



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

**GEOVANNA MARCELA DA SILVA GUIMARÃES**

**ESCRITAS QUE CONVERGEM: A RESSONÂNCIA POÉTICA  
ENTRE HAROLDO DE CAMPOS E HERBERTO HELDER**

**BELÉM  
2015**

**GEOVANNA MARCELA DA SILVA GUIMARÃES**

**ESCRITAS QUE CONVERGEM: A RESSONÂNCIA POÉTICA ENTRE  
HAROLDO DE CAMPOS E HERBERTO HELDER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da  
Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do Título de  
Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal.

**BELÉM  
2015**

**GEOVANNA MARCELA DA SILVA GUIMARÃES**

**ESCRITAS QUE CONVERGEM: A RESSONÂNCIA POÉTICA ENTRE  
HAROLDO DE CAMPOS E HERBERTO HELDER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da  
Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do Título de  
Mestre em Estudos Literários.  
Orientadora: Profa. Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal.

Aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ). (Examinador Externo)

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Luís Heleno Montoril del Castilo (Examinador Interno)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Izabela Guimarães Guerra Leal (Orientadora)

*A Deus e a minha família.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por toda inspiração, força e energia que me foi dada no último período de escrita da dissertação. A cada dia que passa a bondade e misericórdia divina é infinita. Para Deus nada é impossível.

A Capes pela bolsa de pesquisa concedida.

Ao Grupo de Estudos de Tradução pelas tardes de leitura e discussão imprescindíveis para o desenvolvimento da dissertação.

As minhas amigas Eldinar Nascimento Lopes, Fernanda Pinheiro Arruda e Rafaella Dias Fernandez, por todo apoio, companheirismo e amizade de todos esses anos.

A minha família, em especial aos meus pais João Francisco de Jesus Rodrigues Guimarães e Maria Gregória Pinheiro da Silva, por todo apoio, solidariedade, respeito e incentivo. Sem a dedicação e responsabilidade deles, eu não estaria aqui.

A minha irmã, Jacqueline Tatiane da Silva Guimarães, pelas divertidas tardes de estudo nas muitas bibliotecas da UFPA. Aquelas tardes me ajudaram muito. E pela atenciosa correção e formatação desta dissertação.

A minha irmã, Gisele Joyce da Silva Guimarães, pelas muitas ajudas nas horas difíceis.

Ao meu companheiro, João Paulo dos Santos Assunção, e a sua mãe, Maria Veneranda dos Santos, por toda dedicação, apoio e solidariedade que me deram para que esta pesquisa fosse levada adiante.

Aos professores, Marcelo Jacques de Moraes e Luís Heleno del Castilho, pelas orientações e opiniões dadas na qualificação. Além disso, agradeço também pela participação de ambos na minha banca de defesa. Mesmo com todos os contratemplos, surgidos de última hora, eles aceitaram participar. Muito obrigada!

Por fim, agradeço imensamente a minha orientadora, Izabela Guimarães Guerra Leal, por ter confiado em mim nessa empreitada. Sua atenção, respeito, amizade, consideração, que sempre teve comigo, até mesmo nas férias (risos). Sem a orientação dela eu não teria conseguido realizar o meu sonho de passar no processo seletivo do doutorado acadêmico e, futuramente, me tornar doutora em Estudos Literários. Muito obrigada, professora!

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é demonstrar como as escritas de Haroldo de Campos e Herberto Helder convergem e ressoam entre si tanto historicamente quanto poeticamente. A convergência histórica entre Haroldo de Campos e Herberto Helder dá-se, mais precisamente, nos contextos históricos da Poesia Concreta Brasileira e da Poesia Experimental Portuguesa, entre os anos 50, 60 e 70. Nesse contexto, são referências importantes as revistas *Poesia Experimental: 1º caderno antológico* (1964), *Poesia Experimental: 2º caderno antológico* (1966) e o livro *Antologia da Poesia Concreta em Portugal* (1977), que possuem poemas publicados tanto de Haroldo de Campos – um fragmento do livro *Galáxias* (1984), “começo aqui” –, quanto de Herberto Helder – o poema “Ascensão dos Hipopótamos ” e um fragmento do livro *A máquina de emaranhar paisagens* (1963). A partir desse recorte, tomaremos como objetos de análise os livros *Galáxias*, de Haroldo de Campos, e *A máquina de emaranhar paisagens*, de Herberto Helder. A escrita do primeiro fragmento de *Galáxias* data de 1963, que é o mesmo ano da publicação de *A máquina de emaranhar paisagens*. Já a convergência poética ocorre na relação entre Tradução e Antropofagia, concebidas como processos equivalentes de apropriação e devoração do outro, presente nas obras poéticas e tradutórias de ambos.

