mais o sentido positivo do sagrado: “Ora, uma profanação em um mundo que não reconhece mais sentido positivo no sagrado, não é mais ou menos isso que se poderia chamar de transgressão?” (FOUCAULT, 2001, p. 29). O autor questiona a possibilidade de compreender a transgressão em um mundo profano, onde não existem elementos do sagrado.

Verifica-se uma linha muito tênue entre o limite e a transgressão, ela só existe em virtude da lei: “O limite e a transgressão devem um ao outro a densidade de seu ser, inexistência de um limite que não poderia absolutamente ser transposto: vaidade em

troca de uma transgressão que só transporia um limite de ilusão ou de sombra” (FOUCAULT, 2001, p.32). O que compõe o limite é o ilimitado, o que forma a lei é o que a transpõe, o que a supera. A transgressão se aproxima do sacrifício, da mesma forma que o ritual do sacrifício deve ser realizado várias vezes, pois ele precisa ser renovado, o ritual não cessa em um único ato, a transgressão também precisa ser constantemente ultrapassada, ela é ilimitada, a vontade do homem é a da superação perpétua.

Georges Bataille (2013) propõe refletir sobre o erotismo em livro homônimo. O autor afirma que “o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Enganamo-nos quanto a isso porque ele busca incessantemente *no exterior* um objeto de desejo. Mas esse objeto responde à *interioridade* do desejo” (BATAILLE, 2013, p. 53). O desejo é sempre interior, mas o objeto desejado é exterior. Há uma relação entre o desejo interior e a religião, não a religião cristã, ela não é particular, mas sim ao aspecto sagrado. A experiência do erotismo é sagrada, há uma complementaridade oposta nessa relação.

Bataille afirma: “O conhecimento do erotismo, ou da religião, exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão” (BATAILLE, 2013, p. 59). O erotismo é igualado à religião, ambos fazem parte do que constrói o homem e nessa experiência há uma cumplicidade entre a lei e o que viola essa lei, essa relação é paradoxal, a oposição e a complementaridade fazem parte do erotismo. O interdito só existe porque há o que ser transgredido, existe um limite que não pode ser ultrapassado, se não houvesse limite, não haveria nada a ser violado, tudo estaria em harmonia: “Mas experimentamos, no momento da transgressão, a angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado” (BATAILLE, 2013, p. 62).

O interdito e a transgressão são inseparáveis e também paradoxalmente complementares. A violência de romper os limites existe porque se impõe limite na vida em sociedade: “O mais sanguinolento dos assassinos não pode ignorar a maldição que o atinge. Pois a maldição é a condição de sua glória” (BATAILLE, 2013, p. 72). Transgredir os interditos é a finalidade da violência, é a sua razão e o que move o desejo interior, nesse sentido, transgredir nem sempre se dá pela vontade de praticar a violência, e sim pelo desejo de romper os interditos, de ultrapassar os limites.

O sociólogo francês reflete ainda sobre a organização social do homem em sociedade e afirma que mesmo que o homem tenha criado o mundo do trabalho, o mundo da razão, essa criação não exclui a transgressão. O trabalho é o que permite ao

homem um intervalo do desejo de transgredir, do erotismo: “Desde os tempos mais remotos, o trabalho introduziu um intervalo, graças ao qual o homem cessava de responder ao impulso imediato comandado pela violência do desejo” (BATAILLE, 2013, p. 64). Desta forma, percebemos que a coletividade humana e a construção organizacional da sociedade aconteceram por meio do trabalho, mas que o mesmo só existe a partir de uma relação direta com o interdito. O trabalho se constrói e se constitui como uma pausa dos desejos do homem, ao mesmo tempo em que abre o campo da transgressão que é inerente a ele.

Bataille continua sua reflexão sobre o trabalho e propõe: “O que o mundo do trabalho exclui por meio dos interditos é a violência; no domínio em que situo minha busca, trata-se ao mesmo tempo da reprodução sexual e da morte” (BATAILLE, 2013, p. 65). O autor afirma que a partir do trabalho houve a construção das leis, foi necessário que o homem respeitasse a vida na sociedade e o que essa construção dos interditos procura excluir é a violência, o interdito gera a transgressão.

O erotismo também se consagra como uma experiência que permite ao indivíduo ir além de si mesmo, de buscar a superação dos seus limites e de buscar romper a descontinuidade que é o limite do humano. No ato sexual há o ápice da excitação, o gozo que é uma forma de o indivíduo sair do mundo real, do descontínuo, e presenciar, nem que seja por um breve momento, o contínuo: “para nós que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas põe em jogo sua continuidade, ou seja, está intimamente ligada à morte” (BATAILLE, 2013, p. 37).

Os seres humanos são descontínuos, cada homem é distinto de todos os outros e o ato sexual visando à reprodução leva à descontinuidade do ser, mas ela põe em jogo a sua continuidade, pois o espermatozóide e o óvulo são em estado elementar seres descontínuos, mas na reprodução, se eles se unirem, haverá uma continuidade para formar um novo ser, que depois de formado será descontínuo, mas carregará em si traços da continuidade, por isso há uma relação muito próxima entre o nascimento e a morte.

O erotismo é uma violação da descontinuidade do ser, daquilo que constrói o homem. A morte tem o sentido de continuidade, por isso o erotismo não se distancia dela. A morte é o ápice da excitação sexual por transformar o descontínuo em contínuo, mas o que há é a busca constante pela continuidade, a morte só a revela por um instante, e depois o ser volta à descontinuidade. Essa relação entre a atividade sexual e a morte é

essencial para entender o erotismo, visto que nele há uma transgressão essencial, é necessário romper com a descontinuidade que é comum aos seres e tentar alcançar a continuidade.

Este breve percurso teórico servirá de guia para se entender o erotismo na poética de Herberto Helder. A primeira publicação do poeta é *O amor em visita*, em 1958, que depois foi incluído no livro *A colher na boca* de 1961. No título do livro já se pode notar o interesse pelo tema, pois há a presença da boca e a ideia de ingestão de algo, pode-se pensar nele como uma metáfora para o ato sexual. Já o título da primeira publicação do poeta revela outro interesse, que é o diálogo com outros autores e obras, visto que o título escolhido pelo poeta já aponta para uma reavistação da obra de Alfred Jarry, *L'Amour en Visites*, de 1898. *O amor em visita* é um poema extenso onde se nota uma relação íntima entre o amor e a morte:

O Amor em Visita

Dai-me uma jovem mulher com sua harpa de sombra
e seu arbusto de sangue. Com ela
encantarei a noite.
Dai-me uma folha viva de erva, uma mulher.
Seus ombros beijarei, a pedra pequena
do sorriso de um momento.
Mulher quase incriada, mas com a gravidade
de dois seios, com o peso lúbrico e triste
da boca. Seus ombros beijarei.
(HELDER, 2006, p.17)

Esta é a primeira estrofe do poema e nela se percebe uma relação ainda distante com a mulher, que aparece em desenvolvimento, a mulher é quase incriada. A presença corporal aparece nas imagens do sangue, seios, ombros e boca, o beijo é dado nos ombros, revelando uma relação distante, em que existe o carinho e o respeito. Nas estrofes seguintes já é possível notar a mudança nesta relação:

Cantar? Longamente cantar.
Uma mulher com quem beber e morrer.
(...)
- Então cantarei a exaltante alegria da morte.
(HELDER, 2006, p.17)

Nesses versos já é possível notar a ligação essencial entre o amor e a morte, a mulher está presente em todos os momentos e a morte é vista com uma exaltante

alegria. Percebemos também a gradação na figura feminina, nos versos iniciais a relação com ela é respeitosa, distante, o beijo era dado nos ombros, agora a mulher já aparece como uma companheira para a alegria da vida e da morte:

(...)
teu silêncio de fogo e leite repõe a força
maternal, e tudo circula entre teu sopro
e teu amor. As coisas nascem de ti
como as luas nascem dos campos fecundos,
os instantes começam da tua oferenda
como as guitarras tiram seu início da música nocturna.
(HELDER, 2006, p.20)

Percebe-se que a figura da mulher vai se transformando no decorrer do poema, no início ela ainda está incriada, e depois vai adquirindo uma força essencial por ser a figura que possibilita o êxtase do amor e da morte. Nos versos acima se nota o lado matriarcal da mulher, todos os elementos provém dela, ela assume o lugar da criação:

Começa o tempo onde a mulher começa,
é a sua carne que do minuto obscuro e morto
se devolve à luz.
(...)
- No entanto és tu que te moverás na matéria
da minha boca, e serás uma árvore
dormindo e acordando onde existe o meu sangue.
(...)
Beijar teus olhos será morrer pela esperança.
Ver no aro de fogo de uma entrega
Tua carne de vinho roçada pelo espírito de Deus
Será criar-te para luz dos meus pulsos e instante
do meu perpétuo instante.
(...)
Por isso é que estamos morrendo na boca
um do outro. (...)
(HELDER, 2006, p. 21-3)

A carne da mulher morre por um instante e depois renasce na luz. Podemos entender essa imagem como uma metáfora para o orgasmo, o ápice sexual se aproxima da morte, mas não deixa de ser uma exuberância da vida. A esse respeito, Georges Bataille situa a violência como sendo próxima à reprodução sexual e à morte, isso porque há uma relação profunda entre o nascimento e a destruição, paradoxalmente o movimento sexual se aproxima dos dois, e, se for levado ao extremo, o movimento do amor é semelhante à morte: “o erotismo é a aprovação da vida até na morte”

(BATAILLE, 2013, p. 35). Mesmo o erotismo sendo uma exuberância da vida, ele não se distancia de uma pulsão mortal, há uma relação indissociável entre ambos.

Nos versos acima ainda é possível notar a mulher como o corpo do próprio poema, a imagem é dela se movendo na boca e existindo no sangue, isso revela a importância da presença corporal, o encontro entre o poema e a mulher é um encontro constantemente marcado por pulsões de amor e morte.

Beijo o degrau e o espaço. O meu desejo traz
o perfume da tua noite.
Murmuro os teus cabelos e o teu ventre, ó mais nua
e branca das mulheres. (...)
Em cada espasmo eu morrerei contigo.
(...)
Ó pensada corola de linho, mulher que a fome
encanta pela noite equilibrada, imponderável –
em cada espasmo eu morrerei contigo.
(HELDER, 2006, p. 24-5)

Novamente se percebe a relação entre a mulher e o poema. O desejo encenado no poema traz à tona o perfume da noite da mulher, aparece ainda a imagem do ventre, ratificando a importância da criação. Notam-se também as imagens do espasmo e da morte, confirmando a relação primordial entre o prazer sexual e a morte. Vê-se esse espasmo algumas vezes no decorrer do poema, revelando assim que a vida está sempre por recomeçar, a morte só revela que o instante foi sagrado e o êxtase sexual é constantemente necessário. Vale ressaltar também que o êxtase sexual é uma experiência sagrada no mundo profano.

(...) Tua voz canta
o horto e a água – e eu caminho pelas ruas frias com
o lento desejo do teu corpo.
Beijarei em ti a vida enorme, e em cada espasmo
eu morrerei contigo.
(HELDER, 2006, p.25)

Os versos finais ratificam a relação entre o corpo da mulher e o corpo do poema, a voz dela possui relação com todos os elementos, com o horto e a água, revelando que na construção poética tudo está interligado. O desejo perpassa o poema inteiro e confirma também a importância do prazer corporal relacionado à morte. O ápice sexual mesmo sendo uma sensação do corpo vivo, não é distante do fim da vida.

1.2 UM PERCURSO ERÓTICO PELA POÉTICA DE HERBERTO HELDER

É válido fazer um breve percurso histórico pela poética de Herberto Helder perseguindo o tema do erotismo para notar como o mesmo vai adquirindo importância para a construção literária e para entender se a poética erótica permanece a mesma ou se vai sofrendo transformações no decorrer dos anos. Como vimos, *O Amor em visita* (1958) foi a primeira publicação herbertiana e nela se percebe que o erotismo surge como uma potência criadora relacionada à morte.

Desta maneira, analisaremos cinco poemas de livros diferentes publicados no decorrer de quatro décadas para entender melhor esse percurso na poética de Herberto Helder. O primeiro poema a ser lido será do livro *Lugar* (1962):

IV
Há cidades cor de pérola onde as mulheres
existem velozmente. Onde
às vezes param e são morosas
por dentro. (...)
Há lugares de um esplendor virgem,
com mulheres puras cujas mãos
estremecem. Mulheres que imaginam
num supremo silêncio, elevando-se
sobre as pancadas da minha arte interior.
(...)
Mulheres que eu amo com um des-
espero fulminante, a quem beijo os pés
supostos entre pensamento e movimento.
Cujo nome belo e sufocante digo com terror,
com alegria. Em quem toco levemente
levemente a boca brutal. (...)
(HELDER, 2006, p. 143-4)

No poema acima se vê a figura da mulher e a mesma é inicialmente associada à pureza. Nota-se a imagem da cidade e a mulher coexiste com ela, ambas vão sofrendo transformações no decorrer do poema. Há a velocidade e a calma, a mulher que nos versos iniciais é distante e aparece relacionada a um esplendor virgem, transmuda-se e passa a ser desejada. Percebe-se a presença do erotismo na figura feminina e nas transformações pelas quais ela passa, da velocidade e do esplendor ao estremecimento. A imagem da violência aparece nas pancadas e a mesma se relaciona com a arte, assim, já se vê que o fazer poético herbertiano é o da relação constante entre o erotismo e a violência, como será visto mais detalhadamente adiante.

Observa-se também um jogo poético com a palavra des-espero, o poeta brinca com as possibilidades de leitura, pois o desespero de amar a mulher põe em evidência a tensão da espera. O poeta paradoxalmente propõe a relação entre os contrastes, nada na sua poética se exclui, os elementos estão em transformação e interligados simultaneamente. A figura da mulher passa por uma metamorfose, ela está inicialmente relacionada à pureza e depois é associada aos desejos corporais: nota-se o beijo, o toque leve na boca brutal, ratificando a relação paradoxal na sua poética. Vê-se a imagem da alegria e do terror e todas essas ações estão interligadas.

Desta maneira, a partir de uma breve análise do poema acima, percebe-se que a presença erótica vista em *O amor em visita* (1958) não se distancia deste poema de 1962, pois a mulher aparece novamente ligada ao erotismo, passando por transformações e as imagens de violência estão relacionadas ao erotismo, ratificando que há uma relação inseparável entre ambos. Veremos na leitura do poema a seguir, retirado do livro *A máquina lírica* (1964), se a imagem erótica permanece a mesma ou se passou por alguma transformação:

A menstruação quando na cidade passava
o ar. As raparigas respirando,
comendo figos – e a menstruação quando na cidade
corria o tempo pelo ar.
Eram cravos na neve. As raparigas
riam, gritavam – e as figueiras soprando de dentro
os figos, com seus pulmões de esponja
branca. E as raparigas comiam cravos pelo ar.
(...)
Alimentavam-se apenas de figos e de areia.
E pelo tempo fora,
riam - e a neve cobria a sua página de tempo, (...)
A noite comia areia.
E eram cravos nas cavernas brancas.
Menstruação – falava alguém. O ar passava –
e pela noite, em silêncio,

a menstruação escorria pela neve.
(HELDER, 2006, p. 194-6).

Nota-se no poema que a imagem da menstruação está presente em todos os movimentos da cidade. Vale ressaltar que a menstruação revela a não fecundação do óvulo, revela também que o corpo da mulher já está pronto para gerar filhos. No início do poema as raparigas aparecem respirando, comendo figos, rindo e gritando, e a imagem delas é como cravos na neve, ou seja, é um elemento que se destaca pela cor

preta na brancura, porém que desaparece se pensarmos no tamanho do cravo em relação à imensidão da neve.

Há depois uma gradação da imagem das raparigas, no início elas são como cravos na neve, em seguida comem os cravos pelo ar, depois a neve cobre o tempo, por fim a menstruação delas escorre na neve. Percebe-se nessas transformações do poema que as raparigas e a menstruação sofrem mudanças ao se relacionarem com os outros elementos, como o ar, o figo, o cravo, a neve. Novamente se vê na poética herbertiana que o erotismo perpassa o corpo feminino, que a imagem da criação é fundamental. Temos como exemplo neste poema a menstruação, vemos também que a mudança é essencial, os elementos não permanecem intactos, tudo sofre metamorfose. O poema se constrói pela combinatória dos elementos que vão se transformando e intercambiando.

Temos abaixo um poema retirado do livro *O Corpo O Luxo A Obra* (1977) para prosseguirmos com a análise da presença erótica ao longo da obra herbertiana:

(...)
As caras irrompem
dos nós de sangue, dos rins, de uma
coluna
enraizada, uma
constelação calcária.
Às vezes
O mármore reflui numa onda muscular,
e sobre a torsão
interna
as mãos cruas ardem.
E o golpe que me abre desde a uretra
à garganta
brilha
como o abismo venenoso da terra.
A pupila deste animal grande como uma pálpebra
ao espelho, nua, a dormir,
sob as radiações
brancas.
(HELDER, 2006, p. 318-9)

Percebe-se que em relação ao poema da década anterior, a forma poética sofreu transformações, o modo como as frases e as palavras estão dispostas revelam uma proximidade com o corpo, com os movimentos dele. As imagens corporais surgem com mais força e em maior quantidade, há o sangue, fluído vital do organismo, os rins, a coluna, os músculos, as mãos, a uretra, a garganta, a pupila; tudo o que é essencial para o corpo aparece neste poema.

Nota-se a presença do erotismo nos movimentos corporais. No início há as caras que irrompem do sangue, depois surge uma torsão interna, um golpe que abre o corpo desde a uretra até à garganta. Ratifica-se nessas ações que o erotismo envolve uma potência corporal e que não se separa da violência, pois os atos são de uma extrema força.

A seguir temos o poema “Onde não pode a mão”, retirado do livro *A cabeça entre as mãos* (1981), para nos auxiliar a investigar o tema do erotismo na poética de Herberto Helder:

Onde não pode a mão
(...)
E no corpo trancado a veias
e nervos: o sangue que se afunda e faz tremer
tudo, Tocas
com um arrepio de unha a unha
o mundo, Pontada
que te abre e aumenta
ou
- onde se um troço dessa massa
intestina: e como respirada: às queimaduras
primitivas – Boca:
sexo: viveza
das tripas: uma glândula que te move
ao centro, Amadureces como um ovo,
Na traça carnal: todo
com um golpe com muita força para dentro. (...)
(HELDER 2006, p.388)

Nota-se no poema uma criação poética relacionada ao corpo, há veias, sangue, nervos, unha, boca. Vê-se também a imagem de gradação do próprio crescimento do poema; no início o corpo está “trancado junto a veias e nervos”, depois surge o sangue, fluído vital do organismo para fazer tremer tudo, para fazer a transformação. O poema então alcança o mundo, mas essa autonomia só é realizada por meio de uma violência com o corpo: primeiramente se percebe uma pontada, depois há a presença da massa intestinal, que não surge sem que haja uma ruptura do corpo, vemos imagens também de queimaduras.

A imagem do arrepio da unha, o ato da respiração e o golpe final revelam que todo o amadurecimento é marcado pela relação essencial entre a violência e o corpo. Ratifica-se por meio desta breve leitura que o erotismo em Herberto Helder é marcado por uma potência corporal, o corpo aparece em sua poética de forma fragmentada, é desfigurado, o que há são os órgãos vitais, sexuais, o sangue. O corpo não é visto na sua

totalidade, pelo contrário, ele sofre metamorfose e as suas partes aparecem como vetores de força sempre relacionadas à violência.

Por fim, temos o quinto poema escolhido para tentar construir um breve percurso do erotismo na poética de Herberto Helder. O poema abaixo foi retirado do livro *Do mundo* (1994):

Selaram-no com um nó vivo como se faz a um odre,
a ele, o dos membros trançados, o recôndito.
Podiam arrancá-lo aos limbos, à virgindade, ao pouco,
destrancá-lo
para o potente e o suave do mundo:
as ramas de leite que se devoram,
sal e mel que se devoram,
pão, o alimento ígneo,
a testa lavorada pela estrela saída agora da forja.
Custara-lhe que a cabeça e os membros atravessassem a vagina
materna.

(HELDER, 2006, p. 527)

Percebe-se a presença do erotismo novamente relacionada à violência contra o corpo. Pode-se inferir que o poema revela também o seu processo de construção. No início há a imagem do poema sendo selado como o odre, um recipiente antigo, como algo que precisa ser guardado e encoberto. Depois aparece a violência de arrancá-lo aos limbos, retirá-lo daquilo que o prende, da virgindade e depois há a ação de destrancá-lo para então libertá-lo para o mundo.

Novamente se observa que na obra de Herberto Helder o erotismo e a violência são vetores essenciais para a construção poética e que há uma união de todos os elementos, tudo se conecta para a transformação do poema. Aparece no verso final a presença materna e ela está ligada ao nascimento e também à destruição, visto que para o poema concluir a sua autonomia é necessário que a sua cabeça e os seus membros atravessem a vagina materna.

A partir deste breve percurso pela presença do erotismo na obra de Herberto Helder é possível perceber a importância dele para a construção poética. Observa-se que em todos os cinco poemas publicados no decorrer de quatro décadas a presença do corpo é fundamental, o erotismo surge relacionado à violência corporal, revelando que essa relação não é passiva, mas sim ativa e implicando em uma força de destruição do corpo, fazendo emergir os órgãos sexuais, vitais, e o sangue como potências criadoras. Nota-se assim que na poética herbertiana existe uma relação imprescindível entre o

erotismo e a criação literária. O corpo é o local das transformações, das metamorfoses, é necessária a potência criadora e destruidora do corpo para que haja poesia.

1.3 O ABISMO DO EROTISMO E O VAZIO DA LINGUAGEM

Na obra de Herberto Helder a poesia estabelece relações imprescindíveis com o erotismo, pois “a poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade.” (BATAILLE, 2013, p, 48). Desta maneira, vê-se que a poesia se constitui como uma busca incessante pela eternidade, por isso o destaque à morte, pois é por meio da destruição que se torna possível uma nova continuidade, uma nova manifestação poética.

Assim como no erotismo dos corpos, cujo encontro dos amantes é realizado inúmeras vezes, pois o desejo não cessa em apenas um ápice sexual, a poesia também nunca está finalizada, ela representa sempre a busca pelo gozo poético, ela é um tiro ao vazio e precisa ser constantemente renovada. A esse respeito, cito Bataille: “Todos nós sentimos o que é poesia. Ela nos funda” (BATAILLE, 2013, p.47). A poesia está em tudo, nas sensações corpóreas, no nascimento, na destruição, ela é a base do ser humano, por isso a relação próxima com o erotismo, ambos são fundamentais e representam a busca incessante pelo êxtase.

O erotismo e a poesia também se assemelham no sacrifício. Da mesma forma que vimos que ele beira a atividade erótica, a poesia também se oferece ao sacrifício para o leitor, pois nela se revela que o prazer com a leitura poética é por apenas um momento e se renova constantemente. A poesia e o erotismo continuamente se sacrificam em prol do prazer, o desejo pelo ápice é perpétuo, não cessa nunca, por isso o sacrifício não tem fim. A respeito do erotismo, o autor francês afirma:

O erotismo abre um abismo. Querer iluminar suas profundezas exige ao mesmo tempo uma grande resolução e uma calma lucidez, a consciência de tudo aquilo que uma intenção tão contrária ao sono geral coloca em jogo: é certamente o mais horrível, e é também o mais sagrado.
(BATAILLE, 2013, p. 331)

Como se vê, o erotismo instaura um vazio, uma fenda e o desejo de iluminar a profundidade erótica exige um trabalho constante, visto que é necessário entendê-lo como elemento paradoxal, já que ele carrega em si a esfera do profano e do sagrado. Pode-se

pensar no vazio do erotismo para se entender o abismo da linguagem poética. Assim como ele, a linguagem precisa de um labor e de grande lucidez para não ser confundida com um representante da comunicação, a linguagem poética instaura uma nova visão das palavras, assim como o erotismo inaugura uma nova percepção sobre o prazer sexual.

Assim como a linguagem, o erotismo é marcado pela experiência, principalmente na obra de Herberto Helder, como afirma a estudiosa Silvina Rodrigues Lopes: "Toda a **experiência** implica o abismo das palavras, sem o qual o acontecimento diferenciante seria impensável. É sobre o abismo que se alinham os nomes, mas o abismo é positivo, uma força que sustenta/devora as constelações" (LOPES, 2003, p.98). Nota-se que a experiência é fundamental no âmbito poético, assim como para o erotismo, pois é ela que vai possibilitar a transformação, é por meio dela que se vislumbra o vazio, e é pelo abismo que surge a potência devoradora das palavras.

A respeito da diferença entre a linguagem comum e a poética, se faz necessária a leitura do texto *A literatura e o direito à morte*, de Maurice Blanchot (1997) que propõe haver diferenças entre a linguagem corrente e a literária. A palavra na linguagem cotidiana tem o sentido de designar o real, a literatura, por sua vez, procura designar o irreal, o novo. A literatura está ligada à linguagem, mas não à cotidiana, há uma transformação nesse processo literário.

O pensador francês afirma: "A literatura se edifica sobre suas ruínas: esse paradoxo é para nós um lugar-comum" (BLANCHOT, 1997, p. 292). A partir desta afirmação, podemos entender o surgimento da literatura em virtude da destruição do real, dos significados comuns, para poder possibilitar um novo sentido às palavras é necessário haver uma destruição, para, desta forma, poder haver uma nova construção, dessa vez literária.

Blanchot (1997) afirma que a palavra é uma facilidade que satisfaz, que traz segurança: "A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é" (BLANCHOT, 1997, p.311). Podemos perceber a partir desta citação que a literatura possibilita esse direito à morte, há uma destruição do que era considerado fixo. Ao nomear, ao fixar um sentido sobre algo, o objeto desaparece, assim, existe uma relação íntima entre a linguagem literária e a morte.

A linguagem possui uma força de aniquilação tão grande quanto a sua força de designação. Dar um sentido à palavra e destruí-lo em seguida revela a relação paradoxal

existente entre a vida e a morte, cito Maurice Blanchot: “Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar: nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada” (BLANCHOT, 1997, p. 312). A morte é o elemento que possibilita novos sentidos, ela tira o sentido real e oferece outros. A transformação da linguagem comum em literária acontece após essa morte das palavras, e a morte não se distancia do abismo:

A linguagem só começa com o vazio; nenhuma plenitude, nenhuma certeza, fala; para quem se expressa falta algo essencial. A negação está ligada à linguagem. No ponto de partida, eu não falo para dizer algo; é um nada que pede para falar, nada fala, nada encontra seu ser na palavra, e o ser da palavra não é nada. (BLANCHOT, 1997, p. 312).

A literatura encontra sua essência no vazio, no silêncio. Não há certeza nas palavras nem definições, tudo começa a partir do abismo e da falta, é esse buraco na linguagem que possibilita o trabalho de criação literária. É possível pensar no buraco da linguagem como metáfora para o erotismo, há os buracos do corpo e eles estão relacionados à sexualidade: a boca, a vagina, o ânus. A relação entre a linguagem e o erotismo aparece constantemente na obra herbertiana, as partes corporais é que vão nortear a construção poética.

A linguagem literária possibilita uma nova vida às palavras, e é a partir desta transformação que Herberto Helder propõe em sua obra uma construção poética livre, pois para ele o ato de escrever pode possuir várias razões ou nenhuma, o que irá importar será o trabalho final da escrita, a leitura pessoal que cada um atribuirá a ela, afinal a obra poética ganha autonomia e desprende-se daquele que lhe deu origem. Temos como exemplo dessa liberdade poética o excerto abaixo do livro *Photomaton & Vox* publicado em 1979:

(nota para não escrever)

(...) Pode escrever-se acerca do silêncio, porque é um modo de alcançá-lo, embora impertinente. Pode também escrever-se por asfixia, porque essa não é maneira de morrer. Pode ainda escrever-se por ilusão criminal: às vezes imagina-se que uma palavra conseguirá atingir mortalmente o mundo. A alegria de um assassinato enorme é legítima, se embebeda o espírito libertando-o da melancolia da fraternidade universal. (...) A escrita – inferior na ordem dos actos simbólicos – concilia-se mal com a metamorfose interior – finalidade e símbolo, ela mesma, da energia espiritual. O espírito tende a

transformar o espírito, e transforma-o. O resultado é misterioso. O resultado da escrita, não. (HELDER, 2013a, p. 78-79).