**Palavras-chave:** Haroldo de Campos. Herberto Helder. Antropofagia. Tradução.

## ABSTRACT

The objective is to demonstrate how the writings of Herbert Helder and Haroldo de Campos converge and resonate with each other both historically and poetically. The historic convergence of Haroldo de Campos and Herbert Helder occurs, more precisely, in the historical contexts of the Brazilian Concrete Poetry and Experimental Portuguese Poetry, between the fifties, sixties and seventies. In this context, are important references the magazines *Poesia Experimental: 1º caderno antológico* (1964), *Poesia Experimental: 2º caderno antológico* (1966) and the book *Antologia da Poesia Concreta em Portugal* (1977), in which are poems published of both Haroldo de Campos - a book fragment of *Galáxias* (1984), "começo aqui" - and Herbert Helder - the poem "Ascensão dos Hipopótamos" and a book fragment of *A máquina de emaranhar paisagens* (1963). From this cut, we will take as analysis objects the books *Galáxias*, from Haroldo de Campos, and *A máquina de emaranhar paisagens*, from Herberto Helder. The writing of the first fragment of *Galáxias* date from 1963, which is the same year *A máquina de emaranhar paisagens* was published. Thus, the poetic convergence occurs in the relation between Translation and Anthropophagy designed as equivalent processes of appropriation and devouring of one, in the poetic and translational works of both authors.

**Keywords:** Haroldo de Campos. Herberto Helder. Anthropophagy. Translation.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>PRIMEIRO CAPÍTULO</b> .....	12
<b>I - O CONCRETO E O EXPERIMENTAL: A POESIA DE VANGUARDA NAS OBRAS POÉTICAS DE HAROLDO DE CAMPOS E HERBERTO HELDER</b> .....	12
1.1- Poesia Concreta e Poesia Experimental .....	14
1.2 - Herberto Helder e a Poesia Experimental .....	17
1.3 - Haroldo de Campos e a Poesia Concreta .....	29
1.4 - O Trabalho da citação em <i>Galáxias</i> e a <i>Máquina de Emaranhar de Paisagens</i> .....	36
<b>SEGUNDO CAPÍTULO</b> .....	50
<b>2 - TRADUÇÃO E ANTROPOFAGIA EM HAROLDO DE CAMPOS E HERBERTO HELDER</b> .....	50
2.1 - A tradução e o diálogo com o estrangeiro.....	56
2.2 - Antropofagia como Criação Poética .....	67
<b>CONCLUSÕES</b> .....	82
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	87

## INTRODUÇÃO

O objetivo que motivou a pesquisa e a escrita deste trabalho foi o desejo de propor uma nova leitura, um novo olhar ante a obra poética e crítica de Haroldo de Campos que analiso desde 2010. Tal oportunidade surgiu em 2013 na disciplina Tópicos Avançados, ministrada pela Profa. Dra. Izabela Leal, no momento em que me foi apresentado o poema “2.” do livro *Exemplos* (1977) de Herberto Helder. A leitura deste poema abriu um novo horizonte de questionamento sobre o que é a poesia e o processo de criação poética. O conhecimento da obra poética de Herberto Helder me proporcionou um novo olhar sobre a de Haroldo de Campos, uma vez que a comparação entre o projeto poético haroldiano e o projeto poético herbertiano demonstrou como a poesia de Haroldo de Campos e a poesia de Herberto Helder são próximas, principalmente no que corresponde ao processo de leitura crítica e criativa da tradição.

Tal como em Herberto Helder, veremos em Haroldo de Campos, mesmo que minimamente, a presença de imagens poéticas que constituem a poesia herbertiana: o corpo – transformado em lugar de poesia – em constante metamorfose, o questionamento do fazer poético, a relação do poeta com a linguagem, a língua, a tradição e os seus precursores, especialmente quando discutimos e analisamos o trabalho de citação, tradução e antropofagia de suas obras poéticas e críticas. Para perceber a existência dessas imagens em Haroldo de Campos tive que me afastar do meu objeto de pesquisa, a obra poética haroldiana, e adentrar no mundo poético e crítico de Herberto Helder. Somente assim, pude ver que as escritas poéticas de Haroldo de Campos e Herberto Helder operam segundo práticas poéticas, estéticas e críticas muito semelhantes, no que seria o desejo de construir um pensamento que considera o poeta como crítico e criador de arte. Nesse sentido, afirmo: foi com Herberto Helder que consegui profundamente e diferentemente compreender Haroldo de Campos.