O poeta propõe-se a refletir sobre os motivos de escrever, há uma relação com o silêncio, mas o fato de escrever sobre o silêncio não significa que seja um modo de alcançá-lo. O silêncio é sempre uma busca constante na escrita poética, a escrita também pode ser semelhante à morte, mas não representa a morte em si. Pode-se ainda escrever por uma ilusão criminal, a crença de que a palavra vai atingir mortalmente o mundo, de que a palavra é mortal, é assassina, estando relacionada à violência. Não é possível esgotar o seu sentido na escrita visto que a palavra se renova constantemente.

A escrita possibilita uma liberdade, ela livra o escritor da melancolia, revelando que é possível construir um novo mundo e dar novos sentidos às palavras, como se percebe no texto abaixo do livro *Photomaton & Vox*:

(feixe de energia)

Eu pergunto se o poeta cria as coisas, pergunto se as reconhece, ou então se as ordena.

Sei que há este intento: o da relação, segundo uma forma básica, entre a intensidade pessoal e a intensidade do mundo. (...)

Porque o que se vê no poema não é a apresentação da paisagem, a narrativa das coisas, a história do trajecto, mas,

um nó de energia como o nó de um olho ávido,
um modelo fundamental do poder,
de alimentação.

E aí, como num instante ou precipitação ou extremo, a morte ataca o poema, o corpo em circunstância de poema,
o mundo com rosto de poema,
numa fuga, rapto fulgor,
um feixe de energia que se pensa como mundo,
a força de uma acção no imaginário. Toda a atenção,
o tempo todo, a vida.

(HELDER, 2013a, p. 131-132).

Neste texto nota-se a inquietação do poeta ao refletir sobre o processo de criação, não se sabe ao certo se o poeta cria as palavras e as coisas, se as reconhece ou se as ordena. O que o poeta sabe é que existe uma relação entre a intensidade pessoal e a intensidade do mundo, a poesia se constitui então como resultado dessa relação, desse envolvimento. O poeta reflete também sobre as imagens que o poema revela, e afirma que o que vê não são paisagens, mas sim um nó de energia. O que se encontra no poema é a energia e essa é a corrente de movimento que perpassa toda a obra herbertiana, o poema é um modelo de poder, de alimentação. No fim do texto “feixe de energia” há o

ataque da morte, o poema é destruído, o corpo do poema e o mundo que o envolve não existem mais. A criação do poema foi um feixe de energia, foi uma ilusão criminal, o que há é a escrita como assassinato e a morte.

O processo de criação herbertiana surge como uma potência viva. O poeta recorre aos órgãos, aos fluxos vitais do organismo para revelar que no processo criativo há uma presença corporal indispensável. Abaixo temos mais um excerto retirado do livro *Photomaton & Vox*:

(similia similibus)
(...)
à translação da casa pela paisagem rodando sobre si
mesma - a teia sensível,
que se fabrica no mundo entre a mão no sal
e a potência
múltipla de que esta escrita é a simetria,
une,
tudo boca a boca: o verbo que estás a ser a cada
tua morte
ao que ouço, quando a luz se empina e a noite inteira
se despenha
para dentro do dia: ou a mão que lanço sobre
esse cabelo animal
que respira no sono, que transpira
como barro ou madeira ou carne salgada
exposta
a toda a largura da lua: o que é grave, amargo, sangrento.
(HELDER, 2013a, p. 49)

Nota-se no poema acima o processo de construção poética relacionada à boca, toda a criação da escrita é passada boca a boca e se une nesse órgão que gera a palavra, o beijo, o cuspe. Novamente se vê que o poema é o local de encontro dos paradoxos, tudo o que por definição se exclui no poema se une em prol da transformação. Aparece também a imagem do verbo ligado à morte, confirmando que tudo o que designa um objeto deve ser deixado de lado para poder adquirir novos sentidos. A morte da significação das palavras sugere uma nova possibilidade criativa.

Percebe-se novamente que na obra de Herberto Helder há uma relação entre a criação e o erotismo, constantemente o trabalho de criação literária aparece relacionado ao corpo e às transformações que ele sofre. Na linguagem poética, para quem se expressa sempre faltará algo essencial, há um desejo que não cessa nunca, pois se fosse possível suprir essa falta por meio das palavras, não seria necessário escrever de novo. É a busca incessante pelo ápice poético que faz com que a escrita seja contínua.

Para Herberto Helder, o poema se torna o corpo que possibilita a transformação das palavras e se torna também o espaço para a própria criação, como podemos perceber no excerto abaixo retirado do livro *Poemacto* publicado em 1961:

(...)
Porque eu bato na porta com meu júbilo furioso.
O amor acumula-se.
É para dar o ardor em doce dissipação.
Deus não sabe e sorri, esmigalhado
contra o muro humano.
Respiro, respiro. As coisas respiram.
Esta oferta masculina vocifera na treva.
Criar é delicado.
Criar é uma grande brutalidade.
Porque eu sou feliz. Durmo
na obra.
Só eu sei que a loucura minou este ser
inexplicável
que me estende nas coisas.
A loucura entrou em cada osso,
e os campos são o meu espelho.
Esta imagem perfeita arromba os espelhos.
Os nomes são loucos,
São verdadeiros.
(HELDER, 2006, p. 118-9)

É possível perceber no poema acima imagens que irão nortear a escrita poética de Herberto Helder, como, por exemplo, o paradoxo: há o júbilo e a fúria, o delicado e a brutalidade. Esse trabalho com sensações opostas nos revela uma tentativa de comunhão por meio da poesia, todos os elementos se tornam complementares e participam da construção literária.

A criação é relacionada à respiração e aos ossos, elementos fundamentais do funcionamento corpóreo. Também se nota que o processo é delicado, mas não é isento de brutalidade, a violência é uma parte essencial nesse processo, como o próprio poeta revela em uma auto entrevista publicada na revista *Inimigo Rumor*: “A ênfase sublinha por um lado o caráter extremo da poesia e por outro a sua natureza extremamente dúbia de prática destruidora e criadora” (HELDER, 2001, p.193). É possível ratificar então que a construção herbertiana possui uma potência criadora e destruidora dos sentidos e das formas, o que o poeta propõe é a loucura criativa, como notamos no referido poema: “os nomes são loucos/ são verdadeiros”, a loucura surge então como modo de operar da própria linguagem, como pulsão transformadora das palavras.

Na poética de Herberto Helder o espaço que possibilita a criação é essencial, e este espaço precisa do buraco. É esse abismo que dará significado ao trabalho poético, como pensa Maurice Blanchot:

Muitas vezes, atualmente, fala-se da doença das palavras, até nos irritamos com aqueles que as tornem doentes para delas poder falar. Talvez seja. Infelizmente, essa doença é também a saúde das palavras. O equívoco as dilacera? Feliz equívoco, sem o qual não haveria diálogo. O mal-entendido as desvirtua? Mas esse mal-entendido é a própria possibilidade do nosso entendimento. O vazio as penetra? Esse vazio é seu próprio sentido. (BLANCHOT, 1997, p.300)

Percebemos que o trabalho com a linguagem poética permite sair das dicotomias, das dialéticas e da crença de que as palavras podem significar uma ou outra coisa, elas podem englobar vários sentidos e também oferecer novos significados. Essa diversificada função é o que permite todo o trabalho poético, as palavras permitem o abismo do silêncio e dos significados, e graças a esse vazio penetrante é que se torna possível construir literatura.

Na obra de Herberto Helder ocasionalmente percebemos um impulso criativo que provém do próprio poema, há uma metalinguagem poética, o poema explica seu nascimento e seus vetores de força, como podemos perceber no exemplo abaixo retirado do livro *A colher na boca*:

A manhã começa a bater no meu poema.
As manhãs, os martelos velozes, as grandes flores
líricas.
Muita coisa começa a bater contra os muros do meu poema.
(...)
Talvez eu enlouqueça à beira desta treva
rapidamente desfigurada.
Batem nas portas das palavras,
sobem as escadas desta intimidade.
(...)
Estou deitado no meu poema. Estou universalmente só, (...)
gritam à volta da minha carne que é a complicada carne
do poema.
(...)
O poema dói-me, faz-me.
O povo traz coisas para a sua casa
do meu poema
Eu acordo e grito, bato com os martelos
dos dias da minha morte
a matéria secreta de que é feito o poema.
- A manhã começa a colocar o poema na parte

mais límpida da vida. E o povo canta-o
enquanto crescem os campos levantados
ao cume das seivas.
A manhã começa a dispersar o poema na luz incontida
do mundo.
(HELDER, 2006, p.40-2)

É possível notar que existe uma força criadora que engendra o nascimento tanto do poema quanto do poeta, a imagem inicial da manhã batendo no poema revela um impulso para a construção poética, ambos nascem no mesmo instante. As imagens seguintes ratificam a comunhão entre elementos paradoxais em prol do poético, pois aparecem martelos e flores como vetores do mesmo processo criador.

A simultaneidade entre o nascimento do poeta e de sua criação é novamente exemplificada no verso onde aparece a imagem das coisas batendo no muro do poema. O corpo dele é o mesmo do poeta, ambos sentem a batida. Nos versos seguintes aparece a imagem da carne, revelando que o poeta e a sua criação possuem a mesma carne e assim a relação entre eles é íntima. É válido ressaltar que a imagem da loucura aparece de novo, confirmando assim a sua importância como base para a ressignificação poética.

No decorrer dos versos as imagens de criação e destruição ganham força, o poeta sente a dor causada pela própria criação e ao mesmo tempo ele é construído pelo poema. O que antes era ligado ao mesmo corpo e pertencia à mesma carne agora ganha autonomia e contato com o mundo exterior, as pessoas que o lêem deixam marcas nele. Por fim, o poema deixa de pertencer ao poeta e atinge o mundo, ele se dispersa e ganha autonomia.

É válido relacionar a liberdade da leitura poética com os estudos de Octávio Paz, visto que ele propõe uma relação entre a poesia e o leitor. Para ele, como cada poema é único, completo e auto-suficiente, a leitura realizada por ele também o será. A experiência com a obra é uma recriação poética: “quase sempre a leitura se apresenta como a revelação de algo alheio à poesia propriamente dita” (PAZ, 1982, p.28). O poético não está apenas na poesia, está também na percepção do leitor sobre ela. O poema surge como possibilidade de leitura e só existe enquanto é experiência e vivência.

O pensador mexicano afirma: “há um momento em que tudo se ajusta. Os opostos não desaparecem, mas se fundem por um instante. É algo como uma suspensão do ânimo: o tempo não pesa” (PAZ, 1982, p. 29). Esse momento em que todos os instantes se encaixam é o momento da leitura poética, é como a fusão dos amantes, o

momento em que se encontram e sentem juntos o ápice sexual. É assim o encontro do leitor com o poema, o tempo não pesa porque não passa, existe uma suspensão de tudo e só o que há é o êxtase poético. A leitura do poema também não se distancia da criação, o poeta trabalha com imagens, sons, ritmos, formas, e o leitor recria o poema, tornando-se assim uma peça fundamental no processo criativo, cito novamente Paz:

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. (...) O poema é uma criação original e única, mas também é leitura e recitação – participação. O poeta o cria; o povo, ao recitá-lo, recria-o (PAZ, 1982, p. 47).

O poeta faz com que as palavras retornem ao seu estado primitivo, livre de tanta definição e estagnação, permitindo assim a liberdade delas, novos usos e sentidos. O poema é essa criação original, mas não sobrevive só, necessita do leitor para recriar e reviver o instante poético. Há uma relação erótica entre o leitor e o poema, um precisa do outro para que se chegue ao êxtase, é o encontro entre ambos que gera o gozo poético. O poeta possui o papel de transformar as palavras, a linguagem e o idioma, para depois o repartir, dividindo-o com o leitor: “a palavra é grito lançado ao vazio: prescinde do interlocutor” (PAZ, 1982, p. 57). Todo o trabalho poético é lançado ao abismo do desconhecido, por isso é necessária a presença do outro para que haja leitura poética, para que essa busca pela brecha das palavras seja uma atividade incessante.

1.4 UMA POÉTICA DO ERRO

Para Herberto Helder a metamorfose aparece como lei que irá presidir todo o trabalho poético; a transformação das palavras e das coisas é essencial para a criação, nada é estagnado e na atividade de escrita a linguagem passa por uma grande mudança. Para melhor esclarecer esse ponto, vejamos o poema abaixo:

(antropofagias)

Esses textos não são poemas. As razões por que se não pretendem eles poemas encontram-se nas razões de pretenderem ser outra coisa. Decerto: pequenas paisagens polémicas, também. Uma intenção bravia de negar. Procuram encontrar algo mas talvez não encontrem. Desencontram contudo certas noções e sentidos. (...) O fim estava encontrado talvez desde o começo. (...) Estamos a pôr não

precisamente o problema do suicídio, a nível de linguagem, mas a ver o suicídio de vários lados. (...) Chama-se apenas a atenção para certa festividade destrutiva. Abunda em tudo isso alguma alegria antropofágica. Esse canibalismo dançante não comporta (extensamente) legislação mas (que diabo!) tem o seu ritual. Enfim, desestuda-se o que se pode. (...) Concluindo: o homem é uma linguagem, e o tema é a agonia da linguagem. (...) Quanto a poemas, escrevi-os em prosa, noutra tempo, numa fugida paisagem. (Depois excluí-os). Escrevo agora, ali, prosa quebrada com aparências poemáticas. Por causa de um sentido rítmico porque sim. Tomo a liberdade dessa licença. E não me creiam, pois o **erro** está no coração do acerto (HELDER, 2013a, p. 128-9). (**grifos meus**)

O texto se encontra no livro *Photomaton & Vox*, livro cuja definição foge aos padrões, pois não pode ser classificado como poesia ou ensaio, é um livro composto por fragmentos de textos, que deixam sempre a ideia incessante de movimento. Segundo Ida Alves: “A corrente de escrita que tal livro revela não se submete a nenhum estudo analítico tradicional. Não permite que se fale sobre ele ordenadamente, pois não há uma unidade explícita (...)” (2011, p. 14).

No exemplo acima, podemos inferir que Herberto Helder nos dá uma possível definição do seu trabalho nesse livro, ao dizer que os textos não são poemas por pretenderem ser outras coisas. O poeta busca uma desorganização das palavras e uma renovada tarefa com a linguagem, ele cria textos sem ordem alguma, alguns tem um parágrafo e outros tem três páginas. A proposta de escrita que surge é ligada à destruição, os textos aparecem como corpos dilacerados. A escrita do poeta encontra sentido na violência construtiva e há uma força de destruição essencial para a criação literária.

O poeta reflete também sobre o problema da origem e afirma que o fim já existia desde o começo, assim, o que vemos é uma corrente de escrita constante. Há um trabalho de reescrita e uma relação com o outro essencial para o fazer poético, ninguém escreve do nada, o começo não existe e nem a origem, tudo já é estabelecido e criado dentro da linguagem, precisando do labor poético para ser revelado.

Herberto Helder também nos revela a instabilidade da escrita, pois sua relação com a morte é constante. O suicídio aparece de várias formas e a morte acompanha a escrita. Essa destruição está relacionada à antropofagia: a devoração do outro é essencial para a renovação poética, não se escreve apenas com o próprio, é necessário o outro. O tema da antropofagia vai ser constante na obra herbertiana, pois é por meio da

intertextualidade, do dialogismo com o outro que se pode escrever poesia. A esse respeito, Helena Carvalhão Buescu afirma:

(...) Vozes comunicantes, seria, desta forma, uma metáfora para a totalidade da poesia de Herberto Helder (...) trata-se de um complexo de vozes que pode chocar (colidir). Também indica o que a poesia pode ser (e o que a poesia herbertiana, especificamente, tende a ser): uma conversa entre várias vozes, que ressoam no interior de uma que a todas elas replica. (BUESCU, 2009, p. 62).

Buescu cita um termo do próprio poeta para tentar definir a totalidade da sua obra poética, dizendo que a escrita herbertiana é a das “vozes comunicantes”, pois ela é construída por várias vozes, o diálogo e a experiência são essenciais no processo criativo. Assim, o que existe são várias vozes que colidem entre si, mas que também constroem-se entre si. Há nessa mistura dialógica o surgimento de uma nova voz, que ecoa as outras pelas quais foi construída.

No texto “antropofagias” o poeta afirma que o homem é linguagem e que existe nessa relação uma constante agonia, um mal-estar causado pela instabilidade da língua, por isso o canibalismo aparece como ponto importante nessa tarefa poética. O que há é uma relação de apropriação do outro para se construir um novo elemento, tanto no canibalismo, cuja base é a devoração do outro para se adquirir suas forças e virtudes e assim se modificar, como na intertextualidade, cujo sentido é o diálogo entre várias vozes para que do contato entre elas possa emergir uma nova.

No final do texto “antropofagias”, o poeta define todo o trabalho presente no livro, os poemas se transformaram em poemas em prosa e essa prosa poética é marcada por ritmos, movimentos, paisagens. A escrita do texto é de “aparência poemática”, revelando que o movimento e a ação são presenças constantes na escrita. O poeta se permite essa recriação literária: “Tomo a liberdade dessa licença. E não me creiam, pois o erro está no coração do acerto”. O erro já está lá, já faz parte da escrita, pois ele está na essência do poético. A escrita como erro é um tema que irá perpassar todo o trabalho herbertiano e estabelece uma relação essencial com o erotismo, visto que o erro provém da experiência e esta só surge na relação com o corpo:

Há às vezes uma tal veemência no silêncio que urge inquirir se a poesia não é uma prática para o silêncio.
A poesia vem dele, atravessa-o na pauta verbal como se apurasse a sutileza de um timbre último, evaporável.

Atravessa-o então e procura-o no próprio centro onde nasceu. (...) Vai-se sabendo pelos **erros** e desatenções, e pela atenção a eles dadas e ao acerto disso, que as condições não são as da palavra, mas as expectantes e provocadoras condições da ausência. (HELDER, 2013a, p. 166). (**grifos meus**)

Com este exemplo, notamos a atenção dada ao erro, ele se constitui como experiência fundamental para a escrita poética. O poeta questiona a relação entre poesia e silêncio, e afirma que a poesia vem dele, mas ela o atravessa e o busca no centro de onde nasceu. As condições poéticas não são as das palavras, são as da ausência, a poesia se constitui pelo vazio, e essa revelação só é possível por meio da busca, por isso o erro é a base desse processo, ele faz parte vital da experiência, como afirma Ida Alves ao definir o trabalho herbertiano em *Photomaton & Vox*:

Este texto não tem fim, pois (...) aprende-se que **errar** é a única forma de tomar sentido nesse território de muitos caminhos. Não há conclusão, mas interrupção; não há finalização, e sim multiplicidade e velocidade; não há posse, mas despedaçamento; não há mistério ou ocultação, mas brilhos evidentes das palavras. (ALVES, 2011, p.20). (**grifos meus**).

O leitor não deve se guiar por apenas uma fonte de interpretação, ele deve se permitir várias possibilidades de leitura e deve entender que o erro não é um atestado de incapacidade, mas sim uma saída para o abismo das palavras. Izabela Leal (2011) propõe pensar o erro como desvio poético, como força essencial da linguagem, ele não é visto como fracasso, pelo contrário, é a própria forma de manifestação do poético: “No caso de Herberto Helder, as imagens fulgurantes que pontuam a sua poética parecem por vezes encobrir o vazio que sustenta a experiência da linguagem, sua dimensão de luto e de ausência” (LEAL, 2011, p.25).

A poesia se constrói por meio do desvio, a escrita é incompleta e o poeta busca restaurar e preencher esse lugar da ausência da linguagem: “E leia-se como se quiser, pois ficará sempre **errado**” (HELDER, 2013a, p, 154). (**grifos meus**) Desta maneira, o próprio poeta nos revela que o erro acompanha a obra desde sempre, não há certezas nem definições na leitura literária, cada experiência poética é única e a ordem máxima é a liberdade, como se lê no excerto abaixo retirado do livro *Do mundo* (**grifos meus**):

Quero um **erro** de gramática que refaça
na metade luminosa o poema do mundo,
e que Deus mantenha oculto na metade nocturna

o erro do erro:
alta voltagem do ouro,
bafo no rosto.
(HELDER, 2006, p. 519)

A gramática é reinventada por meio da escrita poética e o que permite essa transformação é o erro. Aparece novamente a dualidade no processo de criação, vê-se a luminosidade e o nocturno, o poema precisa de ambos. A imagem do erro reforça a essencialidade da experiência errática, e se aproxima do ouro, que é um elemento puro, porém se aproxima também do bafo no rosto, uma ação comum do cotidiano humano. Novamente vemos uma presença corpórea e uma comunhão poética às avessas, onde se nota que os elementos contrários se unem em prol da construção poética. A respeito do erro, o poeta afirma em uma entrevista: “Qualquer resposta seria um erro” (HELDER, 2001, p. 191). Esta proposição herbertiana reforça a ideia de liberdade, de que qualquer definição sobre algo é sempre um erro.

É coerente estabelecer um paralelo entre Herberto Helder e Camões, pois na lírica camoniana existe também essa ideia de erro. É válido ressaltar que Camões se constitui como uma grande fonte da poética herbertiana, há várias referências na poética de Helder que remetem aos poemas camonianos e o próprio poeta já mencionou a importância dele na poesia portuguesa, como notamos no trecho da entrevista seguinte: “Preciso ir lá atrás, vou às Canções camonianas (...) a esse poema lírico, espiritual, secreto chamado *Os Lusíadas*, tão soberano que se confunde com a mais nobre pergunta. Basta-me para o tempo inteiro em palavra portuguesa” (HELDER, 2001, p. 195).

Nesta fala herbertiana é notória a importância de Camões para a construção poética de Herberto Helder, considerando que a poesia camoniana é o suficiente para a palavra portuguesa. Ao trabalhar com o passado, ao beber desta fonte, o poeta não busca manter uma tradição ou manter a memória do passado, o que ele propõe é uma renovação, cito Izabela Leal (2007): “é através da leitura da tradição que o poeta constrói o seu idioma, o seu estilo, articulando passado e presente em busca de uma fala que não repete um tempo anterior, mas o atualiza” (LEAL, 2007, p. 24). O idioma poético criado por Herberto Helder se dá nessa relação entre passado e presente, como afirma Helena Carvalhão Buescu:

Bastante tem sido escrito, naturalmente, sobre alguns dos grandes vectores estruturantes da poesia herbertiana a este nível, em particular

os discursos bíblico, camoniano e romântico, que de facto me parecem constituir, dentro da tradição lírica ocidental e especificamente portuguesa, as linhas de força estruturantes da poesia de Herberto Helder. (...) trata-se, a meu ver, de um fazer poético em que a apropriação de convenções distantes faz parte de um projeto de integração e composição poética. (...) A ideia de que a poesia será tanto mais única quanto mais omnívora provar ser. Sem paradoxo. (BUESCU, 2009, p. 50).

Desta forma, reforçamos a importância da poesia camoniana na poética de Herberto Helder, pois esta se constitui como uma das linhas de força que estruturam o seu pensamento. Buescu afirma que esse retorno ao passado, essa apropriação do outro, faz parte de um projeto poético e o que Helder busca é a construção de uma obra singular, passando necessariamente pela prova do outro. A poética omnívora é devoradora, alimenta-se de tudo, e é isso que vemos na poesia herbertiana, um dialogismo sem fim.

Por isso a errância poética em Herberto Helder pode ser pensada juntamente com a de Camões, visto que sabemos a importância dessa relação com o passado na obra herbertiana e temos em mente que Camões ressoa no labor do poeta. Abaixo temos um exemplo da lírica camoniana:

Erros meus, má fortuna, amor ardente
em minha perdição se conjuraram:
os **erros** e a fortuna sobejaram,
que para mim bastava o amor somente.
(...)
Errei todo o discurso de meus anos;
dei causa a que a Fortuna castigasse
as minhas mal fundadas esperanças.
(...)
(CAMÕES, 1994, p.170)

Nesse poema percebemos que o erro, a fortuna e o amor são as causas para a perdição do poeta. Para ele, bastava o amor, mas a fortuna e o erro sobressaíram. O poeta ainda afirma que errou todo o discurso da sua vida e por isso o destino conseguiu castigá-lo. O erro aqui aparece como engano do próprio poeta, como atos falhos cometidos durante a vida, mas eles acontecem em virtude da experiência, ele só errou porque viveu, a culpa dos infortúnios é da fortuna, o mundo é injusto, a errância faz parte do homem e o erro aparece também como caminho, como curso; há esse duplo sentido na poética camoniana.

A respeito do erro em Camões, Helder Macedo afirma: “Camões entende de novo que não é aos **erros** (sem os quais não há experiência e nunca chega a haver conhecimento) nem às esperanças que deve pôr a culpa, mas à ‘Fortuna injusta’ num mundo em que tudo mente” (MACEDO, 1980, p. 29). (**grifos meus**). Nesse terceto camoniano, percebemos que a fortuna é mais injusta que os erros. Não há do que se queixar, pois o mundo todo é injusto:

De quem me queixarei, que tudo mente?
Mas eu que culpa ponho às esperanças
onde a Fortuna injusta é mais que os **erros**?
(CAMÕES, 1994, p.170) (**grifos meus**)

Em Herberto Helder, assim como em Camões, ratificamos a importância do erro, é por meio dele que se consegue mudar, ele revela a busca por uma poética singular. Em uma entrevista publicada no *Jornal de Letras e Artes*, Herberto Helder afirma que: “o **erro** aparece como uma constante, mas existe a possibilidade de ser sempre menor. Entre um grau máximo e um grau mínimo de **erro**, situa-se a evolução” (HELDER, 1964, s.p). (**grifos meus**). Por meio dessa afirmação do próprio poeta, é notória a essencialidade do erro para a evolução da obra, visto que ele sempre vai estar presente na construção poética.

1.5 A MORTE DO POETA EM PROL DA VIDA DA OBRA

A criação literária herbertiana é marcada pela transmutação, o processo criador está em constante movimento. A escrita é uma busca incessante e ela sempre começa do meio, nunca há um início nem um fim, tudo está constantemente se reiniciando. A escrita é um fluxo contínuo, por isso o abismo, o buraco e o silêncio são tão importantes. A escrita também não se distancia do corpo, como podemos observar no poema abaixo, do livro *O Corpo O Luxo A Obra*:

Gárgula.
Por dentro a chuva que a incha, por fora a pedra misteriosa
que a mantém suspensa.
E a boca demoníaca do prodígio despeja-se
no caos.
Esse animal erguido ao trono de uma estrela,
que se debruça para onde
escureço. Pelos flancos construo

a criatura. Onde corre o arrepio, das espáduas
para o fundo, com força atenta. Construo
aquela massa de tetas
e unhas, pela espinha, rosas abertas das guelras,
umbigo,
mandíbulas. Até o centro da sua
árdua talha de estrela.
Seu buraco de água na minha boca.
E construindo falo.
Sou lírico, medonho.
Consagro-a no banho baptismal de um poema.
Inauguro.
Fora e dentro inauguro o nome de que morro.
(HELDER, 2009, p.124)

As imagens presentes sugerem um processo violento de construção, de transformação de uma estrutura bruta em poema. O poeta diz: “pelos flancos construo/a criatura” e “construo/aquela massa de tetas/e unhas”. No processo de construção, o poema vai ganhando corpo, o poeta se refere a ele com características corporais, “flancos”, “tetas”, “espinhas”, e percebemos que o verso “seu buraco de água na minha boca” marca o encontro conturbado entre o criador e a criatura, e este encontro acontece entre dois vazios. Nesta imagem nota-se também a presença do erotismo, pois o encontro ocorre dentro do buraco, remetendo a uma relação sexual.

No decorrer do poema, percebemos a relação conflituosa e de estranhamento, o nascimento deste novo ser é conturbado, existe uma tensão e uma destruição neste processo criativo. A relação entre o dentro e fora também aparece como marca da criação, estes dois polos vão se unir no instante da criação do novo ser, o que fazia parte do interior do poeta vai ganhando vida e se libertando, e no fim, o poeta anuncia o batismo, o nascimento do novo poema, e “fora e dentro inauguro o nome de que morro”. Assim, após consagrar o novo poema em um batismo, o poeta o liberta, lhe dá autonomia, mas para o poema nascer, o criador precisa morrer. Essa imagem do poema ganhando vida atravessa a poética herbertiana, como afirma Rosa Maria Martelo: “A imagem do criador assassinado pela obra atravessa a poesia de Herberto Helder” (MARTELO, 2009, p. 153).

A morte assume lugar de destaque na poética herbertiana por possibilitar o nascimento do leitor e por revelar novas possibilidades significativas. É válido ressaltar que a morte não representa o fim de tudo, a destruição dos sentidos e dos objetos, pelo contrário, por meio dela é que se vê a “abertura à continuidade ininteligível, incognoscível, que é o segredo do erotismo, e cujo segredo apenas o erotismo traz”

(BATAILLE, 2013, p. 47). Nota-se nessa citação batailliana a morte como abertura à continuidade, como fonte inesgotável de sentidos, e se reafirma também a relação dela com o erotismo, visto que é por meio dele que a morte surge.

A respeito da morte do autor em prol da liberdade da leitura, Blanchot (1997) propõe o nascimento do escritor no mesmo instante da obra: “o escritor só se encontra, só se realiza em sua obra; antes de sua obra, não apenas ignora o que é, mas também não é nada. Ele só existe a partir da obra.” (BLANCHOT, 1997, p.293). Assim, o escritor e sua obra nascem juntos. O autor só pode existir a partir do nascimento de sua criação literária.

Roland Barthes (2004) dialoga com Blanchot (1997) ao discutir o papel do escritor, principalmente no que concerne à sua morte. A escrita é a destruição de toda a voz: “a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa” (BARTHES, 2004, p.1). O ato de escrita envolve a perda da identidade do autor, a linguagem que surge desse processo passa a ter autonomia sobre o que revela.

A identidade não remete mais a quem concretizou as palavras, mas àquele que tomou as palavras para si, o texto escrito. O autor entra no domínio da própria morte e a escrita surge; nesse processo há uma transformação, a autoria do texto escrito não pertence mais ao autor, e sim ao leitor, o poder da interpretação do texto é deslocado a quem vai revivê-lo, aquele que o lê, como vemos novamente na obra *Photomaton & Vox*:

(em volta de)

(...) Ninguém acrescentará ou diminuirá a minha força ou a minha fraqueza. Um autor está entregue a si mesmo, corre os seus (e apenas os seus) riscos. O fim da aventura criadora é sempre a derrota irrevogável, secreta. Mas é forçoso criar. Para morrer nisso e disso. Os outros podem acompanhar com atenção a nossa morte. Obrigado por acompanhar a minha morte. Nada fornece qualquer garantia a ninguém. Existimos em suspensão. Há muitas maneiras de respirar e deixar de respirar. Temos os nossos ritmos. É preciso viver e morrer com eles. (HELDER, 2013a, p. 67).

A partir da leitura do texto acima é possível perceber que o processo de criação é pessoal, a construção literária e sua autonomia revelam que o fim do autor é necessário. A respeito disto, cito Silvina Rodrigues Lopes: “O gesto sacrificial transforma-se em experiência da criação” (LOPES, 2003, p.68). O sacrifício faz parte desse processo criativo e mesmo com a destruição sendo o seu fim, o autor precisa criar para morrer por meio da criação e nela. Os leitores que depois serão envolvidos no

processo criativo não podem fazer nada, só acompanhar a morte do autor. O poeta reflete ainda sobre a instabilidade do mundo, para ele não há garantias para nada, tudo existe em constante suspensão.

Na mesma linha do pensamento herbertiano, propondo a morte do autor em prol do leitor, Michel Foucault (2001) reflete sobre o desaparecimento do sujeito que escreve, a escrita é o lugar do sacrifício, não há mais autor: “trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2001, p.268). A escrita está intimamente ligada ao sacrifício da própria vida, vê-se o apagamento do autor de forma voluntária e consciente. O autor aceita a sua morte em prol da obra literária.

De acordo com Roland Barthes (2004), o autor, em proveito da escrita, restitui o seu lugar ao leitor, o autor nasce com o texto e morre nele:

O autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, ‘tal’ como eu não é senão aquele que diz eu: a linguagem conhece um sujeito, não uma pessoa, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer suportar a linguagem, quer dizer, para a esgotar. (BARTHES, 2004, p.3).

A linguagem conhece um sujeito, não uma pessoa e esse sujeito vive o instante da escrita, não conseguindo sobreviver fora dela, visto que há o apagamento completo do indivíduo, fora do texto se vê um vazio infinito. O autor também propõe que a voz que emerge do texto não depende de quem escreve, mas de quem lê. O leitor torna-se o lugar da revelação e do saber, a unidade do texto não está no seu nascimento, mas sim no seu destino, e o valor real da vida do texto quem pode dar é quem o lê, quem o vive: “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor.” (BARTHES, 2004, p.6).

Nesta concepção, podemos entender que o leitor assume papel de destaque na compreensão do texto literário por ser aquele que irá dar o significado à obra, sendo assim, o autor precisa morrer diante do texto para o leitor poder nascer: “Ganhamos espaço para o vazio; gostamos muito da nossa morte; trabalhamos esplendidamente por conta dela.” (HELDER, 2013a, p. 27). A partir desta citação de Herberto Helder, se observa a essencialidade da morte do autor para o próprio poeta, é ela que possibilita o vazio e conseqüentemente a fenda para a leitura poética.

A transformação deriva de um afastamento de si e de uma aproximação com o outro, nada é evidente por si só nem nada se sustenta de maneira isolada, o texto não

sobrevive só do autor, ele necessita do leitor para lhe dar vida, para renová-lo. A obra poética passa constantemente por mudanças e elas necessitam de um corpo, como já mencionado anteriormente. Na escrita herbertiana ele é o local da transformação, a escrita está interligada ao corpo e a tudo que corresponde a ele, como propõe Rosa Maria Martelo: “(...) em Herberto Helder, a experiência da velocidade coincide essencialmente com um efeito de intensificação discursiva e é inseparável do acto de escrita” (MARTELO, 2004, p. 185). Novamente citamos um exemplo onde se vê a intensificação corporal, o poema abaixo pertence ao livro *Última ciência*, publicado em 1988:

É amargo o coração do poema.
(...) Feridas que abrem,
Reabrem, cose-as a noite, recose-as
Com linha incandescente. Amargo. O sangue nunca pára
de mão a mão salgada, entre os olhos,
nos alvéolos da boca.
O sangue que se move nas vozes magnificando
o escuro atrás das coisas, (...)
Cose-te: brilha nas cicatrizes. Só essa mão que mexes
ao alto e a outra mão que brancamente
trabalha
nas superfícies centrífugas. Amargo, amargo. Em sangue e
exercício
de elegância bárbara. Até que sentado ao meio
negro da obra morras
de luz compacta.
Numa radiação de hélio rebentes pela sombria
violência
dos núcleos loucos da alma
(HELDER, 2006, p. 430-1).

É possível notar várias menções aos órgãos, vemos o coração, os olhos, a boca, as mãos. O poema possui um coração e ele é amargo, as imagens presentes sugerem feridas e cortes. A costura das feridas abertas sugere uma violência contra o próprio corpo, e revela também que se formará uma cicatriz, imagem recorrente na obra de Herberto Helder, pois a cicatriz é a marca da violência corporal sofrida, e o poema, ao ganhar corpo, também adquire essa marca. Vê-se ainda a presença do sangue, o fluído vital do organismo. Todos esses elementos confirmam que o processo criativo é da ordem da ruptura e da destruição, o autor morre por meio da força de sua criação, e só o que resta é a loucura da alma.

A criação não transforma somente as palavras, mas também propicia uma metamorfose no próprio poeta, como se vê no poema abaixo retirado também do livro *Última ciência*:

A solidão de uma palavra. Uma colina quando a espuma
salta contra o mês de maio
escrito. A mão que o escreve agora.
Até cada coisa mergulhar no seu baptismo.
Até que essa palavra se transmude em nome
e pouse, pelo sopro, no centro
de como corres cheio de luz selvagem,
como se levasse uma faixa de água
entre
o coração e o umbigo
(HELDER, 2006, p. 422).

O poema dá a ver essa transmutação da palavra comum em linguagem poética. Antes do escritor a palavra não possui batismo, não possui vida, o escritor também não. Ambos partilham da mesma solidão e sofrem a mudança após o encontro poético. A nova palavra atinge o centro do poema, que é o coração, o que dá vida, é exatamente com ele que a palavra possui essa relação vital. A palavra poética também assume o lugar do coração do poema, o centro da essência.

Há no processo criativo uma ruptura com as formas, na tentativa de fugir aos padrões convencionais e deformar a palavra, com isso, modificar o corpo. A violência se constitui como vetor essencial da escrita, ela ultrapassa as barreiras das palavras e das imagens e constrói assim uma obra, como se vê no poema abaixo do livro *Do mundo*:

O astro peristáltico passado da vagina à boca,
mãe e filho, pelo filho passado
à luz escrita:
com dedos virgens
arranco ao mundo os objectos da noite e do dia,
arranco-os, brilhando, disponho-os
assim urgentes
na teia electrónica do idioma:
e em todas as linhas de mármore do poema do nascimento
sinto o abalo,
a respiração narrativa:
orvalho sobre a fruta,
fruta no prato,
e garfo e faca para abrir o coração da fruta
na mesa ponta a ponta acesa:
insectos cheios de nome, o astro como uma aranha na teia
devora-os vivos
- e então eu morro do que nasci na boca,

e ponho o mármore em cima do poema para que nada se mova.
(HELDER, 2006, p.525).

As imagens do poema revelam um processo de construção poética e ratificam a importância de alguns elementos na obra de Herberto Helder, como por exemplo, o astro peristáltico, que é um astro que possui movimentos musculares e responsáveis pela circulação sanguínea. A relação do astro com o corpo é essencial, vemos a presença da vagina e da boca, que remetem à sexualidade, junto com os dedos, o coração e a respiração.

O astro passa da vagina à boca; percebe-se nessa imagem uma ação extremamente erótica, logo depois aparecem as figuras da mãe e do filho, imagens recorrentes na escrita do poeta e que estão relacionadas ao nascimento e ambos estão relacionados à escrita. Aparecem também a noite e o dia, revelando que todos os elementos estão interligados para a transformação poética. Há marcas da construção do poema, e o poeta, simultaneamente à sua própria criação, sente tudo, o abalo e a respiração são os mesmos.

Nota-se também imagens de gradação: primeiro o orvalho sobre a fruta, depois a fruta no prato e em seguida a fruta já está a postos para ser aberta e retirarem seu coração. Podemos pensar na fruta como metáfora para o poema, revelando o seu crescimento e sua maturação; a fruta-poema chegou ao ápice e agora pode ser digerida, ela ganhou autonomia em relação ao que lhe deu origem.

As imagens finais revelam que o astro, assim como a aranha, devora tudo o que está na teia: os insectos cheios de nome são devorados, tudo aquilo que é carregado de significado é destruído, o poeta então morre daquilo que ele próprio nasceu, o poeta e o poema nasceram juntos e sentiram o mesmo abalo e a respiração, mas agora é preciso que ele se desprenda da sua criação, aceitando a morte em prol da liberdade de cada instante poético. Herberto Helder propõe na sua obra a construção de uma linguagem que fuja às normatizações. A escrita deve ser livre e deve passar necessariamente por transformações, como se vê no poema abaixo retirado também do livro *Do mundo*:

A ascensão do aloés: vê-se,
fica-se bêbado. É tão leve o esperma.
De noite os cabelos crescem tanto que neles se amarra a cabeça,
crescem a cada pancada do sangue,
cada sopro.
Num tronco escreve-se o nome do mundo,
a ferida do mundo,
a seiva freme nos dedos.

Que tocam, os dedos, no pênis e nos testículos:
e sente-se em baixo o furor
do ouro.
Com erros misteriosos escreve-se o poema primeiro do tempo:
música, sintaxe, massas
em equilíbrio, a ortografia, o número,
o mais respirado, espaçoso, primeiro, terrestre
poema
das vozes, das luzes.
A água jorra no caos, fecha-se a água nos tanques:
Bebe-se. Mergulha dentro da água
Um galho
de estrelas maduras. O esperma torna-se espesso.
Morre-se de alvoroço.
Ressuscita-se, hoje.
(HELDER, 2006, p.511-2)

As imagens do esperma, do pênis e dos testículos estão interligadas à escrita do poema. Há junção de vários elementos para a construção poética, revelando que todos permitem a metamorfose. No poema existe também uma gradação, o esperma que no início da construção é leve, no fim torna-se espesso. Pode-se inferir que o esperma sofre essa mudança após o contato com outros elementos presentes no poema, como por exemplo, a música, a ortografia, a massa. O esperma passou por essa metamorfose depois do contato com os outros e absorveu nesse processo um pouco de cada relação.

Nota-se no fim do poema a imagem da morte em virtude do alvoroço poético e a sua ressurreição, revelando assim o ciclo que envolve a criação poética. A morte é essencial nesse processo de construção, ela é necessária para que outra vida possa surgir e para que outra experiência seja possível. É possível pensar na criação como uma violação do sentido comum em prol de novas percepções poéticas. A criação não se distancia da transgressão, a violência está presente na base da transformação.

É válido ressaltar que na obra herbertiana nota-se a transgressão por meio da própria construção poética. A escrita aproxima-se do sacrifício do poeta em prol da obra, a morte aparece como requisito fundamental à autonomia da própria linguagem, como nota-se no poema abaixo novamente retirado do livro *Do mundo*:

Nas mãos um ramo de lâminas.
Cada palavra tem mais à frente o lado escuro,
mais noutra posição armada, as suas
zonas últimas
- ofertas do amor: a morte
e a homenagem.
(HELDER, 2006, p.483)

A criação poética aproxima-se cada vez mais da morte, o resultado final da escrita é uma oferta, é um presente que o poeta oferece ao leitor. O poeta escreve com uma mão e com a outra carrega uma lâmina revelando que a construção está intimamente ligada ao sacrifício e a morte é uma homenagem à própria liberdade poética.

1.6 A TRANSMUTAÇÃO DO CORPO

A construção da escrita de Herberto Helder é movida por uma violência cometida contra as formas, o corpo e as palavras, tudo o que é determinante precisa ser transformado. Deve haver na criação a liberdade das coisas, por isso a morte não é relacionada ao fim de tudo, pois é ela que permite o nascimento de novos significados. Se todos os elementos fossem imutáveis, a construção poética não seria possível, como se vê em mais um poema do livro *Do mundo*:

Olha a minha sombra natural exactamente amarela, diz,
a areia em cima da água como se fosse luz
entra, calcina-a,
espáduas,
as ancas na fornalha,
a cicatriz que raia, estrela cozida, chama-se:
Espiga,
e o avesso e o direito, pulmões, estômago,
sangue que o corpo todo abotoa,
a massa da beleza com os membros e a cara,
e então ela começa a encontrar a sua morte,
a sombra natural exactamente amarela entra
no espaço
que a si próprio se queima,
ela.
(HELDER, 2006, p. 486)

Pode-se pensar na sombra amarela como metáfora para o próprio poema, visto que ela passa por um processo de amadurecimento, ela entra em contato com a areia e a água. Há uma violência nesse encontro e existem cicatrizes que ela carrega, a sombra começa a encontrar a sua morte, ela própria se queima, assim é o poema, ele também se dá ao sacrifício e precisa morrer dentro de si mesmo para que haja uma liberdade de leitura; por fim, pode-se pensar nesse sacrifício poético como experiência que possibilita o poema ir além de seus próprios sentidos e a buscar sempre novos olhares.

A escrita de Herberto Helder é corpórea e tudo que está relacionado ao corpo é uma potência viva, assim, a obra é um organismo, possibilitando transformações, tal como se pode observar em “Vox”, novamente do livro *Photomaton & Vox*:

(vox)

O que está escrito no mundo está escrito de lado
a lado do corpo - e tu, pura alucinação da memória,
entra no meu coração como um braço vivo:
o dia traz as paisagens de dentro delas, a noite é um grande
buraco selvagem –
e a voz agarra em todo o espaço, desde o epicentro às constelações
dos membros abertos: irrompe o sangue
das imagens ferozes:
As rótulas unidas aos dentes e,
como um sexo trilhado:
a boca expele por entre os joelhos o seu grito com a fundura de uma
paisagem (...)
(HELDER, 2013a, p. 110)

A partir do título que o poeta dá ao texto já se nota a importância que ele atribui aos significados corpóreos. O texto escrito tem que possuir voz, o que está “escrito no mundo” deve estar “escrito de lado a lado do corpo”, e aparecem outras imagens vitais do organismo, o coração, o braço vivo. No decorrer do texto “Vox” surge o dia e a noite, e surge também um “grande buraco selvagem”. Toda escrita é um orifício corpóreo, é sempre uma busca incessante, nunca se consegue chegar ao fundo do buraco. O trabalho de criação permite que esse buraco esteja sempre aberto, e ele também é selvagem, o processo poético envolve necessariamente uma violência, pois na criação há uma destruição implícita.

É possível ainda notar que no texto aparecem imagens que ratificam a importância do corpo nessa transformação da escrita. Vê-se os “membros abertos”, o fluxo mais vital do organismo, o “sangue”, há também mais marcas da violência, presentes na ação dos “dentes”, e neste trecho “a boca expele por entre os joelhos o seu grito com a fundura de uma paisagem”. O poeta mistura a imagem desesperada de uma comunhão às avessas entre todos os elementos vitais de sua poética, a boca, como órgão corporal, o grito, como voz, como potência, fundura; como o abismo de toda criação e paisagem, como cenário que norteia todo o espaço da criação.

Nesse mesmo livro, novamente temos o exemplo do processo criador para o poeta. No texto “vox” aparece a imagem de algo inominável, uma coisa, que pode adquirir qualquer forma, seja animal, humana, objeto. Podemos refletir sobre o conceito

de informe para pensarmos nas possibilidades de significados e formas que a coisa pode assumir, justamente por ser, em sua essência, livre de definição.

Georges Bataille (1929a) em um ensaio intitulado “O Informe”, propõe o abandono dos significados usuais das palavras em prol de uma nova significação. O que o autor deseja é que as palavras se libertem do peso do sentido e possam significar outras coisas; não se deve estagnar a palavra, ela deve ter liberdade para adquirir nova função. O informe é justamente o sem forma, mas, por isso, possibilita qualquer forma. Podemos pensar no informe como sendo similar àquilo que Herberto Helder em muitos poemas denomina de *coisa*, pois ela também é livre de estagnações e pode adquirir qualquer sentido, justamente por isso se torna elemento essencial na escrita herbertiana, representando a brecha para a metamorfose:

(nota pessoal, extremamente)

ISSO torna-se como coisa, uma coisa.
Também como um animal, por vezes parece, há vezes; ou então uma coisa com pêlos: imóvel, luzente.
Uma coisa.
Redonda ao tacto, um momento. Nem quente nem fria.
Sem odor, coisa.
Uma espécie de vazio que treme.
No meio sempre. (...)
Um grito como silêncio, como coisa.
Como ideia, uma pata brilhante, animal, as garras brilhando. (...)
E há um buraco onde, que sorve dentro o que fora, e sorve o dentro todo, sem que velocidade. O dentro, que se reduz. Quase apenas um ponto, pequeníssima coisa que, ponto de aço, também carne, ou viva, carne, e essa dor, talvez, restaura.
(HELDER, 2013a, p. 46-7)

O corpo adquire esse caráter indefinido, destruidor de todas as formas e passa a ser pensado em partes. Há uma violência contra o corpo essencial para a construção de novos sentidos poéticos: “a intensidade, a energia e a violência são motores essenciais para a construção da obra” (LEAL, 2006, p. 6). Neste texto notamos também a escrita contínua que perpassa a obra herbertiana. As palavras não possuem uma ordem, não há um início nem um fim, tudo já começa de algo em movimento, “no meio sempre”. Vemos também a relação entre todos os elementos do mundo, existe o “aço” que representa algo morto, e “a carne” que representa o elemento vivo, tudo está em constante relação e renovação.

Com isso, percebemos que o escritor não escreve para dizer algo, o intuito da criação não é a comunicação, como já vimos anteriormente, o escritor é movido por uma potência criadora dentro do próprio abismo das palavras. A linguagem começa no nada e o silêncio é o espaço para a criação e para o novo. A escrita se constitui sempre por uma busca que nunca se esgota e o escritor escreve por constantemente querer falar e querer silenciar. Ao escrever, ele só se depara com o abismo da linguagem, e isso o impulsiona a continuar no processo criador, afinal a criação é sempre contínua, e escrever só revela a grande medida do silêncio.

A escrita herbertiana busca a transformação radical das palavras e das formas fixas, como se vê no poema a seguir retirado do livro *Última ciência*:

Pratiquei a minha arte de roseira: a fria
inclinação das rosas contra os dedos
iluminava em baixo
as palavras.
Abri-as até dentro onde era negro o coração
nas cápsulas. Das rosas fundas, da fundura nas palavras.
Transfigurei-as.
Na oficina fechada talhei a chaga meridiana
do que ficou aberto.
Escrevi a imagem que era a cicatriz de outra imagem.
A mão experimental transtornava-se ao serviço
escrito
das vozes. O sangue rodeava o segredo. E na sessão das rosas
dedo a dedo, isto: a fresta da carne,
a morte pela boca.
- Uma frase, uma ferida, uma vida selada.
(HELDER, 2006 p. 436)

O labor consiste em chegar ao fundo da palavra, de tentar renovar todos os possíveis significados. A mão do poeta é experimental, revelando que a criação é sempre uma experiência. No poema há a imagem da chaga, apontando para o nascimento de uma ferida no processo de abertura da palavra e essa cicatriz mostra que houve um encontro violento.

A presença do sangue confirma que a violência move a criação, a fresta da carne também mostra a importância do corpo e reafirma que mesmo nesse processo de transfiguração das palavras há sempre algo que não pode ser fechado. A cicatriz faz parte dessa transformação, ela é a marca que revela que houve o trabalho poético, mas que o mesmo é constante, ele não cessa nunca. Por fim, se vê a morte pela boca e o que

resta é uma frase, uma palavra nova, uma ferida desse encontro e uma vida que foi transformada nesse processo.

A respeito da deformação do corpo, Eliane Robert Moraes (2012) propõe refletir sobre a transgressão corporal na literatura. A transfiguração das formas não representa o fim: “A persistência em renovar continuamente o grande jogo de metamorfoses remete, portanto, a um claro limite: nesse caso a decomposição nunca encontra sua resolução no aniquilamento” (MORAES, 2012, p. 149). A destruição do corpo não instaura seu fim, as partes fragmentadas possuem suas forças, o corpo já não é mais pensado como forma completa e imutável, existindo apenas como totalidade. As partes corporais possuem uma força de resistência e não precisam da unidade do corpo para sobreviver.

A autora afirma que é necessário compreender a razão pela qual a figura humana não pode ser extinta nem totalmente aniquilada: “se ela é aquilo que o homem destrói de forma mais feroz e obstinada, paradoxalmente ela representa também a imagem do que permanece indestrutível” (MORAES, 2012, p. 150). As partes fragmentadas representam assim potências indissolúveis e impossíveis de serem destruídas.

A destruição não representa a aniquilação total, tudo sempre permite a transformação, vemos também que há limites para o poder do homem, pois ele não consegue destruir tudo, existe sempre algo que permanece, então a desfiguração se configura como processo interminável, que, assim como a transgressão e como o sacrifício, requer a continuidade, a ruptura da forma não é definitiva.

Em Herberto Helder o corpo é dilacerado e foge completamente às tematizações clássicas de uniforme, passando por uma completa metamorfose. As transformações do corpo remetem a uma transgressão da imagem, o poeta busca constantemente romper com as barreiras da unidade, como se vê no poema abaixo, retirado do livro *Lugar*:

As mulheres têm uma assombrada roseira
fria espalhada no ventre.
Uma quente roseira às vezes, uma planta
de treva.
Ela sobe dos pés e atravessa
a carne quebrada.
Nasce dos pés, ou da vulva, ou do ânus –
e mistura-se nas águas,
no sonho da cabeça.
As mulheres pensam como uma impensada roseira
que pensa rosas.
Pensam de espinho para espinho,

Param de nó em nó.
As mulheres dão folhas, recebem
um orvalho inocente.
Depois sua boca abre-se.
Verão, outono, a onda dolorosa e ardente
das semanas,
passam por cima. As mulheres cantam
na sua alegria terrena.
(HELDER, 1981, p. 165-166)

Neste poema a mulher aparece como portadora de uma roseira no ventre, remetendo ao nascimento. Esse processo é ambíguo, é frio e quente ao mesmo tempo, e ele revela também que sua base é a transformação. A criação é tumultuosa e é da ordem da destruição. A rosa nasce das partes corporais, dos pés, do ânus, da vulva. A transgressão corporal faz parte do processo criativo e o que vemos são os fragmentos, seus órgãos e fluídos como elementos vitais. Abaixo temos exemplificada essa criação corporal, novamente retirado do livro *Do mundo*:

Músculo, tendão, nervo, e o peso da veia que leva,
entre caos e mecânica,
o sangue da memória ao aparelho de mármore
fechado, contínuo, poderoso,
brilhando de tremor molecular por fora
e de sangue recôndito.
(HELDER, 2006, p. 497).

Em Herberto Helder se nota uma relação constante com a destruição do corpo, a violência se instaura como elemento essencial para a metamorfose. No poema acima, percebemos a força que as partes corporais possuem, o nervo, o tendão, o músculo, a veia e o sangue são núcleos separados de força, todos eles são fundamentais para o funcionamento do corpo, mas aqui aparecem de forma independente.

Como vimos, Herberto Helder trabalha com as partes do corpo humano e não com a sua totalidade nem unidade, a respeito disso, cito Izabela Leal: “O que há são os núcleos energéticos do corpo – boca, ânus, vagina, intestinos e coração –, e os seus fluídos – sangue e esperma. O corpo é um lugar de intensidades, de fluxos vitais” (LEAL, 2006, p. 3). Na sua poética, percebemos que há uma ruptura com os padrões, o corpo é deformado, pensado em partes vitais, pois é por meio da desfiguração e da metamorfose dele que é possível expandi-lo para além dos limites humanos. O poema é o lugar onde ocorre a expansão dos limites corporais:

Sopra na cana até que dê flor.
Tão na boca, na língua, na saliva e na garganta,
tão interior ao próprio sopro que nasça
da exaltação do corpo.
Dá-lhe um nó como um umbigo.
Desprende-a de ti, põe-na no mundo com todo o poderio
que guarda dentro. Fá-la girar no mundo, girar
por obra do fôlego
como se fosses tu, girar com os poros à luz num equilíbrio
perigoso
- flor com umbigo.
(HELDER, 2006, p. 513)

Notam-se as imagens de soprar até que surja a flor; logo, podemos pensar que o poema em construção é como a flor. Há também uma relação corporal com a criação: a boca, a saliva, a língua e a garganta mostram que toda ação vem do corpo, dos movimentos que ele produz, até que o poeta dá um nó como se fosse um umbigo, que é a marca do rompimento entre a mãe e o filho, é o que indica a separação entre ambos e a autonomia do ser, o filho, assim como o poema, nasce preso à mãe, mas o vínculo é rompido, é necessário que o poeta desprenda a criação da sua própria vida:

Quando se fala de um **nó corpo-linguagem** fala-se sempre de uma ligação pela qual se entra em processos de metamorfose. Daí que um nó seja um ponto de voragem, um umbigo, o lugar onde se manifesta uma energia que não refigura, que estratifica sensações não integráveis no funcionamento orgânico (LOPES, 2003, p. 35).

Os processos de formação do nó e do umbigo revelam que há uma força de criação, uma potência voraz e uma energia que surge pelo processo de transformação. O poeta cria o poema para o mundo, ele lhe dá poder. O sopro, antes feito para gerar a vida, agora dá ao poema o fôlego para sobreviver sozinho, lhe dá a respiração, então o poema adquire o umbigo, é desprendido do poeta, é livre para viver só, mas carrega em si as marcas do nascimento, da sua primeira relação com o poeta. O umbigo é a cicatriz que marca essa ruptura, ao mesmo tempo revela a autonomia do filho e a sua separação da mãe.

Vale recuperar que na obra de Herberto Helder a figura materna assume lugar de destaque por representar o nascimento, mas a relação do filho com a mãe não é apenas passiva, não é apenas criadora, ela é da ordem da destruição, há uma ruptura nesse processo de nascimento, a mãe se oferece ao sacrifício para que o filho possa viver e ter liberdade, o próprio corte do cordão umbilical revela uma quebra na relação mãe e filho.

A mãe torna-se o lugar da alimentação, da sobrevivência, não mais da vida. A mãe renasce juntamente com o filho, a destruição faz-se necessária para a renovação e o amadurecimento de ambos.

O sacrifício realizado pela mãe não representa o aniquilamento total da sua existência, pelo contrário, a mãe renasce nesse processo destrutivo. A morte da figura materna é uma metamorfose, a morte gera outra vida e é por meio da destruição que a criação pode ocorrer. Podemos relacionar essa metáfora materna à própria relação estabelecida entre o poeta e sua língua de origem, cito Izabela Leal: “Na poética de Herberto Helder, a língua materna encontra um eco na figura da própria mãe, que, por um lado, é aquela que dá a vida e é portadora da memória, e, por outro, é também aquela que é modificada pelo nascimento do filho” (LEAL, 2008, p.127-8). A transformação é sempre mútua, como se lê no poema abaixo retirado de *Lugar*:

(...) Meu sangue percorre os mortos
que me beijam no escuro com sua boca
de barro fechado.
O sangue passa por toda a doçura.
Os mortos tremem, luzem com o dom
em mim voltado para a sua solidão.
E criam, em cadeia, a mãe
Descida em silêncio, mais remota
por detrás dos dons.

Um galho de sangue bate contra seus ouvidos.
Mãe afogada em poeiras interiores.
E chegada, então, ao cimo da escada.
Olhando pelos meus dons, dons dentro, olhando
o meu dom.
Olhando toda a minha força, ela
ao cimo de uma escada terrível, olhando
dentro de uma doçura mortal
a solidão dos meus dons. Olhando
inteiramente.
(HELDER, 1981, p. 180).

O poema nos revela a relação essencial com os mortos para a criação. O sangue do poeta percorre os mortos e eles respondem com o beijo. Eventualmente é possível notar na poética herbertiana essa relação entre os vivos e os mortos, do mesmo jeito que os vivos se constroem nesse processo com o passado, que usam os cadáveres como forma de alimento poético, os mortos também são transformados por esse contato. Há uma contaminação mútua nessa relação. O sangue aparece como fluído precursor da

criação, ele percorre o corpo todo e é vital para a transformação. Aparece também a imagem da mãe, que observa a criação do filho; a figura materna está sempre por perto.

A mãe ocupa o lugar dos mortos e a sua morte torna-se, como afirma Izabela Leal, uma “condição necessária para que uma nova voz irrompa, ainda que a memória dessa perda continue como uma marca no corpo do filho” (LEAL, 2008, p.138). Mesmo que metaforicamente, a morte da mãe é essencial para o nascimento do filho, assim como a morte da língua materna é fundamental para a criação poética. É necessário o afastamento e a ruptura com o que é materno para que se possa amadurecer, ainda que as imagens da mãe e da língua materna permaneçam como cicatrizes, como marcas da violenta passagem para o próprio, como afirma Rosa Martelo:

A morte sempre teve parte na poesia de Herberto Helder. A morte e os mortos. A própria maneira como o poeta desde sempre implicou na escrita uma intensificação da subjectividade ao mesmo tempo solvente e expansiva, até no plano da condição da autoria, é em si mesma feita de encontros com a morte. (MARTELO, 2009. p. 153).

Herberto Helder propõe uma escrita autônoma e que não dependa do autor para sobreviver. Podemos inferir que esta independência da obra literária aparece na prática em sua vida enquanto autor, pois ele mesmo é avesso a qualquer definição e procura deixar sua obra falar por si, não dando justificativas ou explicações. Este plano expansivo corpóreo, de dar às palavras um intenso movimento, é uma tentativa de fazer a sua escrita viver por conta própria, sem ligação com ele, por isso a relação tão íntima com a morte. O poeta morre ao final de cada poema e surge novamente para continuar na grande experiência da escrita. A relação com a morte e com o passado se revela na escrita presente, o poema revela a transformação sofrida a partir desse contato, como afirma Izabela Leal:

A memória carrega em seu cerne a esfera da perda, revelando um hiato entre o que desapareceu e o que resta. (...) ao operar as palavras o poeta trabalha sobre os mortos, sobre os fragmentos do passado, numa operação de montagem, de jogo e composição. O poema é sempre um suplemento no campo da linguagem, não uma necessidade. É uma oferenda aos mortos, um dom (...). (LEAL, 2011, p. 26).

No trabalho com os mortos, há uma relação essencial com a memória e com o passado. Ao resgatar a memória dos mortos para com ela operar poeticamente, o poeta

pratica um jogo paradoxal. Nessa operação com o passado há uma transformação mútua, uma regeneração dupla, o poeta se modifica, mas os mortos também, o que há é um passado recriado à luz do presente.

Nessa memória há traços do que desapareceu, do que não existe mais no presente e do que ainda resta, dos traços que permanecem. Na relação com os mortos há algo do passado que fica, porém algo que também se modifica. Na memória existe um fundo de ruína e esse passado arruinado é retrabalhado, é recriado mediante a transformação das palavras. Assim como a figura materna, as palavras causam a morte e ao mesmo tempo oferecem a vida. O poeta está em dívida com o passado, mas oferece um dom em troca, um presente, por retrabalhar com a ruína, como se percebe no poema abaixo do livro *A cabeça entre as mãos*:

Tudo está ligado e é conduzido
por uma mão enorme.
As bocas falam
por muitas bocas.
- Ouves o grito dos mortos?
A um grito em baixo corresponde logo
um grito em cima.
Os seres
extraordinários
que ainda não tinham entrado no mundo.
(...)
Oh, palavras não,
porque tudo está vivo: o assombro, o esplendor,
o êxtase,
o crime.
As figuras
são figuras de delírio, deitam raízes
tremendas, atentas,
raízes eléctricas.
(HELDER, 1981, p. 370-373).

No poema acima percebemos que todos os seres e as coisas estão conectados, há uma relação vital entre o passado e o presente. As bocas falam por meio de outras bocas, os diálogos se constroem nessa relação múltipla, diversa. Uma boca sozinha não fala, o que se observa são várias vozes, no caso acima, dos mortos e dos vivos. Os mortos surgem na relação com o presente, os gritos de baixo ecoam nos gritos de cima, podemos inferir que os de baixo correspondem aos mortos, e os de cima, aos vivos. Há algo no passado que ecoa no presente, os mortos olham para os vivos, cito Izabela Leal:

“E no entanto há algo na sua morte que ainda olha, que problematiza o olhar do olhante, que o interpela” (LEAL, 2011, p.28).

Esse olhar do passado no presente é o que constitui o sujeito, afirma Didi-Huberman (1998). Isso porque há uma relação entre o que se olha e o que nos volta o olhar: “É que a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos (...) e eis que surge a obsedante questão: quando vemos o que está *diante* de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*?” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30). O olhar não se distancia do tocar, a visão perpassa o corpo, e quando se olha para algo exterior, se percebe que o olhar se volta para si, o outro ajuda a constituir o próprio. Por isso essa experiência do olhar é também uma experiência do vazio, olhar nunca revela tudo, pelo contrário, só revela a falta que constitui o humano.

No poema ainda se percebem as imagens de assombro e de êxtase, revelando que nessa relação entre passado e presente os elementos são opostos complementares, uma sensação ruim e uma boa acontecem simultaneamente. Vê-se também a presença da raiz, que é aquilo que está preso na terra, mas possui relação vital com o que está acima, ela está debaixo da terra, mas não está morta, pelo contrário, ela que dá a vida e que sustenta quem está fora. Essa imagem da raiz é muito similar à dos mortos, eles estão debaixo da terra, mas são eles que constroem os vivos, pois eles se transformam em matéria prima.

É possível perceber na própria estrutura do poema essa intenção em relacionar os vivos e os mortos. A construção das frases e suas disposições no poema sugerem uma transformação, tudo está móvel e permite mutações; a desorganização das palavras sugere uma ruptura com o estático. A figura materna na poética herbertiana expressa essa relação essencial entre os vivos e os mortos. Como visto anteriormente, a mãe é a base da criação, ela é a fonte do nascimento e, mesmo depois da separação entre ela e o filho, há um vínculo que não cessa nunca, como é possível perceber no poema abaixo retirado do livro *A colher na boca*:

Fonte

I

Ela é a fonte. Eu posso saber que é
a grande fonte
em que todos pensaram. Quando no campo
se procurava o trevo, ou em silêncio
se esperava a noite,
ou se ouvia algures na paz da terra
o urdir do tempo –
cada um pensava na fonte. Era um manar

secreto e pacífico.
Uma coisa milagrosa que acontecia
ocultamente.

Ninguém falava dela, porque
era imensa.
Mas todos a sabiam
como a teta. Como a odre.
Algo sorria dentro de nós.

Minhas irmãs faziam-se mulheres
suavemente. Meu pai lia.
Sorria dentro de mim uma aceitação
do trevo, uma descoberta muito casta.
Era a fonte.

Eu amava-a dolorosa e tranquilamente.
A lua formava-se
com uma ponta subtil de ferocidade,
e a maçã tomava um princípio
de esplendor.

Hoje o sexo desenhou-se. O pensamento
perdeu-se e renasceu.
Hoje sei permanentemente que ela
é a fonte.
(HELDER, 2006, p. 43-4)

Este poema pertence a uma coletânea de versos dedicados à imagem da mãe, sendo assim, é válido relacionar a imagem da fonte como metáfora para a figura materna, todos sabem quem é a fonte, quem representa a origem. A imagem da fonte aparece relacionada à teta e ao odre, revelando uma relação de sobrevivência, pois é da teta que sai o leite materno que irá alimentar e ajudar no desenvolvimento do filho e o odre é um recipiente antigo feito de pele de animal para armazenar líquidos.

Vê-se ainda a imagem das irmãs e do pai, remetendo à família e ratificando a fonte-mãe. O amor aparece como doloroso e tranquilo, revelando a relação paradoxal entre o filho e a mãe. Nota-se também a imagem da maçã, que é a fruta que aparece no paraíso e remete à origem e ao pecado. Por fim, novamente é possível confirmar que a mãe ocupa o lugar da criação, da fonte, mas também ocupa o lugar da morte.

Como já mencionado anteriormente, o vazio se constitui como fim da escrita, o que há é sempre a busca, por isso o trabalho do poeta é o da deambulação, o da incerteza, como o próprio poeta afirma na entrevista ao *Jornal de Letras e Artes*, ao ser questionado sobre os seus livros, sobre a sua obra: “interessa-me, portanto, chegado que sou à convicção de me haver limitado, nos livros anteriores, a mover-me em círculo

sobre uma linguagem esgotada” (HELDER, 1964, s.p.). A escrita poética é o movimento constante dentro da linguagem esgotada, há a busca pela renovação e isso acompanha o processo de escrita, como se pode observar nesse texto retirado do livro *Photomaton & Vox*:

(a carta da paixão)

(...) As palavras que escrevo correndo
entre a limalha. A tua boca como um buraco luminoso,
arterial.
E o grande lugar anatômico em que pulsas como um lençol
lavrado.
A paixão é voraz, o silêncio
alimenta-se
fixamente de mel envenenado. E eu escrevo-te
toda
no cometa que te envolve as ancas como um beijo. (...)
(HELDER, 2013a, p. 45)

O trabalho do poeta é acelerado pela angústia, pela incerteza de se trabalhar com as palavras. Aparece a imagem da boca como buraco, a boca sendo um órgão da abertura e do fechamento. Vê-se também a imagem arterial, relacionando novamente à criação poética com o corpo. A relação é passiva e ativa simultaneamente. Nota-se ainda a imagem da paixão voraz em contraponto com o silêncio. A paixão revela a escrita bem corporal, o poeta escreve em meio aos movimentos e sensações do corpo:

A paixão é a moral da poesia: arrisquem a cabeça se querem entender; arrisquem o corpo, a sua medida, se pretendem descobrir o centro do corpo; e sim, arrisquem sobretudo o nome pessoal, para ouvirem o nome de baptismo como o coroado nome da terra. (HELDER, 2001, p. 193)

Por meio desta citação herbertiana se ratifica a importância de a leitura poética ser regrada pela paixão, pela liberdade. Os leitores devem arriscar tudo para entender a essência, inclusive o corpo e todas as definições pessoais; o que é considerado próprio deve ser esquecido. É necessário estar livre de estagnações para poder adquirir novas percepções e olhares poéticos. Conclui-se que a escrita poética de Herberto Helder se constrói por uma relação simbiótica com a morte, a mãe e o corpo. A poesia é marcada pelo erotismo dos corpos e pela violência presente no processo de construção.

Capítulo 2 - A POTÊNCIA CRIATIVA E ERÓTICA DA TRADUÇÃO

A minha língua na tua língua em todos os sentidos sagrados e profanos.
(HELDER, 2008)

2.1 A TRADUÇÃO COMO CRIAÇÃO POÉTICA

Na obra de Herberto Helder notamos um interesse em pensar a linguagem, pois o poeta busca criar uma relação muito próxima entre a tradução e a poesia, ambas tarefas fundamentais da língua. No caso da atividade tradutória, percebemos que ela está diretamente ligada à criação, o próprio ato de nomear esse trabalho já revela isso, pois o termo empregado por ele é “poemas mudados para português”. Esta forma peculiar de nomear o trabalho tradutório ratifica a criação literária, pressupondo a autonomia do tradutor e elevando seu status para autor.

Há elementos em comum na atividade poética e tradutória herbertiana além da importância da criação, o erotismo aparece como base para ambas. Nota-se também que novamente a violência é intrínseca ao processo de escrita, seja na poesia ou na tradução. É válido ressaltar que se na poesia a participação do leitor é fundamental para a vida da obra, na tradução a participação do outro também é essencial, afinal, o tradutor ocupa o lugar do leitor.

As duas atividades se constroem por meio do contato violento com o outro, elas não conseguem sobreviver isoladas, a poesia precisa do leitor para lhe dar a vida e a sobrevivência e a tradução também precisa do trabalho do tradutor para poder nascer e sobreviver no meio das mudanças e das transformações da linguagem. A respeito disso, cito Izabela Leal: “Escrever, assim como traduzir, é desdobrar a potencialidade da língua, violentando-a, tornando-a uma bilíngua” (LEAL, 2013, p.55).

Antoine Berman (2002) propõe pensar a tradução como um símbolo das maravilhosas translações produzidas diariamente entre as culturas. A tradução, antes de ser uma relação entre línguas, é uma relação entre culturas. O encontro com o estrangeiro é turbulento e há uma violência essencial nesse processo. A tradução não se afasta da ruptura, da destruição do que era próprio, por isso ela é ativa, ela rompe com as barreiras da língua materna e isso é essencial para o amadurecimento.

O outro assume lugar de destaque por poder apontar as falhas e as brechas que nós não percebemos na nossa língua materna. É o olhar alheio que ajuda a constituir uma nova alteridade. A tradução possibilita a construção do próprio, por meio de inúmeras passagens pelo estrangeiro, porém essa construção nunca é algo fixo e imutável, pelo contrário, o que determina o próprio está sempre em construção, por isso a necessidade constante de traduções.

A respeito da essencialidade da tradução, cito Antoine Berman: “a essência da tradução é ser diálogo, mestiçagem, descentralização. Ela é relação, ou não é nada” (BERMAN, 2002, p.17). A tarefa do tradutor é trabalhar no diálogo entre as línguas, é sair do seu território e se aventurar no estrangeiro. É necessário quebrar a barreira presente em ambos os lados, tanto na língua materna, forçando-a à estranheza do idioma alheio, como no território do outro, forçando-o a se adaptar à sua língua. Desta maneira, podemos pressupor que o desejo do tradutor é transformar a língua estrangeira, nem que seja por um instante, em língua materna, ou de transformar a língua materna em estrangeira, de fazer com que elas, nesse instante poético, se transformem em uma só.

É possível estabelecer uma relação entre a atividade de tradução e o erotismo. O tradutor possui o desejo de transformar a língua, há um impulso que o leva à atividade tradutória. Existe também o desejo de transformar as duas línguas em uma só, assim como na atividade erótica há a vontade de transformar os dois corpos em um só. O instante poético em que as duas línguas se transformam e se unem não se distancia do êxtase sexual onde os corpos dos amantes se unem e partilham o mesmo ápice.

Haroldo de Campos (1981) propõe: “Pois, no limite de toda tradução que se propõe como operação radical de transcrição, faísca, deslumbra, qual instante volátil de culminação usurpadora, aquela miragem (...) de converter, por um átimo que seja, o original na tradução de sua tradução” (CAMPOS, 1981, p. 180). Campos pensa a tradução como transcrição, ou seja, como uma operação radical de mudança total da obra, onde o que existe é a criação de uma nova obra, não uma tradução.

O tradutor passa a ser autor do texto novo e vislumbra ocupar, nem que seja por um instante, o lugar do original. O autor opta pelo termo usurpar para falar dessa apropriação, assim, o que o tradutor deseja no processo de criação é roubar, é tomar o lugar do autor e se consagrar como tal. Campos nomeou de “transluciferação” o fato de a tradução usurpar o lugar do original. Essa tarefa chega a ser luciferina, pois o tradutor deve tentar superar o original e ocupar o seu lugar, ele deve transcriar, deve agir da forma mais parecida possível com Lúcifer, o subversor por excelência. O tradutor

precisa abdicar do texto de origem, deve se dar a liberdade de criar, assim, quando a transcrição conseguir ocupar o lugar do original, nem que seja por um breve momento, pode-se dizer que ela conseguiu realizar sua tarefa. Assim como na atividade tradutória onde o tradutor vislumbra ocupar o lugar do original, na atividade erótica o amante almeja alcançar o corpo do outro e o ápice sexual se torna o instante máximo da relação, o momento em que ambos se transformam em um corpo só.

Para ratificar que a tradução e o erotismo possuem uma relação íntima, cito Izabela Leal: “A tradução tem algo de afetivo, já que, assim como na lógica do desejo, é a própria ausência que determina a constituição do movimento, no caso, o desejo de traduzir” (LEAL, 2013, p.55-6). O tradutor possui o desejo constante de traduzir, o fato de traduzir uma vez não cessa a vontade de trabalhar novamente. Assim como o gozo almejado pelos amantes não deixa de existir após a relação sexual, a busca pelo êxtase, tanto na atividade erótica quanto na tradutória, é perpétua.

A respeito da relação entre tradução e violência, Leal (2013) propõe que há violência no fato de o tradutor sair da comodidade de sua língua materna e passar pela barreira do estrangeiro para, desta forma, perceber a dimensão da língua reconhecida como própria. Essa ação é marcada pelo estranhamento, há o choque de se perceber estrangeiro na própria língua, o passeio pelo idioma do outro que revela a incompletude existente na nossa língua.

A língua materna é vista como lugar de conforto, pois nascemos com ela já estabelecida, fazemos tudo dentro dela. Nossa língua é que nos ensina a se relacionar dentro da sociedade. A sensação de abrigo e de segurança dentro da língua é falha, entretanto não somos nós que estabelecemos o tipo de relação com ela, é a linguagem que a instaura. A relação com a linguagem é de poder e de alienação dele. É a língua que possui o poder sobre nós, ela que estabelece tudo, o homem já nasce com as normas linguísticas estabelecidas.

A respeito de uma relação de poder da língua, é válido ver que Roland Barthes (1978) propõe a literatura como brecha para o poder instaurado pela linguagem. A literatura permite trapacear com a língua: “só resta, por assim dizer, trapacear com a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura” (BARTHES, 1978, p.16). Para o autor, a literatura é o que permite a fuga desse poder instaurado pela língua, sem sair dela, é a capacidade de brincar com as palavras e de transgredir a língua por meio da própria linguagem.

O que importa é o jogo das palavras, é a forma como elas vão ser trabalhadas na criação literária, pois: “é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (BARTHES, 1978, p.17). Com isso, percebemos que o trabalho literário deve ser feito dentro da língua que se instaura como poder, as palavras devem aparecer como busca constante de revolução.

Friedrich Schleiermacher (2007) também reflete sobre o poder e propõe que o homem está sobre o poder da língua que ele fala, pois seus atos e pensamentos são realizados dentro dela. O autor afirma:

Ele (o homem) não pode pensar com total determinação nada que esteja fora dos limites da sua língua. A configuração de seus conceitos, o tipo e os limites de suas articulações estão previamente traçados para ele pela língua em que ele nasceu e foi educado; o entendimento e a fantasia estão ligados por ela. Por outro lado, porém, cada homem de livre pensar e espiritualmente espontâneo molda também a língua. Pois, como, senão por meio dessas influências, a língua teria se formado e crescido desde seu estado primitivo e rude até a formação completa na ciência e na arte? (SCHLEIERMACHER, 2007, p. 238).

Percebe-se que, por um lado, a língua exerce um grande poder sobre os homens, sobre a sociedade, moldando os limites do entendimento entre os indivíduos. As relações sociais acontecem dentro da língua, não há como sair dela; todo o poder e toda a lei estão instaurados pela linguagem, mas, por outro lado, o homem possui a liberdade de transformar a sua língua, ela muda porque o homem dentro dela muda. O homem criativo possui o poder de transformar a sua língua sem sair dela; moldá-la não se distancia de trapaceá-la.

Ratifica-se que o homem não exerce grande força sobre a língua, ele já nasce dentro da linguagem e ela se instaura como fonte de poder, porém, o trabalho tradutório e o poético permitem uma escapatória dessa tirania instaurada pela língua. Por isso, a tradução possibilita uma renovação da linguagem, por ser a brecha para a criação, o tradutor a coloca em movimento, com seus acréscimos na obra poética, amadurecendo a própria língua materna. Nesse sentido, o tradutor se aproxima da figura do messias, o anjo que nunca vem, que está sempre na ordem da promessa. O tradutor está sempre à espera da união entre as línguas, mas essa língua pura não existe, a tradução se instaura então como busca, como promessa de um lugar inalcançável.

A tarefa do tradutor é composta por dívidas e dádivas, todo o seu trabalho é de criação, ele não pode reproduzir o sentido presente no original, mas pode buscar uma relação com a obra, pode tentar nessa relação com o estrangeiro reconstruir o poético na sua língua materna. O tradutor: “estende o corpo das línguas, ele coloca a língua em expansão simbólica” (DERRIDA, 2006, p. 49). A tradução deforma com o corpo da língua, esse processo é constantemente cercado pela violência.

O filósofo francês propõe o termo desconstrução para falar sobre tradução. O autor usa as definições do dicionário sobre a palavra para tentar justificar a escolha dela. Desconstruir é desorganizar as palavras, é desarticular as partes de um todo. No que concerne à tradução, é necessário haver desconstrução em relação à língua estrangeira para que a construção em língua materna seja possível. É a reconstrução das palavras que está em jogo: “Mais que destruir, era preciso também compreender como um “conjunto” se tinha construído e, para isso, reconstruí-lo” (DERRIDA, 2005, p. 24).

O autor afirma que é importante explicar esse conceito ao relacioná-lo à tradução, pois de qualquer forma o conceito sempre é uma palavra, e em toda palavra há a necessidade de ver os seus múltiplos significados e de ver quais deles podem ser pensados para falar sobre tradução. A partir dessa tentativa de explicação dos múltiplos significados da palavra desconstrução, ele pensa também na tarefa do tradutor como ato impossível e necessário de desconstrução.

A palavra desconstrução não consegue solucionar toda a problemática da tradução, mas que palavra poderia dar conta dela? A tradução é o risco e a possibilidade, o risco de desconstrução de toda a obra estrangeira, e a possibilidade de reconstrução em língua materna. Nenhuma palavra poderia resolver toda a questão da tradução, pois as palavras são falhas, e sempre sugerem uma nova interpretação. Sabendo disso, Derrida propõe pensar esse conceito situando-o no contexto da tradução, pois as palavras isoladas permitem vários significados, por isso também a necessidade de explicá-la, dentro da sua proposta de tradução e reconstrução.

Paulo Ottoni (2005) reflete sobre a tradução e propõe que ela seja a prática da diferença: “Quero mostrar que, ao praticar a diferença entre as línguas, a tradução inevitavelmente evidencia também as suas semelhanças. É entre diferença e semelhança que a tradução tem o papel de deflagrar a língua” (OTTONI, 2005, p.11). O tradutor possui essa tarefa de revelar a relação mais íntima entre as línguas; é por meio da tradução que se percebem os limites da língua materna, por isso a atividade tradutória

não se distancia da violência: o tradutor deflagra a língua e a relação com o outro representa uma ruptura essencial para o amadurecimento da língua.

O autor ainda reflete sobre a tradução e a desconstrução: “Tradução e desconstrução caminham juntas e se (con)fundem em alguns momentos para revelar o mistério da significação, e, se levarmos ao extremo, podemos fazer de uma o sinônimo da outra”(OTTONI, 2005, p.12). Assim, se vê uma relação essencial e inseparável entre ambas, a tradução não se distancia da desconstrução e muitas vezes elas se fundem e se misturam na tarefa do tradutor.

A tradução permite a reconstrução de novos significados. Apesar de não se distanciar da desconstrução, da destruição dos significados, a tradução permite uma construção, uma transformação da própria linguagem. A respeito disto, cito Paulo Ottoni: “Afinal, a prática da diferença só se efetiva na tradução se pensarmos não só na multiplicidade das línguas, mas também no que essa multiplicidade encena: a tradução recíproca na produção e transformação infinitas de significados” (OTTONI, 2005, p. 19). Assim, a tradução é reciprocidade, todas as línguas envolvidas no processo sofrem mudanças, existem perdas e ganhos, mas principalmente e essencialmente há transformação.

Este breve percurso a respeito da tradução é importante para nos ajudar a refletir acerca dessa atividade para Herberto Helder. Apesar de o poeta não possuir uma teoria tradutória, é possível perceber a relevância e o lugar de destaque que a tradução assume ao estudar as suas obras. Cito Maria Etelvina Santos: “Apesar de não haver em Herberto Helder uma teoria sistemática da tradução, no entanto, no conjunto da sua obra, bastantes momentos que nos permitem traçar as linhas fundamentais de uma poética da tradução” (SANTOS, 2000, p.7) Sendo assim, analisaremos alguns pontos principais no que concerne à tradução e à tarefa do tradutor dispostos em sua obra.

Para Herberto Helder a tradução é um processo criador e possibilita ao tradutor a criação de uma nova obra. O tradutor, ao realizar sua tarefa, deixa marcas no texto, criando assim uma obra que se difere daquela que lhe deu origem e ganha autonomia. Não há como o tradutor literário ser neutro, sempre existem marcas do outro na sua escrita, mas também sempre há marcas próprias no processo criador, o que a tradução possibilita então é um encontro entre culturas diversas para a construção do próprio, que não pertence nem à língua materna nem à língua estrangeira, mas que deriva dessa relação turbulenta entre ambas.

Para a tradução literária, o afastamento de si e a aproximação do outro são essenciais. O tradutor precisa se distanciar do que é considerado próprio, do nacional, e se aproximar do outro, do estrangeiro. O próprio só se constitui a partir dessa relação com o outro, não há como saber os limites da língua materna se o tradutor não sair dela, ele só vai ter a dimensão da língua ao sair, ao passar pelo desconhecido.

Como já foi assinalado, a escrita herbertiana é construída sobre essa ideia constante de transformação. Essa é a lei que irá presidir todo o trabalho poético e tradutório, como o próprio poeta nos revela no célebre conto “Teoria das Cores”, ao afirmar que: “ao meditar sobre as razões da mudança exatamente quando assentava na sua fidelidade (...) mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose” (HELDER, 2013c, p, 21-2). Assim, por meio de sua própria obra, Herberto Helder nos mostra que a metamorfose é essencial para a criação, os seres e as coisas estão sofrendo constantes modificações, não há elementos fixos, estáveis, a matéria poética é maleável e permite transformações.

O poeta e o tradutor devem se permitir a liberdade, eles entendem que pela lei da metamorfose nenhuma obra é estável, não há como ser fiel a algo que permite modificações, assim, a fidelidade deve ser a liberdade, a autonomia de recriar uma obra e de modificá-la conforme queira. Maria Etelvina Santos afirma: “a poesia de Herberto Helder se orienta por um fazer poético que sempre é o da deambulação, da revisitação da própria obra, no sentido de uma busca constante cujo objetivo consiste em dar a ver o que existe de mais profundo e elementar em cada homem” (SANTOS, 2000, p.1). O poeta pratica constantemente esta revisitação na própria obra, essa auto-transformação, essa auto-intertextualidade, ratificando assim a maleabilidade da obra poética e a instabilidade do poema e do autor mediante as transformações do mundo.

Maria Lucia Dal Farra, no posfacial de *O Corpo O Luxo A Obra*, afirma que Herberto Helder possui: “o talento de aplicar as mãos sobre a matéria prima da terra, de modo a não mostrar o que resta - mas o que falta” (DAL FARRA, 2009, p.149). Por isso, Dal Farra acredita que a poesia herbertiana realiza uma aventura ao transformar a realidade em um imaginário possível de conduzir a realidade concreta em enigmas do mundo, em decifrações.

Ainda no posfacial da obra herbertiana, a autora afirma que o milagre do poeta é: “arrancar da matéria residual inativa (que é o mundo) a raiz viva de cada coisa, de modo a ceder ao espírito à recuperação dos esquecidos vasos energéticos que nunca deixaram de estar unidos à mesma matéria” (DAL FARRA, 2009, p.150). Pode-se perceber que

Herberto Helder consegue extrair a raiz viva de cada elemento, consegue recuperar os que foram esquecidos e trazer à tona a energia presente em cada elemento do universo, visto que todos têm em comum a mesma matéria. Nota-se isso na prática poética e tradutória dele, pois muitos poemas apontam para uma metáfora de criação.

No prefácio de *O bebedor noturno* (1968), o poeta reflete sobre a tradução, ele fala sobre a vida do poliglota e sobre a do poeta-tradutor que não sabe línguas. O cotidiano do poliglota é animado por transformações e movimentos de deslocamentos, mas, por trás disso, ele possui um desespero surdo, pois busca uma unidade perfeita entre as línguas, e essa união não existe:

Já me aconteceu imaginar a vida acrobática e centrífuga de um poliglota. Suponho o seu dia a dia animado por um ininterrupto movimento de deslocamentos, transmutações, permutas e exaltantes caçadas de equivalências, sob o signo da afinidade. Vive das significações suspensas, da fascinação dos sons que convergem e divergem - e há nele decerto um desespero surdo, pois que na desunião dos idiomas busca a unidade improvável. (HELDER, 2013a, p.68).

Em contraponto ao poliglota, existe o poeta que não conhece os idiomas, e Helder vê nisso a sua vantagem para traduzir e chega a uma possível conclusão: saber línguas é o que menos importa. O que está em jogo na tradução é a recriação, é a possibilidade de brincar com as línguas, o tradutor deve ter liberdade para modificar as palavras, e, se ficar preso às normas linguísticas de cada idioma, não conseguirá divagar pelo poema, por isso os conhecimentos da língua nem sempre são importantes:

Quanto a mim, não sei línguas. Trata-se da minha vantagem. Permite-me verter poesia do Antigo Egípcio, desconhecendo o idioma, para o português. Pego no *Cântico dos Cânticos*, em inglês ou francês, como se fosse um poema inglês e francês, e, ousando, ousa não só um poema português como também, e, sobretudo, um poema meu. (...) O meu prazer é assim: deambulatório, ao acaso, por súbito amor, projectivo. Não tenho o direito de garantir que esses textos são traduções. Diria: são explosões velozmente laboriosas. (HELDER, 2013a, p.68-9)

O labor do tradutor consiste em modificar o poema, de transformá-lo conforme seus afetos pessoais, ele precisa trabalhar com o clima, a temperatura, a velocidade dos ritmos e das imagens do poema. A tradução permite essa relação bem corpórea com a matéria, tudo ganha vida e movimento. A tradução possibilita ao poeta total liberdade para recriar o poema traduzido:

O meu labor consiste em fazer com que eu próprio ajuste cada vez mais ao meu gosto pessoal o clima geral do poema já português: a temperatura da imagem, a velocidade do ritmo, a saturação atmosférica do vocábulo, a pressão do adjetivo sobre o substantivo. (...) E agora, que já disse tudo, digo que não gosto de justificações. A regra de ouro é: liberdade. E pede-se desenvoltamente ao leitor: que leia aqueles poemas o mais livremente que puder (HELDER, 2013a, p. 69).

Em uma breve análise desse prefácio, se observa que para Herberto Helder a atividade tradutória deve ser livre, o tradutor deve se preocupar com a criação, a liberdade é essencial para o tradutor e para o leitor. O poeta também acredita que há razões para o tradutor escolher uma obra, sendo que uma delas é o amor: “O meu prazer é assim: deambulatório, ao acaso, por súbito amor, projectivo” (HELDER, 2013a, p. 69). Desta forma, como na escolha do tradutor existe amor pelo poema original, o prazer de trabalhar com a obra deve ser livre, a fidelidade à obra estrangeira não importa, não é determinante na tradução literária, o que está em jogo é a possibilidade de recriar o poema, de modificar as línguas, mantendo aquele mesmo amor que impulsionou o tradutor na sua escolha.

Vê-se outra reflexão do poeta acerca da tradução no comentário do poema Caxinauá, “A criação da lua”, publicado no livro *Ouolof* (1997). Herberto Helder critica a tradução do autor francês Ducharte, pois o francês se preocupou em traduzir o glossário do poema e seu resumo, ele não teve a preocupação de trabalhar com os ritmos e as imagens. Por isso, o poeta português propõe fazer uma tradução do poema em que seja possível perceber os ritmos dos Caxinauá, os movimentos, as imagens, a velocidade poética:

Este poema pede para explicar-se. Pois então que se explique, naquilo em que pode explicar-se. Começámos por adaptar uma versão francesa de P.-L. Ducharte (...) para ver que Ducharte se contentara afinal com traduzir, fornecendo-lhe uma forma poemática plana, o resumo em prosa que remata o escrito de Capistrano. Menor, tudo isto, pois se a soberba fala proferida pelos índios Caxinauás suscita questões, e suscita-as, não são estas, de facto menores: suscita as questões melindrosas (...) e tudo o que implica a linguagem em movimento (...). (HELDER, 1997, p. 43-4).

Nota-se que o trabalho de Ducharte foi o da adaptação, ele não se permitiu transformar a língua materna, e é isso que está em jogo na tradução, a possibilidade de modificá-la. A tradução é constantemente marcada por uma busca incessante de relação

entre as línguas, não por equivalências e semelhanças. A boa tradução permite a renovação da língua materna em prol de um bem maior, o poético:

A obra magnífica estava já feita pelos índios Caxinauás: só era necessário que imperceptivelmente se movesse para dentro de um espaço idiomático (o que já fora efectuado por Capistrano) e rítmico nossos, e esperar que, lá dentro, conservasse a vitalidade e o esplendor. Acertar, através do erro feliz e de uma invenção de movimento, com a potência directa natural da poesia (HELDER, 1997, p.45).

Esse comentário do poeta ratifica a importância da criação na tradução: o tradutor deve ser livre para poder modificar as línguas. Por isso, Herberto Helder teve que brincar com a língua portuguesa, teve que transformá-la para manter a essência do poema. Nesse texto, se vê também a imagem do erro, que não é recorrente apenas na poesia, mas também na tradução. No final da explicação do poema, Helder nos dá uma possível definição do que seria a tradução: “Acertar, através do erro feliz e de uma invenção de movimento, com a potência directa natural da poesia” (HELDER, 1997, p.45). A tradução é o acerto por meio do erro feliz, o tradutor deve aceitar que sempre faltará uma palavra ou expressão, há uma barreira no estrangeiro que mesmo que o poeta se esforce não conseguirá ultrapassar. Existem também barreiras nacionais que não podem ser apagadas, a tradução é o encontro entre essas duas línguas e culturas e o poema é fruto da relação conturbada e necessária com o outro.

2.2 A DEFORMAÇÃO DA LÍNGUA MATERNA

Herberto Helder acredita que o contato com o outro é fundamental para o amadurecimento da língua materna. É a partir do estrangeiro que o próprio poderá evoluir. O poeta, assim com o tradutor, deve compreender e aceitar que não haverá como igualar as duas línguas, a semelhança não é essencial nesse processo poético, sempre haverá brechas e ausência de algum elemento linguístico na tradução.

Da mesma forma que Herberto Helder propõe a autonomia do tradutor e a importância da tradução, o pensador mexicano Octávio Paz reflete sobre a tradução, especificamente a de poesia. Para ele: “O poema é uma totalidade viva, feita de elementos insubstituíveis. A verdadeira tradução não poder ser, portanto, senão uma recriação” (PAZ, 1982, p.55). Como vimos, o poeta acredita que cada poema é único e carrega em si sua própria totalidade, assim, no que concerne à tradução de poesia, ele

propõe não ser possível a mera transcrição das palavras, visto que nessa tarefa já existe a recriação, assim, traduzir poesia é recriar poesia.

Herberto Helder mudou para português o poema “Sobre tradução de poesia”, do poeta polaco Zbigniew Herbert. Na tradução-criação, podemos ver metaforicamente a reflexão sobre o ofício do tradutor e a crença na tradução de poesia, publicado no livro *Ouolof* (1997):

- Sobre tradução de poesia –

Zumbindo um besouro pousa
numa flor e encurva
o caule delgado
e anda por entre filas de pétalas folhas
de dicionário vai direto ao centro
do aroma e da doçura
e embora transtornado perca
o sentido do gosto
continua
até bater com a cabeça
no pistilo amarelo

e agora o difícil o mais extremo
penetrar floralmente através
do cálice até
a raiz e depois bêbado e glorioso
zumbir forte:
penetrei dentro dentro dentro
e mostrar aos cépticos a cabeça
coberta de ouro
de pólen
(HELDER, 1997, p.45)

A partir desse poema é possível fazer algumas considerações sobre a tarefa de traduzir poesia. O besouro pode ser associado ao tradutor. A primeira ação presente no poema é o encontro entre o besouro e a flor, metaforicamente entre o tradutor e a obra a ser traduzida: “Zumbindo um besouro pousa/numa flor e encurva/o caule delgado”. O tradutor escolheu a obra a ser traduzida, há o encontro entre eles e a partir do primeiro contato pensa como deve prosseguir: “e anda por entre filas de pétalas folhas/de dicionários”. Após esse contato com a obra, o tradutor encontra o poético, a essência do poema: “e vai direto ao centro/do aroma e da doçura”, e sofre o estranhamento do contato com o estrangeiro, sofre a violência de estar no território do outro e de ultrapassar as barreiras do próprio: “e embora transtornado perca/o sentido do gosto/continua/até bater com a cabeça/no pistilo amarelo”.

Embora transtornado com a violência de romper as barreiras da própria língua e de enfrentar o desconhecido, o tradutor insiste na busca de se relacionar com o outro, rompe essa barreira e ultrapassa os limites da língua. Cito Izabela Leal: “A procura do idioma poético não se dá sem uma certa dose de violência em relação à língua materna” (LEAL, 2013, p. 59). Assim, a busca pelo poético no estrangeiro não se dá sem um rompimento com a língua materna.

Depois do estranhamento essencial ainda falta algo, resta recriar na língua materna toda a essência poética vivida na língua estrangeira: “e agora o difícil o mais extremo/penetrar floralmente através/dos cálices até/a raiz e depois bêbado e glorioso/zumbir forte/penetrei dentro dentro dentro/e mostrar aos cépticos a cabeça/coberta de ouro/de pólen”.

O essencial nesse processo é destacar que a cabeça do besouro ressurgiu coberta de ouro, ainda metaforicamente associando o besouro ao tradutor, inferindo-se que o tradutor conseguiu realizar a sua tarefa, a de transpor para a língua materna o mais importante no contato com o estrangeiro: a essência poética, visto que o ouro é o metal mais puro, mais nobre. Assim, ele conseguiu ser feliz na sua tarefa errática, conseguiu a mais íntima relação entre as línguas.

O tradutor, ao superar essa barreira entre as línguas, provou que é possível fazer tradução de poesia, é possível recriar o instante extraordinário vivido no estrangeiro. Mesmo que isso tenha uma consequência, não há como apagar todos os resquícios do outro na nova obra. Por um lado, quando o besouro-tradutor sai para mostrar a sua conquista, já não sai o mesmo, já está diferente, pois carrega em si um novo sentido, assim como o texto-flor que ele invade também não é o mesmo, pois retiraram dele parte de sua essência poética.

Assim como a flor, o texto original dá uma parte da sua essência a um novo texto, que, mesmo sendo diferente, guarda resquícios do primeiro. Cito Marco André Silva: “A tradução não é mais do que esse ato de penetração, a partir do qual se invade um texto para retirar dele aquilo que mais interessa para depois integrar harmoniosamente num todo” (SILVA, 2012, p. 66). A tradução é então essa penetração no outro, essa perfuração, essa relação não é passiva, é ativa e violenta, se observa uma ruptura presente nos dois lados e o tradutor deve tentar ultrapassar esses limites.

A tradução revela que o estranhamento no contato com o outro é essencial para a criação. Acerca desse assunto, cito Marcelo Jacques de Moraes: “O que a tradução poética em particular nos permite experimentar de maneira exemplar é que a

experiência da tradução jamais é isenta de violência” (MORAES, 2013, p.80). Conclui-se que a violência é parte essencial no processo de construção da alteridade, a descoberta do próprio pelo viés do estrangeiro só acontece por uma violação do que é nacional, por uma desconstrução da língua materna.

A violência perpassa a obra herbertiana e o poeta entende a criação correlacionada à destruição, à ruptura do que já está estabelecido. O poema e a tradução se constroem por uma desorganização das formas e das palavras, como se vê no poema abaixo do livro *A faca não corta o fogo* (2008):

A acerba, funda língua portuguesa,
Língua-mãe, puta de língua, que fazer dela?
Escorchá-la viva, a cabra!
Transá-la?
Nenhum autor, nunca mais, nada,
Se a mão térmica, se a técnica dessa mão,
Que violência, que mansuetude!
Que é que se apura da língua múltipla:
Paixão verbal do mundo, ritmo, sentido?
Que se foda a língua, esta ou outra,
Porque o errado é sempre o certo disso
(HELDER, 2008, p.170)

No poema se percebe uma profunda insatisfação em relação à língua materna, surgindo a necessidade de criar uma língua dentro da própria língua, de criar uma língua estrangeira dentro materna. Essa criação não pode ser isenta de violência, existe uma deformação e uma traição à língua de origem.

Podemos pensar na fuga herbertiana dentro da própria linguagem como criação de uma língua nova e poética, já que a língua portuguesa não é suficiente para o poeta criar, então ele precisa de uma válvula de escape, sem fugir de dentro da língua. Essa escapatória é marcada por uma força de desterritorialização da língua portuguesa, onde se nota a necessidade de sair do território materno para criar um novo chão poético. Por isso em outro poema do livro *A faca não corta o fogo*, o poeta escreve: “e quem não queria uma língua dentro da própria língua?”.

A língua é a mãe e a puta, a relação é paradoxal, ela representa simultaneamente a destruição da escrita e também a única possibilidade de criação. Por isso a língua é múltipla, uma nova língua surge em cada nova escrita, o poeta quer foder, quer destruir qualquer língua que o prenda. O prazer da escrita está no erro, ele é a saída para as definições. A escrita errática é a libertação da palavra poética.

O tradutor adquire autonomia para trabalhar na recriação da obra estrangeira, utilizando para isso a metamorfose. O que deve permanecer na tradução é o poético. É importante a obra falar por si só e ganhar essa autonomia, sem precisar de explicações. A liberdade do poema e do tradutor são pontos essenciais para entender a visão herbertiana sobre a tradução poética. Como já visto no prefácio de *O bebedor nocturno*, o amor é uma das razões das escolhas de Herberto Helder ao traduzir. O poeta recria para a sua língua materna os afetos sentidos na língua estrangeira, assim, se percebe que em seu labor há muitos vetores de força que compõe a obra, como o erotismo, a violência e as imagens que constantemente aparecem em seus poemas, tais como a mãe, a morte, os órgãos corporais e sexuais, como se vê neste poema abaixo do livro de traduções *As magias*, publicado em 1987:

- Os grandes feitiços –
(Blaise Cendrars)

I

Um tosco troço de pau
Dois braços embrionários
O homem rasga-lhe o ventre
E adora seu membro erecto
(...)

VI

O pão do sexo que ela coze três vezes ao dia
E o odre cheiro do ventre
Vergam-lhe
O pescoço e as espáduas
(...)

VIII

Quis fugir às mulheres do chefe
A pedra do sol fendeu-me a cabeça
Na areia
Ficou apenas a minha boca aberta
Como a vagina de minha mãe
Gritando

IX

Ele
Calvo
Nada mais que uma boca
Um pénis longo até aos joelhos
Os pés cortados

X

Ei-la à mulher que mais amo
Duas rugas agudas em volta da boca de funil
Testa azul
Têmporas pintadas de branco
O olhar brunido como uma peça de cobre.

(HELDER, 2010, p. 45-7).

A partir da leitura é possível inferir sobre o próprio ato de tradução para o poeta português, pois no poema “Os grandes feitiços” se confirma o interesse dele pelo tema do erotismo; na primeira estrofe, podemos inferir que o “tosco troço de pau” é o órgão sexual masculino e a ação a que o poema se refere é a de uma ereção seguida por uma penetração, pois o “homem rasga-lhe o ventre”. Na sexta e na nona estrofe aparecem mais imagens que remetem também ao ato sexual, presentes nos vocábulos: “pão do sexo”, “odre cheiro do ventre”, “pénis longo”, sendo que o próprio ato de vergar o pescoço e a espada podem adquirir uma conotação ambígua.

Na oitava estrofe aparece outra figura recorrente na poética herbertina: a mãe. Essa ligação com ela é paradoxal, por um lado ela é a geradora de uma nova vida, a vida do filho, mas, por outro, ela também é modificada com o nascimento do filho, a mãe só existe após o nascimento deste. Podemos pensar nesta metáfora para entender a relação do poeta com sua própria criação, ambos nascem juntos, mas precisam se separar para sobreviver.

Pode-se supor que “à mulher que mais amo” representa a figura materna e sua imagem final no poema está relacionada à morte, onde a mãe aparece com a “testa azul” a com as “têmporas pintadas de branco”. Essas são metáforas para a própria mudança que o corpo humano sofre após a morte, notando-se as transformações na cor da pele e o corpo de aspecto cadavérico e pálido.

No poema a mãe também está sendo lembrada juntamente com o órgão genital feminino em comparação à boca aberta. Sendo esse o órgão também da criação, do nascimento, mas também ligado ao erotismo, é o órgão que recebe a penetração. Por isso é um órgão ambíguo, assim como a boca, que possui o poder de gerar a saliva, o cuspe, o escarro, o que existe de mais nojento, e capaz de gerar o beijo, um ato de amor. É um órgão ligado à sexualidade, e também o lugar da palavra, da linguagem.

De acordo com Eliane Moraes (2012): “a boca concentra em si o princípio de inversão que precipita o incessante trabalho das contradições entre o ideal e o abjeto”. (MORAES, 2012, p. 199). A boca concentra o ideal, representado pela palavra e a linguagem, e concentra também o abjeto, o cuspe, assim, a boca carrega aspectos altos e baixos, o ideal se aproxima do alto, do céu, e o abjeto tem relação com o baixo, com o chão.

Essa divisão entre alto e baixo é bem discutida por Georges Bataille (1929b), no ensaio intitulado “O dedão do pé”, onde ele propõe que a sociedade se divide e se norteia por esses dois princípios: o céu, alto, elevado, é a imagem do bem, e o inferno,

baixo, profano, é a imagem do mal. Sendo assim, a vida humana enxerga erroneamente tudo o que vem de baixo por relacioná-lo ao mal, e vê de bom grado tudo que vem dos altos, por relacioná-lo ao bem. Bataille desconstrói esta ideia ao mostrar que todos os elementos, de uma forma ou de outra, estão correlacionados e não se excluem. Podemos pensar nessa metáfora para entender a ambiguidade presente nos órgãos genitais e na boca, representados no poema, onde um está mais próximo do alto e outro do baixo, porém ambos carregam em si aspectos ideais e abjetos.

2.3 A DESCOBERTA DO PRÓPRIO PELO OLHAR DO ESTRANGEIRO

Nota-se que a ambiguidade poética aparece na obra de Herberto Helder, sua base é paradoxal, é preciso que haja destruição para haver construção. É preciso haver deformação do corpo para que se nasça um novo, é necessário a ruptura com o sentido usual da palavra para um novo sentido poder nascer. Desta forma, confirmamos que o paradoxo e a violência fazem parte essencial do processo criativo herbertiano, seja nos poemas ou nas traduções, como observamos abaixo no poema retirado novamente do livro *As magias*:

*Canto das cerimónias canibais
(Huitotos, Colômbia Britânica)*

Estão em baixo, atrás dos filhos dos homens,
diante da minha paisagem sangrenta onde o sol se levanta,
os meus filhos estão em baixo,
estão em baixo no meio do teatro sangrento,
ao pé da minha árvore sangrenta, estão em baixo.
Esmagam os crânios dos prisioneiros,
queimam plumas de pássaros.
No rio de sangue junto ao céu, estão as rochas do meu voto de guerreiro.
E em baixo, no centro da aldeia, os homens trabalham ferozmente,
despedaçam os prisioneiros.
Cozem-nos, lá em baixo.
Diante da minha paisagem sangrenta onde o sol se levanta.
(HELDER, 2010, p.34).

Nota-se o interesse de Herberto Helder pelos povos primitivos e pelo tema da violência, e, como o próprio título nos revela, trata-se de um poema sobre canibalismo. O poema mostra um ritual antropofágico, muito comum nos povos primitivos. Nesse ritual estão presentes imagens de destruição do corpo, esmagamento, sangue, depois o

cozimento das partes. A respeito da potência de energia que existe nessas ações, citamos abaixo uma reflexão de Silvina Rodrigues Lopes:

Tal como a linha, o nó, a ferida são matérias ou efeitos visíveis de operações como coser, atar, cortar, através das quais os corpos organizam os seus processos de trocas, de união, de atracção e de repulsa, assim o corpo do poema nos surge como uma relação entre versos dotados de uma energia (...) correspondente à ideia de poema como organização diferencial de forças-sentidos que produz ou despoleta ressonâncias, rompendo a superfície e abrindo-a a uma continuidade subjacente (LOPES, 2003, p. 24).

O ritual antropofágico consiste em devorar o outro para absorver o que ele tem de melhor. Na ingestão do corpo alheio há um processo de troca de energias, quem devora o organismo do outro almeja transferir para si a força alheia. Podemos perceber que no poema o que é devorado é o crânio, que representa todo o poder do ser humano, todas as suas virtudes e suas forças, assim, a apropriação é feita da energia vital do outro, por isso é um processo violento, existe uma destruição completa do corpo.

A imagem do crânio destruído e do corpo sem a cabeça, nos possibilita pensar em uma relação com o acéfalo. A esse respeito, afirma Moraes: “o corpo acéfalo evoca o ‘vazio alucinante’ que confere ao ser humano um outro rosto” (MORAES, 2012, p. 204). O corpo sem a cabeça possibilita uma nova forma, dessa maneira, o acéfalo se assemelha ao informe, pois o vazio que eles revelam possibilita a criação de uma nova forma, de um novo significado. A imagem de destruição do crânio presente no poema revela o apagamento da identidade, esses rituais apontam para uma desordem de todos os sentidos.

O tema da devoração e da apropriação do outro é fundamental na poética de Herberto Helder. Para ele, o contato com o outro é essencial para o trabalho poético, toda relação com o estrangeiro é conflituosa e o contato com o alheio causa uma grande ruptura no que antes era considerado próprio, por isso nele há “uma violência deformadora, uma desfiguração do corpo que deve ser efetuada para que se produza a poesia”. (LEAL, 2006, p.7). A destruição nem sempre é do corpo do outro, às vezes o próprio corpo do poeta passa por essa deformação, como se vê no poema do livro *As magias*:

O coração
(Stephen Crane)

No deserto,
vi uma criatura nua, brutal,
que de cócoras na terra
tinha o seu próprio coração
nas mãos, e comia...
Disse-lhe: <É bom, amigo?>
<É amargo – respondeu -,
amargo, mas gosto
porque é amargo
e porque é o meu coração.
(HELDER, 2010, p. 35).

Neste poema “mudado para português”, percebemos uma imagem clara de violência, mas esta violência está sendo cometida contra si próprio. A “criatura” está comendo o seu próprio coração, e, ao ser questionada sobre o gosto, responde que é amargo, mas que gosta “porque é o meu coração”. Podemos fazer algumas inferências sobre a poética de herbertiana por meio deste poema.

A criatura está praticando uma autofagia, uma auto-devoração, ela poderia estar comendo outro coração, mas quis comer o seu próprio. Herberto Helder é um exemplo de poeta que pratica a autofagia, no decorrer das décadas ele modificou várias de suas obras e isso revela a sua própria maleabilidade. Ao fazer isso, o poeta se reconstrói, assim como a criatura no poema, que optou por violentar o seu próprio corpo e passar por essa experiência deformadora e transformadora de si.

Em Herberto Helder a relação entre escrita e corpo é essencial, o envolvimento dos órgãos corporais no processo de criação poética ratifica a relação indissociável entre ambos. Muitas vezes, as imagens presentes nos poemas revelam a escrita corpórea e também confirmam o interesse do poeta pelo tema do erotismo, como se vê no poema abaixo do livro *O bebedor nocturno*:

Cantos alternados

Uma Rapariga

Sou como uma peça de seda cor-de-rosa,
ondulando no mercado.
Não sei em que mãos irei cair.
Meu corpo é como um poço aberto no meio do caminho;
nele alguns lavam o rosto,
lavam nele outros os pés.

(...)
Um Rapaz
Rapariga que levas água com um balancim de junco,
dá-me um balde dessa água para regar o plátano.
Sobre o plátano mais belo, sobre o plátano mais verde,
a fénix virá pousar.
(...)
(HELDER, 2013b, p. 141).

Este poema traduzido aparece numa coletânea intitulada “Poemas Indochineses”. O fato importante nesse retorno ao passado é o interesse do poeta pelos povos primitivos, como podemos ver nessa citação abaixo de Marco André Silva:

Para o poeta português, traduzir um poema de uma cultura primitiva hoje, trazer para o presente algo do passado longínquo é abrir uma fenda e criar um lugar de onde sobressai uma voz que nem pertence ao poeta original nem ao próprio poeta tradutor. (SILVA, 2012, p.59).

Nos seus livros “mudados para português” é possível vermos o interesse do poeta pelas culturas primitivas, aparecem poemas da Ásia Central, África Equatorial, Colômbia Britânica, Índia Central, Pigmeus, Índios Comanches, Índios Cunas, entre outros. Com isso, percebemos a importância de trazer para o presente as marcas do passado, onde a ideia é abrir uma fenda e deixar uma cicatriz do passado no presente por meio da poesia. É essencial estabelecer uma relação entre o passado e o presente, criando assim outra marca que difere da de ontem e da de hoje, e que cada leitor entenderá de acordo com sua própria época. A respeito do interesse herbertiano por povos antigos, Sabrina Sedlmayer (2013) afirma:

Em todos os seus cinco livros de tradução (...), acentua-se a predileção pela escolha de culturas que sofreram abusivamente colonização e cujos poemas são, no presente, uma espécie de *Spuren* (resto, rastro, vestígio), uma presença de uma ausência e ausência de presença. A atualização desses poemas seria, assim, a expressão simbólica de algo vulnerável e parcialmente extinto (SEDLMAYER, 2013, p. 145)

Com isto, ratificamos o interesse do poeta em trabalhar com culturas primitivas, e esse interesse pode ser entendido como uma tentativa de renovar o rastro do passado que existe no poema, de dar uma sobrevida a ele. O que há nessa relação com o passado é a busca pelo vestígio que ainda se observa no poema e a tentativa de modificá-lo.

No poema “Cantos Alternados”, presente no livro *O bebedor nocturno*, vemos um diálogo entre *Uma rapariga e um rapaz*. Este diálogo é bem erótico, a rapariga se compara a uma peça de tecido exposta num mercado, onde todos passam correndo as mãos pelo tecido e ela afirma que não sabe em que mãos irá cair. Ela continua o diálogo dizendo que “o corpo é como um poço aberto no meio do caminho”, outra metáfora para dizer que não sabe quem irá passar pelo poço e lavar os pés ou as mãos na sua água.

Assim, o rapaz pede que a rapariga lhe dê um pouco de água para ele regar seu plátano: “dá-me um balde dessa água para regar o plátano”, que podemos entender como uma metáfora erótica para o próprio ato sexual: já que a rapariga é como um poço de água e muitos usufruem da água, o rapaz quer um pouco da água para ele também.

A estrutura do poema com o diálogo entre a rapariga e o rapaz remete às cantigas de amigo, presentes na lírica medieval galego-portuguesa. As cantigas eram escritas por homens, mas a voz que falava nelas era feminina. As principais imagens das cantigas eram a erotização do feminino, a falta que os homens faziam quando viajavam, os conflitos pela ausência do amigo. Notamos essa semelhança com os “Cantos alternados”, pois o diálogo era muito comum nas cantigas, o tema também era o erotismo e a presença da água associada à sexualidade era muito comum.

Essa ressonância nos faz refletir sobre o constante retorno ao passado que existe na obra herbertiana. O poeta sempre busca uma relação com o passado, um retorno às fontes, mas não para copiá-las, e sim para recriá-las. O que é importante nessa relação é revelar que as tradições permanecem como uma marca inapagável, os resquícios do passado ajudam a construir o presente.

É possível relacionar essa importância do passado para Herberto Helder com o que escreve Lacoue-Labarthe a respeito de Hölderlin e o seu interesse pelos gregos. Quando o poeta alemão remete à Grécia, ela já aparece modificada: “a *Grécia*, como tal, a Grécia, *ela mesma*, não existe” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p.218). Esse retorno ao passado não é real, é uma invenção. A busca pelos antigos revela uma imitação e uma renovação. Não se deve ter a ingenuidade de pensar que o povo antigo está sendo retratado fielmente, o que Hölderlin faz na sua poética é criar uma nova Grécia.

Da mesma forma atua Herberto Helder no diálogo com o passado. O que há nesse contato é uma relação vital: a passagem pelo antigo cria uma nova imagem para o passado e recria o presente, ambos sofrem alterações. Parafraseando Hölderlin, é a prova do estrangeiro que ajudará a criar uma imagem do nacional. É preciso passar pelo contato com o outro, esse outro sendo o estrangeiro ou o passado.

O passeio pelo território estrangeiro é marcado pelo estranhamento de romper com as barreiras do nacional e de se descobrir estrangeiro dentro da própria língua. Pode-se inferir que por isso a atividade tradutória de Herberto Helder é constante, o poeta continuamente enfrenta o idioma alheio e o recria em língua materna. Como já assinalado anteriormente, suas escolhas não são aleatórias, pelo contrário, existe algo que chama sua atenção na língua estrangeira e o impulsiona a traduzir. A tradução é marcada por gestos pessoais, afetos, há uma preocupação com o ritmo e os movimentos do poema. Deve-se pensar ainda em uma afinidade com o autor a ser traduzido, visto que toda escolha revela uma predileção, um encontro poético íntimo.

2.4 A ARTE DE COMER FIGOS: UMA RELAÇÃO ÍNTIMA ENTRE D.H.LAWRENCE E HERBERTO HELDER

No livro *As magias*, encontramos três poemas mudados para português que tem em comum o seu criador, o poeta e romancista inglês David Herbert Lawrence. Os poemas são “Figos”, “Juventude Virgem” e “As coisas feitas em ferro”. A partir do cotejo dos originais e das traduções é possível notar as semelhanças e diferenças entre a poética de ambos. Inicialmente, refletiremos sobre os possíveis interesses na escolha de Herberto Helder, que, segundo Maria Etelvina Santos é o fato de ambos serem considerados à frente de sua época, serem vistos como transgressores, e pela pulsão sexual que está presente na obra dos dois, como nos revela a citação abaixo:

O interesse de Herberto Helder poderá ter surgido através de determinados leitmotives presentes no escritor inglês – considerado como um outsider na sociedade conservadora em que vivia – e que se orientam sempre por uma afirmação e uma presença forte do instinto e da pulsão sexual (SANTOS, 2000, p.6).

D.H.Lawrence é considerado um transgressor para sua época. No início do século XX, ele abordou temas considerados impróprios e obscenos. Algumas de suas obras tratavam de temas como o adultério, o erotismo e a sexualidade, como, por exemplo, *O amante de Lady Chatterley*, que foi proibida na Inglaterra sendo publicada mais de três décadas depois de seu término. Assim, já se nota o grande interesse herbertiano por D.H.Lawrence, visto que Herberto Helder também é considerado um transgressor.

Abaixo temos o poema “Figs”, originalmente publicado por Lawrence e a versão criativa de Herberto Helder:

<p>FIGS (D.H.Lawrence)</p> <p>The proper way to eat a fig, in society, Is to split it in four, holding it by the stump, And open it, so that it is a glittering, rosy, moist, honied, heavy-petalled four-petalled flower.</p> <p>Then you throw away the skin Which is just like a four-sepalled calyx, After you have taken off the blossom, with your lips.</p> <p>But the vulgar way Is just to put your mouth to the crack, and take out the flesh in one bite.</p> <p>Every fruit has its secret.</p> <p>The fig is a very secretive fruit. As you see it standing growing, you feel at once it is symbolic: And it seems male. But when you come to know it better, you agree with the Romans, it is female.</p> <p>The Italians vulgarly say, it stands for the female part; the fig-fruit : The fissure, the yoni, The wonderful moist conductivity towards the centre.</p> <p>Involved, Inturned, The flowering all inward and womb- fibrilled ; And but one orifice.</p> <p>The fig, the horse-shoe, the squash- blossom. Symbols.</p> <p>There was a flower that flowered inward, womb-ward ; Now there is a fruit like a ripe womb.</p> <p>It was always a secret. That’s how it should be, the female should</p>	<p>FIGOS (Poema mudado para português por Herberto Helder)</p> <p>A maneira correcta de comer um figo à mesa É parti-lo em quatro, pegando no pedúnculo, E abri-lo para dele fazer uma flor de mel, brilhante, rósea, húmida, desabrochada em quatro espessas pétalas.</p> <p>Depois põe-se de lado a casca Que é como um cálice quadrissépalo, E colhe-se a flor com os lábios.</p> <p>Mas a maneira vulgar É pôr a boca na fenda, e de um sorvo só aspirar toda a carne.</p> <p>Cada fruta tem o seu segredo.</p> <p>O figo é uma fruta muito secreta. Quando se vê como desponha direito, sente-se logo que é simbólico: Parece masculino. Mas quando se conhece melhor, pensa-se como os romanos que é uma fruta feminina.</p> <p>Os italianos apelidam de figo os órgãos sexuais da fêmea: A fenda, o yoni, Magnífica via húmida que conduz ao centro. Enredada, Inflectida, Florescendo toda para dentro com suas fibras matriciais; Com um orifício apenas.</p> <p>O figo, a ferradura, a flor da abóbora. Símbolos.</p> <p>Era uma flor que brotava para dentro, para a matriz; Agora é uma fruta, a matriz madura.</p> <p>Foi sempre um segredo. E assim deveria ser, a fêmea deveria manter-se para sempre secreta.</p> <p>Nunca foi evidente, expandida num galho Como outras flores, numa revelação de pétalas;</p>
---	--

<p>always be secret.</p> <p>There never was any standing aloft and unfolded on a bough Like other flowers, in a revelation of petals; Silver-pink peach, venetian green glass of medlars and sorb-apples, Shallow wine-cups on short, bulging stems Openly pledging heaven : <i>Here's to the thorn in flower ! Here is to Utterance !</i> The brave, adventurous rosaceæ.</p> <p>Folded upon itself, and secret unutterable, And milky-sapped, sap that curdles milk and makes <i>ricotta</i>, Sap that smells strange on your fingers, that even goats won't taste it ; Folded upon itself, enclosed like any Mohammedan woman, Its nakedness all within-walls, its flowering forever unseen, One small way of access only, and this close-curtained from the light ; Fig, fruit of the female mystery, covert and inward, Mediterranean fruit, with your covert nakedness, Where everything happens invisible, flowering and fertilization, and fruiting In the inwardness of your you, that eye will never see Till it's finished, and you're over-ripe, and you burst to give up your ghost.</p> <p>Till the drop of ripeness exudes, And the year is over.</p> <p>And then the fig has kept her secret long enough. So it explodes, and you see through the fissure the scarlet. And the fig is finished, the year is over.</p> <p>That's how the fig dies, showing her crimson through the purple slit Like a wound, the exposure of her secret, on the open day. Like a prostitute, the bursten fig, making a show of her secret.</p> <p>That's how women die too.</p> <p>The year is fallen over-ripe, The year of our women. The year of our women is fallen over-ripe.</p>	<p>Rosa-prateado das flores do pessegueiro, verde vidraria veneziana das flores da nespereira e da sorveira,</p> <p>Taças de vinho pouco profundas em curtos caules túmidos, Clara promessa do paraíso: Ao espinheiro florido! À Revelação! A corajosa, a aventureira rosácea.</p> <p>Dobrado sobre si mesmo, indizível segredo, A seiva leitosa que coalha o leite quando se faz a ricotta, Seiva tão estranhamente impregnando os dedos que afugenta as próprias cabras;</p> <p>Dobrado sobre si mesmo, velado como uma mulher muçulmana, A nudez oculta, a floração para sempre invisível, Apenas uma estreita via de acesso, cortinas corridas diante da luz; Figo, fruta do mistério feminino, escondida e íntima, Fruta do Mediterrâneo com tua nudez coberta, Onde tudo se passa no invisível, floração e fecundação, e maturação Na intimidade mais profunda, que nenhuns olhos conseguem devassar Antes que tudo acabe, e demasiado madura te abras entregando a alma.</p> <p>Até que a gota da maturidade exsude, E o ano chegue ao fim.</p> <p>O figo guardou muito tempo o seu segredo. Então abre-se e vê-se o escarlate através da fenda. E o figo está completo, fechou-se o ano.</p> <p>Assim morre o figo, revelando o carmesim através da fenda púrpura Como uma ferida, a exposição do segredo à luz do dia. Como uma prostituta, a fruta aberta mostra o segredo.</p> <p>Assim também morrem as mulheres.</p> <p>Demasiado maduro, esgotou-se o ano, O ano das nossas mulheres. Demasiado maduro, esgotou-se o ano das nossas mulheres. Foi desvendado o segredo. E em breve tudo estará podre. Demasiado maduro, esgotou-se o ano das nossas</p>
---	---

<p>The secret is laid bare. And rottenness soon sets in. The year of our women is fallen over-ripe.</p> <p>When Eve once knew <i>in her mind</i> that she was naked She quickly sewed fig-leaves, and sewed the same for the man. She'd been naked all her days before, But till then, till that apple of knowledge, she hadn't had the fact on her mind.</p> <p>She got the fact on her mind, and quickly sewed fig-leaves. And women have been sewing ever since. But now they stitch to adorn the bursten fig, not to cover it. They have their nakedness more than ever on their mind, And they won't let us forget it.</p> <p>Now, the secret Becomes an affirmation through moist, scarlet lips That laugh at the Lord's indignation.</p> <p><i>What then, good Lord! cry the women. We have kept our secret long enough. We are a ripe fig. Let us burst into affirmation.</i></p> <p>They forget, ripe figs won't keep. Ripe figs won't keep.</p> <p>Honey-white figs of the north, black figs with scarlet inside, of the south. Ripe figs won't keep, won't keep in any clime. What then, when women the world over have all bursten self-assertion? And bursten figs won't keep? (LAWRENCE, 1994, p. 56-61)</p>	<p>mulheres.</p> <p>Quando no seu espírito Eva soube que estava nua Coseu folhas de figueira para si e para o homem. Sempre estivera nua, Mas nunca se importara com isso antes da maçã da ciência.</p> <p>Soube-o no seu espírito, e coseu folhas de figueira. E desde então as mulheres não pararam de coser. Agora bordam, não para esconder, mas para adornar o figo aberto. Têm agora mais que nunca a sua nudez no espírito, E não hão-de nunca deixar que o esqueçamos.</p> <p>Agora, o segredo Tornou-se uma afirmação através dos lábios húmidos e escarlates Que riem perante a indignação do Senhor.</p> <p>Pois quê, bom Deus! gritam as mulheres. Muito tempo guardámos o nosso segredo. Somos um figo maduro. Deixa-nos abrir em afirmação.</p> <p>Elas esquecem que os figos maduros não se ocultam. Os figos maduros não se ocultam.</p> <p>Figos branco-mel do Norte, negros figos de entranhas escarlates do Sul. Os figos maduros não se ocultam, não se ocultam sob nenhum clima. Que fazer então quando todas as mulheres do mundo se abrirem na sua afirmação?</p> <p>Quando os figos abertos se não ocultarem? (HELDER, 2010, p.48-53)</p>
--	---

No poema se vê que a imagem central é a comparação entre a fruta figo e o órgão sexual feminino. Notam-se as fases do seu amadurecimento, de semente a fruto e de fruto ao ápice, que é a fruta. Seria interessante pensarmos de que modo o poema “Figos” revela também uma metáfora da criação, relacionando corpo, matéria, matriz e erotismo. Todos esses elementos estão intimamente ligados. A língua aparece relacionada à ideia de matriz, a mãe que gera toda a criação, pois existem várias

imagens relacionadas à mãe, as fibras matriciais e o ventre, por exemplo. É a partir da linguagem-mãe que há o surgimento da criação e da transformação.

A leitura do poema possibilita ver uma imagem de erotização do figo, a própria comparação entre a fruta e o órgão sexual feminino revela a presença do erotismo, o significado denotativo da fruta foi abdicado e, em seu lugar, houve uma nova ressignificação, agora ligada ao caráter sexual. Observa-se também metáforas que podem ser associadas ao ato sexual em si, ao segredo que o envolve, o que representa e o seu papel na sociedade. Há uma ideia de inovação da própria linguagem, que se revela repleta de possíveis metáforas.

No poema se vê que a fruta figo assume uma conotação sexual: “O figo guardou muito tempo o seu segredo./ Então abre-se e vê-se o escarlate através da fenda./ E o figo está completo, fechou-se o ano./ Assim morre o figo, revelando o carmesim através da/ fenda púrpura.” Percebe-se que a imagem do figo guardado pode ser associado ao órgão sexual feminino, o ato de abrir a fruta e ver o escarlate por meio da fenda pode ser lido como metáfora para o rompimento do hímen. O sexo feminino, assim como a fruta fechada, guarda um segredo e esse rompimento revela algo, no caso da mulher, a perda da virgindade rompe o hímen e faz surgir o sangue, que, assim como a fruta, possui a cor escarlate.

Por meio da leitura comparativa de ambos, se ratifica que a imagem da fruta figo ligada ao órgão sexual feminino, presente no poema original de Lawrence, permanece na versão herbertiana, logo, podemos inferir que esse foi o fato que mais o atraiu, foi o que o fez sentir prazer na leitura inglesa e o impulsionou a trazer esse encanto sentido em língua estrangeira para a língua materna.

Na versão portuguesa podemos notar ressonâncias e também convergências em relação ao original. Às vezes o que o poeta altera não modifica o sentido original, porém, certas escolhas revelam uma intenção mais criativa de transformar a língua e ratificam os seus interesses pessoais. O nosso foco é pensar em que sentido as palavras ou sentenças que Herberto Helder modifica e que alteram o sentido original carregam marcas que constroem a sua escrita poética. A prática da diferença é o que revelará o trabalho do poeta e a sua recriação.

A partir da análise de ambos, percebemos que no primeiro verso já existe uma escolha de termo diferente. D.H.Lawrence escreveu “the proper way to eat a fig, in

society”², e Herberto Helder opta por trocar a palavra sociedade, presente no original, por mesa: “A maneira correcta de comer um figo à mesa”. A palavra sociedade indica algo mais abrangente e também nos permite inferir que há uma crítica social por parte do poeta inglês, ao dizer como se deve comer um figo perante a sociedade, ou, se pensarmos na comparação do figo ao órgão sexual feminino, a maneira correta de encarar o sexo na sociedade.

Já o termo escolhido por Helder revela uma relação mais íntima, algo mais restrito. É a partir da relação na mesa que é possível um relacionamento mais íntimo entre o casal. É à frente da mesa que os casais estão nos primeiros encontros, conversando e buscando afinidades antes de se envolverem intimamente. Assim, a mesa pode ser associada a uma introdução à cama, que é o local de encontro dos amantes para o ato sexual. É válido recuperar que a mesa possui uma importância na poética de Herberto Helder, pois há vários poemas onde se encontram referências a ela e ao que fica em cima dela. O garfo e a faca fazem menção à mesa e aparecem em alguns poemas herbertianos, como, por exemplo:

Porque tudo é canto de louvor na vida
inspirada, tudo porque acaba na mesa: garfo e faca às faíscas
e a carne no prato.
(HELDER, 2006, p. 458.)

No poema acima percebemos a relevância que o poeta dá a esses objetos. A mesa se torna o local onde tudo acaba, o garfo e a faca aparecem ligados às faíscas, ao fogo, podendo-se ainda inferir uma metáfora sexual, pois em seguida aparece a imagem da carne no prato. Existem outros poemas onde se encontra a menção à mesa: “és uma faca cravada na minha vida secreta” (HELDER, 2013a, p.46) ou “E o filho senta-e com a sua mãe à cabeceira da mesa,/ e através dele a mãe mexe aqui e ali,/ nas chávenas e nos garfos” (HELDER, 2006, p.46). Vemos nesses versos a presença dos objetos que remetem à mesa, e eles estão participando do que compõe a construção poética, relembrando que a mãe e o filho também são vitais para Helder e eles estão se encontrando em frente à mesa.

O que fica sobre a mesa também aparece ligado ao erotismo, como vemos nesses versos: “o copo coriscando,/ garfos e o seu fogo, facas e o seu fogo, a carne/ profunda

² “A maneira correta de comer um figo na sociedade”. (todas as traduções que serão apresentadas são minhas)

na minha carne pela boca devoradora,/ louça e o seu fogo” (HELDER, 2006, p. 526), se vê que os objetos que remetem à mesa participam de uma pulsão sexual, o copo, garfo, a faca e louça que assumem utilidades nas refeições aqui surgem ligados ao desejo corporal. Existe também a imagem do fogo, que remete ao fogão, lugar onde se prepara a comida. Notamos ainda a presença da carne e vemos a boca, órgão da ingestão. Todas as metáforas presentes que indicam uma refeição com a carne sugerem também uma conotação sexual, uma devoração da carne do outro.

Por fim, observa-se a mesa como local do encontro carnal: “Então sento-me a tua mesa. Porque é de ti/ que me vem o fogo” (HELDER, 2006, p.19), nesses versos percebemos a mesa assumindo uma conotação sexual, o amante senta na mesa da mulher amada. Esses versos retirados de vários poemas herbertianos ratificam a recorrência da imagem da mesa, e ilustram sua escolha tradutória por ela, ao invés do termo sociedade, revelando também que, diferente de Lawrence, a crítica social não é tão visível.

No segundo verso do poema inglês se lê “to split it in four”, e na versão portuguesa “parti-lo em quatro”. A expressão inglesa significa dividir o figo em quatro pedaços, porém é uma expressão que pode adquirir caráter sexual, que pode ser entendida também como ficar de quatro, se pegar de quatro, posição presente no ato sexual³. Já a escolha herbertiana não possui um duplo sentido, partir é dividir o figo em pedaços, e só. Isso nos permite inferir que as poéticas de Lawrence e de Herberto Helder possuem um interesse pelo erotismo e por isso a sexualidade surge como destaque na escrita dos dois. Nota-se que dependendo da escolha tradutória de Helder, ele se torna mais transgressor ou mais moderado, neste caso, ele foi mais polido, o poeta inglês foi mais subversor e ousado.

Na segunda estrofe, nota-se outra diferença em relação à escolha das palavras. No poema português é “Põe-se de lado a casca”, já o original é “throw away the skin⁴”. Esta alteração realizada por Herberto Helder indica algo mais próprio da relação a dois. O que cobre o figo, assim como o que cobre a mulher, precisa ser preservado. Antes do ato sexual, as vestimentas que envolvem o sexo feminino são deixadas de lado, porém, após o término do ato sexual, elas são necessárias, pois vão voltar a encobrir os segredos femininos.

³ Segundo o Dicionário Oxford bilíngüe, split pode ser substantivo: divisão, cisão, racha, rasgão, ou pode ser verbo: rachar, pegar, fender, rebentar.

⁴ “Jogar fora a pele”

Vemos a diferença em relação ao poema de Lawrence, pois após a relação sexual, a mulher não precisa ser coberta, o seu segredo já foi revelado e a mulher já está marcada, não adianta tentar encobrir o que não está mais coberto por dentro, por isso a pele é jogada fora. Novamente percebemos no poeta inglês a crítica social, pois na época de Lawrence o sexo era um tabu e a mulher que perdia a virgindade antes do casamento não era bem vista, por isso a escolha por jogar fora o que cobre a mulher.

Outra alteração de termos que notamos em relação ao original é a escolha do poeta português na sentença: “Mas a maneira vulgar/É por a boca na fenda, e de um sopro só aspirar toda a carne”, enquanto o original é: “But the vulgar way/Is just to put your mouth to the crack, and take out the flesh in one bite⁵”. Herberto Helder optou pelo termo “aspirar a carne”, ao invés de “morder a carne”, presente na versão inglesa.

Pode-se inferir que a escolha do poeta inglês foi mais transgressora, a carne do figo é arrancada e mordida de uma só vez, isso revela um processo mais violento, se pensarmos que no poema há a comparação constante entre o figo e o órgão sexual feminino; o processo de ingestão da fruta revela uma ação sexual mais agressiva. Já as escolhas do poeta português também possuem uma conotação sexual, mas o termo aspirar implica em sugar toda a carne de forma mais lenta, a violência não é tão explícita quanto a ação de arrancá-la. Pelo fato de o processo de aspirar ser demorado, revela que o ato sexual é mais velado, o figo vai ser aspirado lentamente, diferente do poema inglês em que a mordida é rápida, a ação é abrupta e carrega marcas da violência.

Notamos mais alterações no decorrer da leitura. Lawrence escolheu o termo “burst”, já na tradução criativa herbertiana aparece à palavra “abrir”. Esses dois termos aparecem em vários versos, toda a vez que o poeta inglês usou o termo “burst”, Herberto Helder mudou e optou por “abrir”. Analisaremos no quadro abaixo esses versos, (**grifos nossos**):

Till it's finished, and you're over-ripe and you burst to give up your ghost	Antes que tudo acabe, e demasiado madura te abras /entregando a alma
so it explodes	Então abre-se
Like a prostitute, the bursten fig	Como uma prostituta, a fruta aberta
but now they stitch to adorn the bursten fig	mas para adornar o figo aberto
Let us burst into affirmation	Deixa-nos abrir em afirmação
What then, when women the world over have	Que fazer então quando todas as mulheres do

⁵ “Mas a maneira vulgar/é apenas colocar a sua boca na fenda, e arrancar a carne em uma mordida só”

all bursten /self-assertion?/	mundo se/ abrirem na sua afirmação?
And bursten figs won't keep?	Quando os figos abertos se não ocultarem?

O termo inglês “burst” significa explodir, estourar, arrebentar, e na tradução Helder optou pela palavra “abrir”, que apesar de possuir uma conotação sexual, não possui a força e a violência que existe na palavra inglesa. No poema inglês há também a palavra “explodes”, sinônimo de “burst” e traduzido pelo poeta português pela mesma palavra “abrir”.

No primeiro verso em que aparece a palavra “burst” outro termo nos chama a atenção, o “give up⁶”. Na tradução desse verso, Helder opta por “abrir” e por “entregando”. É válido ressaltar que a metáfora entre a fruta figo e o órgão sexual feminino perpassa o poema inteiro, assim, no poema inglês a imagem é de que quando atingir a maturidade, a fruta figo, assim como a mulher, deve explodir e desistir da sua alma, no português a mulher deve se abrir e entregar a alma.

Esse fato nos faz inferir que, ao mesmo tempo em que Lawrence aparentemente se revela mais transgressor, por pensar em uma explosão do figo, em estourar o sexo feminino, logo vemos o lado do poeta inglês como crítico da sociedade em que vive, pois ao atingir a maturidade, a mulher deve desistir e entregar a sua alma, o fato de ter desistência implica uma relação mais passiva, não há opção e o que resta é desistir. Assim, podemos pensar que essa escolha pela desistência revela uma realidade para a época do poeta, onde as mulheres eram oprimidas por uma sociedade onde prevalecia o poder masculino, e aí novamente, vemos o lado crítico do poeta.

Na escolha do poeta português vemos a mulher entregar a alma, uma relação mais ativa, e, em certo sentido, mais erótica. A entrega é feita por vontade própria, o erotismo é uma entrega ao outro. Mesmo que a imagem da explosão da fruta seja mais violenta que a mera abertura, o fato de ter que desistir ao invés de entregar revela que na escrita do poeta inglês ainda existem marcas de uma sociedade opressora, o poeta busca revelar na sua escrita essa sociedade machista.

No poema inglês e na versão portuguesa, o figo em relação às outras frutas não se mostra facilmente na árvore, ele é superior, pois consegue manter sua beleza dentro da fruta, e não na superfície. O figo não é perceptível à primeira vista, fica escondido através das folhas. O figo deve necessariamente passar por todas as fases de

⁶ Expressão que significa desistir.

amadurecimento para depois se abrir em afirmação dessa maturidade. O figo maduro precisa se abrir, assim como a mulher ao atingir a idade adulta precisa se revelar.

Ao ser comparado ao órgão sexual feminino, o figo revela-se superior em relação às outras frutas, que não têm o mesmo privilégio, pois não é qualquer fruta que possui esse segredo. Por isso, existe a necessidade de guardá-lo muito bem, de preservá-lo, de manter o seu segredo intacto. Nota-se um grande paradoxo nesse segredo, pois a fruta aberta é como uma prostituta revelando o seu segredo, mas, simultaneamente a isso, a fruta precisa ser digerida, precisa revelar o que esconde. Não há como a fruta permanecer intacta após o amadurecimento, o figo já passou por todas as fases, a da semente que vira fruto e o fruto que se transforma em fruta, da mesma forma acontece com a mulher, que também passa por essas etapas, há o nascimento, a infância, a juventude e fase adulta, como percebemos na versão portuguesa: “Era uma flor que brotava para dentro, para a matriz/Agora é uma fruta, a matriz madura”.

Por último, é válido estabelecer um paralelo entre o poema e a tradução, pois a fruta passa por todo o processo de amadurecimento, o que envolve uma criação, assim como a tradução, que deriva de outro texto e passa pelo processo de transformação. É possível pensarmos no que Antoine Berman, em *A Prova do Estrangeiro*, comenta em oposição a uma citação de Herder, filósofo e escritor que teorizou a tradução. Para Herder, a língua materna deve evitar a tradução e o contato entre línguas, assim como uma jovem virgem deve evitar a troca de fluxos. Para ele, o ideal é que ambos permaneçam intactos e puros, mas essa ideia é uma utopia. Não há como a língua não entrar em contato com outra, assim como não existem motivos para uma jovem permanecer virgem por toda sua vida. Sobretudo na concepção herbertiana, esse contato é mais que desejado, ele é vital.

A língua materna, assim como a jovem virgem, precisa do contato com o outro, das misturas entre as línguas estrangeiras, das trocas de fluxos. Essa é a relação natural e a língua só poderá evoluir entrando em contato com outras línguas e culturas. Após o amadurecimento, tanto da fruta quanto da jovem virgem, existe a necessidade imprescindível de estabelecer relações exteriores. Assim como a cultura não consegue ser completa sem ter contato com outras culturas, a fruta, se não for digerida, acabará tendo como fim o chão, pois a própria árvore a expulsará e dará o seu lugar a outra fruta, e o processo permanecerá assim para sempre. É esse o ciclo natural estabelecido entre o mundo e a natureza.

Lawrence, ao expor o sexo feminino como ele é, seus segredos e suas malícias, revelou sua vontade em transgredir, em criticar a sociedade inglesa opressora, assim como Herberto Helder, que ao traduzir e procurar renovar essa linguagem metafórica procurou manter a essência original do poema, que é a comparação entre o figo e o órgão sexual feminino.

Desta forma, se ratifica que a escolha do poeta português não foi aleatória, a pulsão erótica que é a base herbertiana também molda a poética de Lawrence. Herberto Helder novamente nos mostrou como a atividade de tradução é importante na sua obra e como o fato desse trabalho ser criativo é fundamental. As alterações realizadas por ele revelam a sua marca poética, os seus afetos pessoais, o modo de movimentar o poema e ajustá-lo aos seus gostos confirma a tradução como criação. No poema de Lawrence notamos a presença de uma crítica à sociedade, diferente de Herberto Helder, que não revela muita preocupação com as questões sociais, revelando assim que sua escrita se torna mais erótica e mais simbólica que a do poeta inglês.

Prosseguiremos com a análise comparativa entre Lawrence e Herberto Helder, abaixo temos o poema “Juventude Virgem”, na primeira coluna o poema inglês e na segunda a versão mudada pelo poeta português:

VIRGIN YOUTH (D.H.Lawrence)	JUVENTUDE VIRGEM (Poema mudado para português por Herberto Helder)
<p>Now and again All my body springs alive, And the life that is polarized in my eyes, That quivers between my eyes and mouth, Flies like a wild thing across my body, Leaving my eyes half-empty, and clamorous, Filling my still breasts with a flush and a flame, Gathering the soft ripples below my breast Into urgent, passionate waves, And my soft, slumbering belly Quivering awake with one impulse of desire, Gathers itself fiercely together; And my docile, fluent arms Knotting themselves with wild strength To clasp-what they have never clasped. Then I tremble, and go trembling Under the wild, strange tyranny of my body, Till it has spent itself, And the relentless nodality of my eyes</p>	<p>Às vezes A vida que olha através dos meus olhos, E freme em palavras através da minha boca, E me impele como ao resto dos homens, Esquiva-se, e fico atônito.</p> <p>E então Meu peito insondável começa A despertar, e ao longo de ténues Ondas sob a carne, desencadeia-se Um ritmo brusco, e o mudo ventre sonolento Acorda de súbito.</p> <p>O meu doce ventre no sono Vibra e desperta numa vontade, num impulso, Enquanto por bem ou por mal Um baixo eu se levanta e me saúda: Homúnculo que se anima desde a raiz E, erguido, bate em mim.</p> <p>Levanta-se, e eu tremo diante dele. - Quem és tu? –</p>

reasserts itself,
Till the bursten flood of life ebbs back to
my eyes,
Back from my beautiful, lonely body
Tired and unsatisfied.
(LAWRENCE, 1994, p. 22)

Ele é mudo, mas ardente e longo,
E não o desdenho.
- Quem és tu? Que intentas
Fazer de mim, tu, brilhante, iconoclasta?—

Como é belo! silencioso,
Sem olhos, sem mãos;
Mas a chama de barro vivo
Ergue-se, a coluna de fogo na noite.
E, vindo das profundezas, ele sabe; por si
próprio,
Ele sabe.

Por si próprio, sozinho,
Compreende e sabe,
Brilhante, confiante, misterioso,
Surgiu do nada,

Tremo à sua sombra, enquanto ele arde
Para atingir o alvo sombrio.
Ergue-se como um farol, a noite ferve
À volta do seu fundamento, a luz sombria roda
Dentro da sombra, e sombriamente regressa.

Lança um apelo, o solitário? O fundo
Do silêncio ressoa com o apelo?
Move-se invisivelmente? A sua abrupta
Curva procura a curva de uma mulher?

Viajante, coluna de fogo,
Tudo é vão.
O calor do teu tímido desejo
Transforma-se em dor.

Vermelho, sombrio pilar, perdoa-me.
Estou agrilhado
Ao rochedo da virgindade.
Não ouço a tua voz estranha.

Clamamos no deserto. Perdoa
Que desenvoltamente me tenha estendido
No vale feminino, e tenha dançado
A tua dupla dança.

Obscura, orgulhosa, curva beleza!
Gostaria de abandonar-me ao movimento das
ancas.
Mas numa só voz as hordas humanas recusam
O meu desejo.

Arrancaram as portas aos gonzos,
Atulharam o caminho. Saúdo-te
Apenas para arrancar-te a flor. A tua torre
Enfrenta o nada. Perdoa.
(HELDER, 2010, p.57-9)

Nota-se inicialmente a diferenciação entre os dois poemas na forma. “Virgin Youth” possui uma estrofe e vinte e dois versos e “Juventude Virgem” é composta por treze estrofes e sessenta e dois versos. Neste fato já é possível perceber que Herberto Helder não traduziu apenas o que está presente no poema de Lawrence, ele se permitiu ter liberdade e criou um novo poema. É nisto que consiste o labor tradutório.

No poema inglês percebemos imagens que revelam uma criação violenta: “Flies like a wild thing across my body⁷”, há o surgimento de uma coisa selvagem em torno do corpo, anunciando a aparição de um novo ser: “And my soft, slumbering belly/Quivering awake with one impulse of desire⁸”. O ventre que estava adormecido desperta trêmulo por um impulso de desejo. Pode-se então inferir que esse processo de despertar do ventre é um impulso criador e também sexual. Primeiramente há o estranhamento, o corpo treme pelo desconhecido.

Nos versos seguintes, novamente vemos imagens que revelam que a criação é marcada pelo estranhamento: “To clasp - what they have never clasped⁹”, o ser surge para apertar o que nunca tinha apertado antes, a importância da experiência está presente em Lawrence, mas ela trouxe um mal estar para o ser, como notamos nestes versos: “Then I tremble, and go trembling/Under the wild, strange tyranny of my body¹⁰”, o ser que está surgindo é uma tirania dentro do corpo, o corpo treme nesse processo, ele sente a violência de sua própria criação.

Por fim, o processo de criação não é concretizado com sucesso, o corpo não consegue dar autonomia ao novo ser, como vemos nesses versos: “Till it has spent itself¹¹” e “Back from my beautiful, lonely body/Tired and unsatisfied¹²”. Nessa experiência rápida com o novo ser, se percebe que o corpo sofreu nesse processo, essa ação o enfraqueceu e ele permanece solitário. Após o contato com esse ser, o corpo se encontra esgotado.

Com isto, há uma diminuição no ritmo e um enfraquecimento, o corpo se volta para si e está solitário, cansado e insatisfeito. Observa-se o desabafo do corpo que, após a experiência mal sucedida com o outro, volta-se para seu próprio eu. Percebemos também uma mudança na vida do corpo, pois, nos primeiros versos notamos uma

⁷ “Voa como uma coisa selvagem em todo o meu corpo”

⁸ “E meu suave ventre adormecido/ Treme desperto com um impulso de desejo”

⁹ “Para apertar – o que eles nunca apertaram”

¹⁰ “Então eu tremo, e sigo tremendo/ sob a selvagem, estranha tirania do meu corpo”

¹¹ “Até que isso se tenha gasto”

¹² “De volta para meu bonito, solitário corpo/ Cansado e insatisfeito”

energia, uma euforia: “Now and again/All my body springs alive¹³”, todo corpo respira, mas, no final, o ser sofre com essa experiência e o resultado é o cansaço.

O cansaço e a insatisfação possibilitam algumas interpretações; a primeira relacionada ao cansaço físico, derivado do esforço sexual, a segunda pelo fato de o corpo não ter conseguido dar autonomia ao novo ser, à sua criação. A insatisfação pode ser após o ato sexual, em que, mesmo quando ocorre o ápice do prazer, existe o retorno para o mundo real, ou seja, o êxtase é efêmero e isso gera o incômodo com o ato sexual.

Na tradução criativa de Herberto Helder, notamos algumas imagens semelhantes às que aparecem no poema inglês, como o impulso de criação: “Ondas sob a carne, desencadeia-se/ um ritmo brusco, e o mudo ventre sonolento/ acorda de súbito”. Assim como no poema original, o ventre acorda por um impulso, de súbito. Vê-se a presença da carne, indicando que o processo criativo é corpóreo e violento, o ritmo é brusco. Nota-se também a palavra “ventre” que aparece em dois versos: “o mudo ventre sonolento” e “o meu doce ventre no sono”. O ventre remete ao útero e representa a mãe, ser que é capaz de procriar. Esta metáfora aponta para o desejo de despertar, de gerar uma vida. O ventre está sonolento, mas é despertado por um impulso que vibra dentro dele.

Uma leitura possível é a da gradação das imagens no poema herbertiano. No início o ser é pequeno, ainda está em desenvolvimento: “um baixo eu se levanta e me saúda”, mas depois esse ser ganha força e faz o corpo estremecer diante dele: “E, erguido, bate em mim./ Levanta-se, e eu tremo diante dele”. O ser ganha vida e bate no corpo que lhe deu origem, e esse corpo agora treme diante de sua criação. Primeiramente é um homúnculo, depois se transforma em: “brilhante”, “confiante”, “misterioso”. Todos esses adjetivos revelam a autonomia que o ser adquire no decorrer de sua existência. O ser passa por toda a experiência relativa ao nascimento, ele amadurece e ganha liberdade. É possível compararmos esse novo ser ao que representa o poema para Herberto Helder. O poema nasce de outro corpo, mas, no decorrer de sua vida, adquire autonomia para viver sozinho, não dependendo do corpo que lhe deu origem para sobreviver. Como aparece em “Por si próprio, sozinho”, o ser consegue se manter vivo e aparece também em “compreende e sabe”. Após a liberdade, o ser reconhece que pode ser independente.

¹³ “Agora e sempre/ todo o meu corpo nasce vivo”

O corpo que deu origem ao novo ser ainda sofre o estranhamento da criação: “Tremo a sua sombra, enquanto ele arde/ Para atingir o alvo sombrio,/ Ergue-se como um farol, a noite ferve”. Nesses versos notamos que só a sombra do novo ser já gera um incômodo, e percebemos que o novo ser arde tanto que se assemelha a um farol, há algo que ele quer atingir, o alvo sombrio: “a sua abrupta curva procura a curva de uma mulher?”, podemos inferir que o novo ser arde pela procura de uma mulher, e “o calor do teu tímido desejo/ transforma-se em dor”. Nesses versos fica nítido a conotação erótica presente no poema herbertiano. O novo corpo precisa da mulher para realizar o desejo carnal, esse impulso sexual é tão forte que dói. Novamente o erotismo aparece relacionado à violência.

O corpo sofre por não conseguir alcançar o que deseja, visto que está preso: “Estou agrilhado/ Ao rochedo da virgindade”. O desejo é sexual, o corpo precisa do prazer: “Gostaria de abandonar-me ao movimento das ancas”, esses versos ratificam a imagem erótica, os movimentos das ancas são também movimentos do ato sexual. O novo corpo quer transgredir através do sexo, quer ter experiências e concretizar o desejo de “arrancar-te a flor”, sendo a flor um símbolo para a virgindade feminina, para aquilo que é oculto.

Percebemos que algumas imagens presentes no poema inglês permaneceram na versão portuguesa. Em ambos existe a criação poética ligada à violência e também a imagem do ventre despertando para a criação e se vê que a experiência é essencial nesse processo. O que mais converge entre os dois é a potência erótica presente no poema português e a autonomia que o ser ganha.

É válido também pensar em outra leitura da tradução herbertiana. Alguns versos remetem ao episódio do Gigante Adamastor, presente no Canto V d’*Os Lusíadas*, de Camões. O gigante Adamastor era um titã e tendo se apaixonado por Tétis, decidiu tomá-la à força, já que por causa da sua aparência não teria chances de conquistá-la. O fato provocou a fúria de Dóris, mãe de Tétis, que se precipitou e marcou um encontro entre a filha e o gigante, porém ele foi enganado, e por estar apaixonado, não percebeu que, ao ver a amada nua, na verdade não era uma visão real, e sim um engano. Ao abraçá-la, foi castigado e se transformou no Cabo das Tormentas.

Uma análise do poema de Herberto Helder permite uma visitação pelo canto de Camões, pois vemos a pergunta “Quem és tu?”, que alude à pergunta de Vasco da Gama ao gigante. Da mesma forma que Vasco da Gama treme ao encontrar o gigante, como nos versos: “Arrepiam-se as carnes e o cabelo/ A mim e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo.”

(*Lusíadas*, V, 40, 7,8), o corpo que está engendrando a criação na tradução de Herberto do poema de Lawrence também treme diante do novo ser que surge: “Tremo à sua sombra, enquanto ele arde”.

Notamos outra semelhança com o Canto V d’*Os Lusíadas* no decorrer dos versos herbertianos, como, por exemplo: “E, vindo das profundezas, ele sabe; por si próprio,/ Ele sabe”. Na versão de Herberto Helder o novo ser que está sendo criado no poema surge das profundezas, que poderia aludir ao fundo do mar, assim como o gigante Adamastor: “C’um tom de voz nos fala horrendo e grosso,/ Que pareceu sair do mar profundo” (*Lus.*, V, 40, 5-6).

Vê-se outra revisitação desse episódio camoniano no instante em que o corpo que gera o ser indaga se ele procura uma mulher: “A sua abrupta/ curva procura a curva de uma mulher?”. A procura pela curva de uma mulher nos remete à fala de Adamastor a Vasco da Gama, quando o gigante narra que foi enganado por muito desejar Tétis: “Me aparece de longe o gesto lindo/ Da branca Tétis, única e despida,/ Como doudo corri, de longe abrindo/ Os braços para aquela que era vida” (*Lus.*, V, 55, 3-6). Adamastor desejava tanto Tétis que não percebeu que fora enganado, ele só percebeu que a visão dela era uma miragem no momento em que a abraçou.

A tristeza de ser enganado aparece nos seguintes versos: “Oh! Que não sei de nojo como o conte!/ Que, crendo ter nos braços quem amava,/ Abraçado me achei c’um duro monte/ De áspero mato e de espessura brava” (*Lus.*, V, 56, 1-4). Na tradução de Herberto Helder também se nota que o desejo se transforma em dor: “O calor do teu tímido desejo/ Transforma-se em dor”. Assim, ratificamos as semelhanças entre o novo ser que surge no poema e Adamastor, ambos sofreram as conseqüências por desejar tanto, o erotismo dos corpos se personificou em dor física.

Vê-se que Adamastor se transformou no cabo das Tormentas: “Estando c’um penedo fronte a fronte,/ Que eu pelo rosto angélico apertava,/ Não fiquei homem, não, mas mudo e quedo/ E junto dum penedo outro penedo!” (*Lus.*, V, 56, 5-8). Notamos nesses versos a metamorfose que o gigante sofreu; o seu desejo pelo corpo de Tétis permitiu que fosse enganado pela armadilha da ninfa e de sua mãe. Adamastor se transformou em um penedo preso ao mar. Desta forma, percebe-se a ressonância ao episódio camoniano nos seguintes versos: “Estou agrilhado/ Ao rochedo da virgindade,/ Não ouço tua voz estranha.” O ser que emerge no poema também se encontra preso a um rochedo, a própria ideia de rocha remete ao Adamastor.

Por último, percebemos o quanto Herberto Helder alterou o poema original de Lawrence. Justamente no poema em que ele recria tanto e se distingue da forma do original se vê o eco camoniano. Ratifica-se que na obra herbertiana o poema ganha autonomia em relação ao corpo que lhe deu origem, logo nessa recriação não poderia ser diferente, o poema não só ganha independência como também surge relacionado a um grande interesse do poeta Herberto Helder, a voz de Camões. Assim, vê-se que as afinidades do poeta se consolidam no seu trabalho tradutório, revelando que a fidelidade deve ser a liberdade criativa.

Por fim, investigaremos a tradução herbertiana de “Things made by iron”, de Lawrence e comentaremos a versão portuguesa “As coisas feitas em ferro”:

<p>THINGS MADE BY IRON (D.H.Lawrence)</p> <p>Things made by iron and handled by steel are born dead, they are shrouds, they soak life out of us. Till after a long time, when they are old and have steeped in our life they begin to be soothing; then we throw away. (LAWRENCE, 1994, p.44)</p>	<p>AS COISAS FEITAS EM FERRO (Poema mudado para português por Herberto Helder)</p> <p>As coisas feitas em aço e trabalhadas em ferro nascem mortas, como sudários, devoram a nossa vida. E um dia, quando já deitaram velhas raízes na nossa vida, Aplacam-se, e apaziguam-nos; e é então que as atiramos fora. (HELDER, 2010, p. 68)</p>
--	--

Nota-se que Herberto Helder não se distanciou muito do poema inglês. Podemos inferir que esse fato revela uma ressonância íntima entre a escrita de Lawrence e a do poeta português. A afinidade entre os dois poemas ratifica a importância dos afetos pessoais na tradução, pois Helder escolheu trabalhar com um poeta que possui na sua construção poética vetores de força muito parecidos com os que ele escolhe para construir a sua obra, como visto anteriormente: o erotismo e a violência ecoam na obra de ambos.

A leitura do poema revela a imagem de que as coisas feitas de aço e ferro já nascem mortas e são como sudários. Os sudários são panos, são objetos sem vida, mas servem para absorver o suor da pele, servem para limpar as marcas de vida do corpo e algumas vezes são utilizados como mortalhas que revestem o corpo do cadáver. O aço e o ferro se assemelham ao sudário por devorarem a nossa vida, eles estão ligados ao trabalho, são instrumentos dele, e, muitas vezes, o trabalho suga toda a vida das pessoas.

Outra leitura possível do poema é que as imagens do aço e do ferro remetem ao processo de criação e estabelecem uma relação entre o autor e a obra. Os metais precisam ser o sudário, precisam absorver a vida dos humanos, pois assim eles adquirirão novas formas e novos usos na sociedade. Sem o trabalho humano, eles permanecerão mortos e sem forma. Os materiais brutos precisam do trabalho do artesão, assim como as palavras precisam do labor do poeta. Se ficarem presas aos sentidos usuais, não poderão ter novos significados e permanecerão mortas. A respeito do trabalho manual poético, Herberto Helder afirma no trecho extraído do livro *Photomaton & Vox*:

Digo que o ponto é propiciar o aparecimento de um espaço, e então exercer sobre ele a maior violência. Como se o metal acabasse por chegar às mãos – e depois batê-lo com toda a força e com todos os martelos. Até o espaço ceder, até o metal ganhar uma forma que surpreenda as próprias mãos (HELDER, 2013a, p.79).

A imagem do metal pode ser atribuída ao labor poético, a vontade do poeta é encontrar um espaço para trabalhar, para iniciar a criação, e depois exercer todo um trabalho minucioso, descrito pelo poeta como violento. Esta transformação pela qual o metal passa no poema é abrupta, o metal deve adquirir novas formas para ser retrabalhado.

A transformação do metal em uma forma “que surpreenda até as próprias mãos” pode ser atribuída à transformação de uma obra que surpreenda até o próprio autor, ou, de uma tradução que surpreenda até o seu tradutor. Associando esta citação do poeta à tradução do poema “As coisas feitas em ferro”, podemos inferir que, assim como o metal presente na citação, o aço e o ferro também precisam ser trabalhados para poderem exercer suas funções no mundo moderno. Em estado bruto, eles não são úteis para a sociedade, pois precisam do trabalho humano para fazer sentido. Assim como as palavras precisam do labor poético para significar algo.

O aço e o ferro necessitam do homem para modificarem suas formas usuais. Da mesma forma que ambos podem ser úteis para a sociedade, ao formarem instrumentos de uso doméstico e comercial, ambos podem exercer papéis artísticos, como sendo formadores de estátuas, enfeites, ornamentos. O aço e o ferro podem ser utilidades ou elementos estéticos. Pode-se relacionar a metáfora da criação a uma relação entre a vida

e a obra, visto que a obra precisa estar sempre atual para ser lida. A obra precisa do labor do autor para viver, mas ela também precisa do tradutor para lhe dar uma sobrevida. Esse é o ciclo natural da vida, a linguagem muda e a obra precisa acompanhar essas mudanças sociais, do mesmo modo que o aço e o ferro precisam acompanhar os avanços tecnológicos do mundo para se transformarem constantemente.

Por meio de uma breve análise das versões criativas herbertianas, percebemos que nos três poemas traduzidos existe uma metáfora da criação. “Figos” possibilita a leitura de uma relação entre a fruta figo e o órgão sexual feminino, o que nos permite inferir uma tentativa de busca pela matriz, pela mãe, representada pela figura feminina. No poema “Juventude Virgem” a imagem da criação está ligada ao surgimento de um novo ser, de outro corpo que conquista autonomia, apontando para a relação de criação da obra e mostrando a ligação entre autor e texto, e revela também outra faceta da criação, a que envolve o próprio labor do poeta- tradutor, pois vimos que na sua versão Herberto Helder violou o original e lhe deu uma nova vida ao revisitar Camões. O último poema “As coisas feitas em ferro” aborda a importância do trabalho para a transformação do objeto, fazendo alusão à importância do poeta para a mudança nas formas e nos significados das palavras.

A leitura comparativa entre os poemas de D.H Lawrence e as versões criativas de Herberto Helder ratifica a afinidade entre ambos. Vimos que há muitas ressonâncias na construção poética dos dois e que as convergências revelam o labor tradutório de Herberto Helder. A pulsão sexual e a escrita transgressora presentes no poeta inglês reafirmam que a escolha do poeta a ser traduzido não é aleatória.

A tradução implica uma seleção, essa escolha seletiva é bem visível na ação do tradutor em relação à obra e ao poeta a ser traduzido. Paulo Rónai, crítico e tradutor húngaro, acredita que há razões para a escolha da obra a ser traduzida. Há um encontro entre o tradutor e a obra estrangeira, existe uma ligação entre as línguas. Para ele também há explicações para a atividade tradutória, como, por exemplo, a afinidade com o autor, a descoberta de uma grande matéria prima ou a “sensação de se encontrar em transe parecido ao em que já se debateu o grande estrangeiro, o qual se torna assim um irmão na infelicidade” (RONAI, 1987, p. 36). Podemos inferir que Herberto Helder encontrou em D.H Lawrence um irmão na infelicidade. Os dois possuem um transe poético e produzem uma escrita marcada pela potência erótica.

2.5 AS ESCOLHAS AFETIVAS NO CÂNTICO: O JOGO POÉTICO DE HERBERTO HELDER E FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

A tradução implica uma escolha, uma preferência. Ratifica-se que na escolha tradutória de Herberto Helder encontramos muito dos seus afetos pessoais. Notamos que as seleções feitas pelo poeta ao traduzir revelam que a tradução, assim como a poesia, molda a sua construção literária. Como já assinalado, a relação com o passado também possui lugar de destaque na obra herbertiana, no qual encontramos referências aos textos bíblicos, aos povos indígenas, a Camões, entre outros. No caso dos textos bíblicos, é importante ressaltar um trabalho em especial, a tradução do Cântico dos Cânticos, pois nesse trabalho de tradução entendemos que o poeta reúne o interesse pelo passado, pelo erotismo e pela possibilidade de recriação.

A proposta do trabalho atual é cotejar a tradução de Herberto Helder com a de Fiama Hasse Pais Brandão, poeta e tradutora portuguesa. Antes de fazer a leitura investigativa entre as duas versões, é possível pensar na relação existente entre os dois poetas. Fiama Hasse Pais Brandão fez parte da publicação de *Poesia 61* (juntamente com Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge, Casimiro de Brito e Maria Teresa Horta). *Poesia 61* é um conjunto de *plaquettes* que propiciou uma virada na poesia portuguesa do século XX. É válido ressaltar que no mesmo ano em que Fiama publica na *plaquette* o caderno chamado *Morfismos*, Helder publica seu primeiro livro, *A colher na boca*.

Esse fato revela que Herberto Helder é contemporâneo ao movimento de 61 e percebe o abalo que a poesia portuguesa sofre com a publicação da *plaquette*. Na poesia de 61 nota-se uma gramática reinventada, uma leitura em transformação. Cito Pedro Eiras a respeito dos poemas publicados na *plaquette*: “importa não esquecer que já a palavra surge nestes poemas como corporalidade, objecto de prazer” (EIRAS, 2013, p.194). Nesse movimento se percebe que a palavra ganha corpo e deixa de ser ligada a um significado e passa a ser livre.

A primeira publicação de Herberto Helder foi o poema *O amor em visita*, que depois seria incluído no primeiro livro do poeta, *A colher na boca* (1961). Nesse trabalho, já se nota a palavra poética como corpo. Supõe-se então que o trabalho dos dois poetas nessa atenção dada ao corpo é bem similar.

De acordo com Ana Marques Gastão: “a escrita de Fiama Hasse Pais Brandão, na verdade, mantém viva ainda a chama da utopia Modernista: a revolução pela palavra poética” (GASTÃO apud SILVEIRA, 2006, p.28). No Cântico de Fiama, perceberemos

o modo peculiar de trabalhar com a palavra, a escrita dela se aproxima cada vez mais das imagens, notaremos uma desorganização semântica que impõe uma violência contra as formas gramaticais.

Eduardo Prado Coelho (2006) afirma que não há escolas literárias na poesia portuguesa. Os movimentos políticos, econômicos e sociais podem ser os mesmos para Fiama e Herberto, mas a forma como cada um escreve sua poética é peculiar e única. Herberto Helder é visto como poeta com uma energia caudalosa, com uma escrita radical, já Fiama é de: “um classicismo cerrado e conciso, rigoroso e tenso, emotivo e enxuto” (COELHO apud SILVEIRA, 2006, p. 102). Nota-se então que Prado busca uma convergência entre a poética dos dois, como se reafirma abaixo:

A poesia de Fiama é complexa na sua construção, mas de uma complexidade que vai em demanda da simplicidade – da “matéria simples”. Mas é uma poesia lenta (nada que tenha a ver com a vertigem de Herberto Helder), e uma poesia que de certo modo visa um determinado despojamento (...). Este ponto revela-se por exemplo na aceitação da repetição de palavras (COELHO apud SILVEIRA, 2006, p.102).

O que o autor busca é estabelecer o lugar poético que cabe a cada um, ressaltando suas convergências no trabalho de escrita. Fiama possui uma poética de contenção e Herberto de expansão. Por meio disto, é importante nesse trabalho investigativo perceber as ressonâncias e diferenças entre ambos, levando em consideração o interesse deles em trabalhar com esse retorno ao passado, de recriar essa palavra profana e religiosa simultaneamente. A respeito desse grande interesse pelo Cântico que alimenta várias gerações, Paz afirma:

Como no caso do Cântico dos Cânticos, o sentido religioso do poema é indistinguível de seu sentido erótico profano: são dois aspectos da mesma realidade. (...) Esta coleção de poemas de amor profano, uma das obras eróticas mais belas já criadas pela palavra poética, nunca deixou, ao longo de mais de dois mil anos, de alimentar a imaginação e a sensualidade dos homens. (PAZ, 1995, p.23).

Desta forma, percebemos que os sentidos religiosos e profanos presentes no Cântico são inseparáveis, eles fazem parte da mesma construção poética. Paz propõe ainda que, por esse motivo, essa obra esteja constantemente renovada, atual, pois mesmo sendo tão antiga, ainda alimenta a imaginação e o amor dos homens. Similar ao pensamento de Paz, que acredita que o pensamento poético erótico é um dos grandes

atrativos e interesses do poema, Fiama, no prefácio à sua tradução afirma que: “Fui incitada pelo amor do texto e das suas leituras” (BRANDÃO, 1985, p. 7). A poeta revela que o amor foi um dos motivos pela escolha do texto bíblico, o seu trabalho poético se deve a um afeto pelo texto e pelo tema. O amor pelos textos que traduz também perpassa o labor de Herberto Helder. Podemos entendê-lo então como uma ressonância na poética de ambos. Ainda no prefácio à sua tradução, Fiama continua refletindo sobre as possíveis causas do seu trabalho com tal obra:

Depois de tantas e eruditas versões de biblistas e também de tantas, quer líricas quer dramatizadas, versões de poetas e literatos, elaborar mais uma versão do texto habitualmente conhecido por *Cântico dos Cânticos*, não sendo erudita mas de algum modo poeta, só por isso se desculpa, justamente. (BRANDÃO, 1985, p.7).

Fiama justifica a sua tradução por ser uma versão poética. Ela ainda comenta que leu várias versões do Cântico, de várias traduções da Bíblia para o espanhol, para o português, e também leu versões de poetas, inclusive a de Herberto Helder. Todas essas leituras ajudaram na construção da sua versão do Cântico, nomeada Cântico Maior. Diferentemente de Fiama, Herberto manteve o título original. Podemos inferir que o fato de a poeta ter escolhido outro nome para o seu trabalho tradutório revela uma proposta de criação máxima, ela já começa se diferenciando do canto bíblico no título, a alteração implica em uma ruptura com o caráter sagrado das escrituras, cito Jorge Fernandes da Silveira que afirma que na tradução de Fiama do Cântico há: “um ato extremo e poético das palavras” (SILVEIRA, 2006, p. 215).

O Cântico dos Cânticos na Bíblia é atribuído a Salomão e é formado por 8 cânticos. A tradução de Fiama Brandão é composta igualmente por 8 partes, diferente da versão herbertiana, que é composta por 5 poemas e a estrutura diverge completamente da presente na Bíblia e, conseqüentemente, da de Fiama. Na versão herbertiana, os diálogos são bem demarcados, há as falas de Sulamite, de Salomão, o coro das raparigas e a fala dos irmãos de Sulamite. Essa estrutura também se diferencia da de Fiama, onde os diálogos não são nomeados, só se sabe quem está falando pelo contexto, não há o discurso direto. O *Cântico Maior* de Fiama foi publicado em 1985 e o *Cântico dos Cânticos* de Herberto Helder em 1968, em *O bebedor nocturno*. Passemos agora às análises baseadas nas duas versões:

Cântico dos Cânticos, de Salomão (Herberto Helder)	Cântico Maior, atribuído a Salomão (Fiama Brandão)
<p>Sulamite Beije-me ele com os beijos da sua boca. Amor melhor do que o vinho. - Delicado é o aroma dos teus perfumes; e teu nome, unguento que se derrama. Por isso te amam as virgens. Leva-me contigo, corramos juntos. O rei levou-me para as suas câmaras. - Tu serás o nosso júbilo, a nossa alegria. Cantaremos teu amor mais que o vinho. Cheio de razão é o amor de quem te ama. (HELDER, 2013b, p. 27)</p>	<p>I 1. O MAIOR DOS CÂNTICOS DE SALOMÃO 2. Desses-me os beijos da tua boca as tuas carícias Iluminação maior do que a do vinho 3. Pelo perfume de teus óleos doce óleo entornado o teu nome adolescentes amam-te 4. Arrasta-me atrás de ti correremos levou-me o Rei a suas câmaras exultaremos alegrar-nos-emos em ti pensaremos em tuas carícias na Iluminação nós puros espíritos que te amam. (BRANDÃO, 1985, p.15)</p>

Inicialmente se percebe a diferença na própria estrutura do poema. Na versão herbertiana, o que vemos é uma espécie de mote, de prólogo, é o que aparece antes do primeiro poema e já aparece como fala de Sulamite, o que diverge da versão de Fiama, pois o que observamos é referente à primeira parte. Na sua versão todos os versos são numerados e só percebemos que Sulamite fala pelo contexto.

É possível inferir a partir das escolhas de cada poeta que a intenção deles é diferente. Os termos utilizados por Fiama remetem mais a uma relação com pudor, a certo recato por parte de Sulamite. Ela deseja que o Rei a arraste ao quarto, quase uma obrigação, algo forçado e violento, já a versão herbertiana está mais próxima do erotismo, ela quer ser levada ao quarto, há uma entrega nessa ação. Sulamite tem desejos e revela isso, além do mais, Fiama fala de carícias de puros espíritos, algo mais próximo da religiosidade mesmo, diferente de Helder, que fala do amor de quem ama o Rei, Sulamite.

Nota-se uma diferenciação não somente na estrutura dos poemas, mas também no trabalho com a linguagem. Fiama propõe uma escrita desordenada. Não há uma ordem sintática nos seus versos, o que vemos é uma tentativa de aproximar as palavras de imagens, como ela mesma afirma no prefácio: “Quanto à forma do verso decidi-me por uma espécie de paralelismo aberrante, e quase inaudível porque visual” (BRANDÃO, 1985, p. 9). Esse paralelismo é o que diferencia a versão dela de todas as outras, inclusive a de Herberto Helder, como ela mesma nos anunciou no prefácio. Essa tradução se justifica pela poeticidade. Há uma violação não somente do caráter sagrado da escritura, mas uma ruptura com a gramática, que surge no poema reinventada e quase apagada em prol da leitura imagética. Cito Jorge Fernandes da Silveira:

É este o poder mimético da escrita de Fiama Hasse Pais Brandão. Uma escrita feminina (e não feminista, fique claro) em que dar poemas a lume é, analogicamente, dar forma à representação de um desejo caro aos poetas: o de que as palavras teriam as formas dos objetos (SILVEIRA, 2006, p.15)

O trabalho mimético de Fiama com a linguagem poética faz emergir na sua escrita a forma dos objetos, as imagens às quais eles remetem. Logo, no trabalho com o Cântico não poderia ser diferente. Trata-se de uma tradução complexa, onde vemos uma preocupação com a linguagem e com as formas que as palavras vão assumir; o labor da poeta é construir uma obra que se aproxime do visual, por isso as imagens se sobressaem em relação à estrutura gramatical.

Cântico dos Cânticos, de Salomão (Herberto Helder)	Cântico Maior, atribuído a Salomão (Fiama Brandão)
Primeiro Poema (...) Sulamite Eu sou a rosa de Saron, o lírio dos vales. Salomão Como o lírio no meio dos cardos, assim é a minha amada entre as outras raparigas. (HELDER, 2013b, p.30)	II 1. Eu sou a rosa negra da planície de Saron lírio de seis pétalas no vale. Como a rosa 2. entre os espinhos cardos assim a minha amiga está entre as filhas. (BRANDÃO, 1985, p. 17)

Nos versos acima ratificamos a diferença na estrutura. O que vemos em Helder é o diálogo direto entre Sulamite e Salomão, e em Fiama vemos os versos numerados, só percebemos o diálogo pelo contexto. Podemos inferir que o fato de haver em Helder o discurso direto entre os personagens faz com que a relação entre eles seja mais próxima, assim, a presença do erotismo é mais nítida que na versão de Fiama.

Podemos notar também as diferenças entre os termos: na versão herbertiana o que se vê é a “amada” entre “raparigas”, já na versão de Fiama há “minha amiga” entre “as filhas”. A versão de Fiama é mais contida, mais velada, o erotismo aparece de forma sutil, em nenhum momento há o amor, a amada, o que se vê é a iluminação e a amiga, diferente da escrita herbetiana, onde vemos que a relação é exposta.

Na versão de Herberto Helder se nota uma linguagem mais explicativa e direta, o trabalho com a linguagem é mais linear, o próprio fato de o poeta demarcar as falas entre Sulamite e Salomão revela isso, não existem tantas descrições do ambiente e das sensações dos personagens, como na versão de Fiama. Na escrita da poeta vemos um privilégio da poeticidade, a linguagem dela é mais depurada e muito mais radical que a

herbertiana. Os versos são desordenados e não há uma preocupação com a estrutura sintática do português.

Por isso, podemos pensar que a versão de Fiama é mais transgressora na estrutura e no trabalho com a linguagem, já a versão herbertiana se torna transgressora na escolha das palavras. Cada poeta escolheu um afeto pessoal na sua tradução. Fiama optou por privilegiar a linguagem e Herberto o erotismo. As escolhas do poeta revelam que não há um pudor com as imagens eróticas. Recuperando a citação de Prado (2006), afirmamos que a poética de Fiama é de uma construção complexa e a de Herberto de uma escrita radical e vertiginosa.

Cântico dos Cânticos, de Salomão (Herberto Helder)	Cântico Maior, atribuído a Salomão (Fiama Brandão)
<p>Segundo Poema (...) Sulamite O meu amado é meu e eu sou dele. Ele apascenta um rebanho entre os lírios. (...) De noite, no meu leito, procurei aquele a quem ama o meu coração. (...)</p> <p>Terceiro Poema (...) Salomão Teus lábios, um fio de escarlata; e mansas, as palavras que dizes. Os pomos do teu rosto são como romãs cortadas. (...) Como és bela, bela, minha amada e pura. (HELDER, 2013b, p.33-7)</p>	<p>II 16. O meu amado meu unido e eu para ele o que apascenta entre as rosas os lírios. (...)</p> <p>III 1. No meu leito nas noites busquei o que amou minha alma busquei-o e não o achei. (...)</p> <p>IV (...) 3. Como fio de carmesim teus lábios e a tua fala desejável. Como aberta romã a tua fronte fontes débeis no interior do teu véu do silêncio franjado. (...) 7. Toda belíssima amiga minha e onde não há mácula toda em ti. (BRANDÃO, 1985, p. 21-3)</p>

Com mais esse exemplo dos Cânticos, ratificamos as escolhas dos tradutores ao escolherem as palavras e como essas intenções ajudam a nortear todo o trabalho poético do texto. No caso de Herberto Helder, a relação de Sulamite com o amado é bem explícita, ela procura o dono do seu coração, diferente da versão de Fiama, onde a relação é mais contida e velada, não aparece o coração e o amor aparece ligado à alma. A presença de Salomão também é diferente nas duas versões. Na herbertiana ele fala explicitamente da beleza da amada, em Fiama o elogio é à beleza da amiga, termo que relembra as cantigas de amigo, remetendo a um amor cortês, contido.

Cântico dos Cânticos, de Salomão (Herberto Helder)	Cântico Maior, atribuído a Salomão (Fiama Brandão)
<p>Terceiro Poema (...) Salomão Eu entro no meu jardim, minha irmã, minha amada, eu colho a minha mirra e o meu bálsamo. Eu entro no meu jardim, eu como o mel e o favo, eu bebo o vinho e o leite. - Comei, amigos. Bebei, embriagai-vos, ó amados. (...) Sulamite Já o meu amado passa a mão pelo postigo: e de súbito estremeçam-me as entranhas. (HELDER, 2013b, p.38-9)</p>	<p>V 1. Vim entrarei no meu horto irmã Desposada colhi a minha mirra e o meu bálsamo. Comi o meu favo com o meu mel bebi meu vinho com o meu leite ó meus amigos comei e bebei e embriagai-vos vós mês companheiros. (...) 4. O meu amado escondeu a mão pelas frestas das portas e o meu ventre estremece em mim ao tacto ao ruído. (BRANDÃO, 1985, p. 25)</p>

Podemos pensar que a metáfora de Salomão entrar no jardim e colher a mirra e comer o favo e o mel remete a uma relação carnal entre ele e Sulamite. Essa imagem metafórica aparece nas duas versões, o que se modifica é a escolha das palavras. Vemos também a fala de Sulamite e nela encontramos imagens eróticas. O fato de Salomão passar a mão sobre a fenda da porta causa-lhe um arrepio, o corpo dela se estremece só com o ruído do amado. Essa imagem nos permite pensar em uma carícia sexual, a fenda da porta se assemelha à fenda do órgão sexual feminino e o arrepio sentido nesse toque pode ser visto como o orgasmo de Sulamite. O corpo se estremeceu com o prazer sexual. Novamente se percebe que em Herberto Helder todas as ações são mais diretas, e em Fiama mais veladas.

Cântico dos Cânticos, de Salomão (Herberto Helder)	Cântico Maior, atribuído a Salomão (Fiama Brandão)
<p>Quinto poema Salomão Afasta de mim teus olhos, que me fascinam (...) Sejam teus seios como cachos de uvas; teu hálito, perfume de maçã; tuas palavras, um vinho delicado. (...) Sulamite Como corre nos lábios dos que dormem, Assim pertence o vinho ao meu amado. E eu pertenço ao meu amado, e é para mim que se dirige o seu desejo. (HELDER, 2013b, p.43-46)</p>	<p>VI 5. Desvia de mim os teus olhos que me forçaram ao vencido vô. VII 9. Os teus seios como cachos de uvas o aroma do alento de tua boca como aroma de pomos e o teu palato vinho excelente que escorra para o meu amor o meu gosto e faz calar os lábios adormecidos. 11. Sou do meu amado e sobre mim o desejo ele volta-se para mim. (BRANDÃO, 1985, p.29-31)</p>

Nos versos acima se observa a erotização do corpo de Sulamite. A versão herbertiana é mais direta, há o trabalho com a linguagem, mas ele é simples, pois a atenção de Herberto Helder se voltou para a imagem erótica. A versão de Fiana é mais velada nas imagens, porém mais poética. Por meio dessa breve análise entre as versões do mesmo cântico por diferentes poetas, percebemos pontos ressoantes e convergentes de uma mesma história.

A versão de Herberto Helder nos revela na prática a sua proposta poética, os elementos que constituem seu labor como tradutor e poeta. Ele se permite a liberdade de recriar o Cântico conforme suas próprias regras, e dentro das suas regras há a presença indispensável do erotismo, da transgressão. O poeta modificou o texto bíblico conforme seus afetos pessoais. Já na versão de Fiana, se nota um trabalho minucioso com a linguagem poética, a sua criação é complexa e emotiva, porém o erotismo não se sobressai como na tradução herbertiana. Ratifica-se assim que cada poeta privilegiou o que mais lhe apetece, reafirmando a tradução como possibilidade de criação poética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na obra de Herberto Helder a metamorfose se constitui como fim do próprio fazer poético, justamente por isso a poesia não cessa nunca e se instaura como busca incessante. A escrita poética é o grito no silêncio do abismo, não há uma escuta nem resposta, por isso o trabalho é interminável. Observamos que o buraco presente na linguagem não se distancia dos buracos do corpo, pois essa fenda é o que permite a criação, e, no corpo, é essa brecha que possibilita a transformação. Em ambos os casos o espaço não preenchido evidencia a não completude e reafirma a possibilidade constante de novas formas, fato que revela uma relação íntima entre o fazer poético e o erotismo.

Vimos também que a metamorfose precisa de um corpo para acontecer, daí o erotismo surgir como vetor construtor em Herberto Helder. É a partir da potência erótica que se transforma o corpo do poema. Há na atividade erótica uma violência essencial, que faz romper com o corpo ideal propondo-o deformado e desfigurado. É a partir dessa ruptura com a forma que se torna possível emergir os órgãos corporais, e são eles juntamente com o sangue, a saliva, as artérias e os nervos que irão formar uma nova poética.

Na obra de Herberto Helder não há teorias nem definições, percebemos os lugares de força na sua escrita por meio de seus gestos. No caso da tradução, vimos que por meio da sua escrita poética ele esboça algumas reflexões, revelando a importância dela ser livre, ser criativa. Na concepção herbertiana, a tradução é criação, o tradutor possui a liberdade de moldar e de modificar a obra conforme queira, instaurando-se assim, como autor. A tradução criativa também permite ao tradutor o olhar sempre renovado da própria língua, como a linguagem está sempre em movimento, essa transformação precisa ser constante, por isso a necessidade de traduções, pois ela possibilita a sobrevivência.

No labor poético de Herberto Helder observamos a importância que o poeta dá à criação da obra. Constantemente notamos nos poemas a imagem da criação de um novo poema, de um novo texto. É essencial no processo construtivo o novo poema adquirir autonomia, o poeta o cria para o mundo, para as variadas leituras. O poeta se oferece ao sacrifício em nome da liberdade da obra, é necessária a sua morte para que a criação sobreviva independente. Notamos também que a relação com a morte acompanha a escrita de Herberto Helder, o poeta morre em prol da vida da obra. Por isso a morte não

representa o fim de tudo, pois é a partir dela que o novo poema vive, e a morte do poeta no instante da escrita só ratifica que o fazer poético é o da busca constante, o poeta morre e renasce a cada criação.

A poesia, juntamente com a tradução, molda a obra de Herberto Helder. Vemos na sua obra uma relação íntima entre ambas, as duas se consolidam como tarefas fundamentais da linguagem e no processo de criação instauram uma violência sobre a palavra. A tradução rompe com as barreiras entre as línguas, da mesma forma a poesia instaura uma deformação das palavras. O rompimento com todas as formas implica no vazio, e nesse buraco surge uma peça chave, o leitor. Na concepção herbertiana toda a liberdade deve ser dada ao leitor, é ele que irá experimentar a leitura poética, é o seu olhar que dará vida e sobrevida à obra. Não há uma direção de leitura a ser seguida, a experiência é errática e a sua falha se constitui como acerto máximo.

Observamos que a relação com o passado é fundamental para construir a obra do presente. Há nesse retorno o surgimento de uma nova voz, que ecoa a relação entre ambos. Podemos perceber essa voz poética na ligação entre Herberto Helder e Camões. O regresso à fonte camoniana ocorreu na atividade de poesia, ao dialogar com Camões a importância do erro na experiência e surgiu também na tradução, como vimos no poema “Juventude Virgem” onde ressoa o episódio do Gigante Adamastor. Assim, percebemos que os afetos herbertianos vão se consolidando no decorrer da sua obra, vimos a relação entre a criação literária, o erotismo, a violência, a morte, a experiência e confirmamos que essas ligações aparecem nas duas principais atividades de escrita herbertiana, a poesia e a tradução.

Vimos também que a escolha na tradução implica uma preferência. Herberto Helder optou por traduzir poetas que não se distanciavam do seu peculiar labor poético. No caso de Lawrence, o êxtase sexual se estabelece como afeto máximo, ratificando que a tradução vai muito além da relação entre línguas, pois engloba afinidades entre culturas, entre escritas.

No último tópico da dissertação, foi possível perceber a relação existente entre Herberto Helder e Fiama Hasse Pais Brandão. Ambos fizeram traduções do Cântico dos Cânticos e é por meio deste trabalho que analisamos as ressonâncias e as convergências entre eles. O que cada um escolhe para privilegiar, em termos de tradução, revela muito dos afetos pessoais. Fiama optou pelo destaque à linguagem poética, vimos que a sua construção linguística é complexa e busca se aproximar das imagens. Já Herberto Helder escolheu dar atenção ao erotismo, sua escrita privilegia as imagens eróticas em

prol de um trabalho mais rebuscado com a linguagem. Este fato ratifica a tradução como criação e permite ver cada poeta em suas peculiaridades.

Esboçar uma relação entre a tradução e o erotismo se revela possível, pois, assim como na atividade sexual onde o amante almeja extrair da relação com a mulher amada o máximo de prazer, tentando unir os corpos e transformá-los em um só, o tradutor deseja na relação entre as línguas uma cumplicidade para aproximá-las, e fazer com que, nem que seja por um breve momento, elas se transformem em uma língua só. O ápice sexual é efêmero, o encontro entre os amantes deve ser sempre renovado, assim também é o encontro entre as línguas. O prazer de moldá-las e transformá-las no mesmo idioma só perdura o momento poético, por isso o tradutor-amante precisa impreterivelmente estabelecer o contato contínuo com o estrangeiro.

Por fim, ratifica-se que o fazer poético de Herberto Helder é o da busca constante. A poesia nunca encontra o seu fim, a sua finalidade é justamente o processo contínuo, a escrita não cessa nunca e o que impulsiona o labor do poeta e do tradutor é a possibilidade sempre renovada de moldar a língua, de transformá-la. A incerteza pelo que está por vir é a única certeza de quem escreve, por isso o erro assume lugar de destaque na experiência poética, pois ele revela a incompletude da escrita e é essa falta que permite e impulsiona o labor de Herberto Helder.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Ida. Photomaton & Vox: A paisagem é um ponto de vista. In: JACOTO, Lilian; MAFFEI, Luis. Organização de. *Soldado aos laços das constelações de Herberto Helder*. São Paulo: Lumme, p.13-24, 2011.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. Texto publicado em: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Pensamento Cultrix, 1978.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte : Autêntica, 2013.
- _____. *O informe*. Trad. João Camillo Pena e Marcelo Jacques de Moraes, In: Documents, 1929a.
- _____. *O dedão do pé*. Trad. João Camillo Pena e Marcelo Jacques de Moraes. In: Documents, 1929b.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Cântico Maior Atribuído a Salomão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.
- BUESCU, Helena Carvalhão. Herberto Helder: uma ideia de poesia omnívora. In: *Diacrítica*, nº 23, 2009, p. 49-63.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Rimas*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. “Transluciferação mefistofáustica”. In: *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. “Posfacial”. In: HELDER, Herberto. *O Corpo O Luxo A Obra*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- DERRIDA, Jacques. Carta a um amigo japonês. In: *Tradução, a prática da diferença*. Organização de Paulo Ottoni. Campinas: Editora da Unicamp, p. 21-28, 2005.
- _____. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed.34, 1998.
- EIRAS, Pedro. Da novidade de poesia 61, Hoje: Recensão a Jorge Fernandes da Silveira e Luis Maffei (Orgs) Poesia 61 hoje. In: Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF. Vol. 5, nº10, p. 191-5, 2013.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organizador: Manoel de Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 264-298, 2001.

_____. Prefácio à transgressão. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organizador: Manoel de Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária. p. 28-46, 2001.

HELDER, Herberto. *O Corpo O Luxo A Obra*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

_____. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2013a.

_____. *O bebedor nocturno*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013b.

_____. *Os passos em volta*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013c.

_____. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora. 2006.

_____. *Oulof*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

_____. *As magias*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

_____. *Poesia Toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.

_____. *A faca não corta o fogo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

_____. “Entrevista”. In: *Inimigo Rumor*, nº.11. Rio de Janeiro: 7letras, 2º semestre de 2001.

LACQUE-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos – Ensaio sobre arte e filosofia*. Organizadores: Virginia de Araujo Figueiredo e João Camillo Penna. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.

LAWRENCE, David Herbert. *The complete poems of D.H.Lawrence*. Hertfordshire: Wordsworth editions, 1994.

LEAL, G. G. Izabela. “*Corpo, sangue e violência na poesia de Herberto Helder*”. Rio de Janeiro, Zunai, 2006.

_____. Doze nós numa corda: Herberto Helder e as vozes comunicantes. Tese de Doutorado em Letras Vernáculas. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras/UFRJ, 2007.

_____. “No reino das mães: notas sobre a poética de Herberto Helder”. In: *Cadernos de Letras da UFF*, nº.34, p. 127-138, 2008.

_____. Da memória à tradução: O erro das musas distraídas. In: JACOTO, Lilian; MAFFEI, Luis. Organização de. *Soldado aos laços das constelações Herberto Helder*. São Paulo: Lumme, p.25-35, 2011.

_____. Um beijo de línguas: as metáforas eróticas da tradução. In: COSTA, Walter Carlos; GUIMARÃES, Mayara; LEAL, Izabela. Organização de. *No horizonte do provisório: Ensaio sobre tradução*. Rio de Janeiro: 7Letras, p.55-64, 2013.

- LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir – ensaio a partir da obra de Herberto Helder*. Lisboa: Vendaval, 2003.
- MACEDO, HELDER. *Camões e a viagem iniciática*. Lisboa: Moraes Editora, 1980.
- MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das letras, 2004.
- MARTELO, Rosa Maria. Em que língua escreve Herberto Helder?. In: *Diacrítica*. Braga, n.º 23/3, p. 152-168, 2009.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- MORAES, Marcelo Jacques de. A experiência, em poesia e em tradução: partilha (s), lugar (es), comum (s). In: COSTA, Walter Carlos; GUIMARÃES, Mayara; LEAL, Izabela. Organização de. *No horizonte do provisório: Ensaaios sobre tradução*. Rio de Janeiro: 7Letras, p.77-84, 2013.
- OTTONI, Paulo. *Tradução, a prática da diferença*. Organização de Paulo Ottoni. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: Amor e Erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1995.
- _____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- RONÁI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- SANTOS, Maria Etelvina. “Herberto Helder – Territórios de uma poética”. In: *Semear - Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*, nº4, p. 1-10, 2000.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Tradução: Sobre os diferentes métodos de traduzir*. In: *Princípios*. Natal, v.14, n.º 21, p. 233-265. 2007.
- SEDLMAYER, Sabrina. Traduzir: recordar o destino. In: COSTA, Walter Carlos; GUIMARÃES, Mayara; LEAL, Izabela. Organização de. *No horizonte do provisório: Ensaaios sobre tradução*. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 141-146, 2013.
- SILVA, Marco André Fernandes. “Entre a tradução e a criação: Herberto Helder e os Poemas mudados para português”. In: *Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília. Brasília*, v.5, nº1, p. 59-67. 2012.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes. *Lápide & Versão – ensaios sobre Fiama Hasse Pais Brandão*. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.

Entrevista:

Herberto Helder entrevistado por Fernando Ribeiro de Mello. Publicado no *Jornal de Letras e Artes* nº 139, de 17 de maio de 1964. Disponível em:

http://triplov.com/herberto_helder/Entrevista/index.html. Acesso a 10 de janeiro de 2015.

Dicionário:

Dicionário Oxford escolar bilíngue – português – inglês/ inglês – português.