Comparar e pôr em diálogo as obras de Haroldo de Campos e de Herberto Helder foi um trabalho árduo e instigante que me colocou diante de duas escritas poéticas ao mesmo tempo tão próximas e tão distantes, marcadas pela reflexão, crítica, criação, rebeldia, violência e metamorfose, que em convergência são a demonstração de um minucioso trabalho com a linguagem. Sendo assim, o propósito deste trabalho foi mostrar como as escritas de Haroldo de Campos e Herberto Helder são possuidoras de uma ressonância que os liga tanto historicamente quanto poeticamente.

Ao longo do tempo, foi possível observar que o trabalho de comparação entre as obras haroldianas e herbertianas é amplo, rico e completamente desconhecido. Não havia referências anteriores sobre a relação entre Haroldo de Campos e Herberto Helder, assim como não havia

nenhum trabalho crítico e de pesquisa relacionado ao tema, sendo bastante comum, quando era encontrado algo sobre os dois, apenas o uso dos termos plagiotropia, transcrição, criados por Haroldo de Campos, para explicação do trabalho poético empreendido por Herberto Helder, sendo um grande exemplo disso o livro *Outrora Agora: relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção* (1993), de Maria dos Prazeres Gomes, que analisa a Poesia Experimental Portuguesa e a revalorização do Barroco nos anos 60. Fora isso, não há mais nenhum registro. Entretanto, o conhecimento da existência do livro de Gomes foi de fundamental importância, uma vez que é a partir dele que iniciei os estudos sobre Poesia Experimental e Poesia Concreta, movimentos de vanguarda significativos para se compreender a história política, social e cultural de Brasil e Portugal entre os anos 50 e 70.

É com a análise histórica das duas vanguardas que verifiquei que Haroldo de Campos e Herberto Helder eram contemporâneos, pois ambos fizeram parte dos grupos que deram início aos dois movimentos – no Brasil a Poesia Concreta teve início com o grupo Noigmandres, composto por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, e em Portugal a Poesia Experimental não foi iniciada com nenhum grupo específico, apenas com o lançamento da revista *Poesia Experimental: 1º caderno antológico* (1964), organizado por Herberto Helder e António Aragão.

As vanguardas da Poesia Concreta e da Poesia Experimental dialogaram intensamente entre si. Diálogo este comprovado pela entrevista de Haroldo de Campos a E.M de Melo e Castro, “Aspectos da poesia de vanguarda no Brasil e em Portugal”, presente no livro *A ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* (1977) e pelas correspondências entre os principais nomes de cada movimento, tais como E.M de Melo e Castro, Ana Hatherly, Haroldo de Campos e Pedro Xisto, presentes no livro *POEX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (1979). Foi ainda com a leitura dos textos críticos sobre a Poesia Experimental que cheguei ao site Arquivo Digital da PO.EX e do projeto CD-ROM da PO.EX (Poesia Experimental Portuguesa, Cadernos e Catálogos) e tive conhecimento do livro *Poesia Experimental: 2º caderno antológico* (1966) que possui poemas tanto de Haroldo de Campos quanto de Herberto Helder. Com esses dados e fontes tive a plena certeza: Haroldo de Campos e Herberto Helder tinham o conhecimento do trabalho poético que cada um exercia a tal ponto que publicaram poemas num mesmo livro, *Antologia da Poesia Concreta em Portugal* (1977), e nas mesmas revistas vanguardistas, *Poesia Experimental: 1º caderno antológico* (1964), *Poesia Experimental: 2º caderno antológico* (1966) e *Nova* (1975-1976). Todas organizadas por Herberto Helder.

A partir disso, tive a necessidade de uma leitura que colocasse em convergência Haroldo de Campos e Herberto Helder e que, além disso, levasse em consideração que as obras poéticas haroldianas e herbertianas são processos criativos que tratam a poesia, a linguagem como campos de criação e de invenção que transformam tanto o poeta quanto o leitor. Para investigar a convergência poética e histórica de Haroldo de Campos e Herberto Helder, o primeiro capítulo desta dissertação irá discutir e analisar a participação de ambos os poetas nos movimentos de vanguarda da Poesia Concreta Brasileira e da Poesia Experimental Portuguesa, que surgiram entre as décadas de 50 e 60, como forma de mostrar que tanto Haroldo de Campos quanto Herberto Helder são poetas que prezaram pela criação e inovação das formas poéticas e estéticas.

O interessante na elaboração deste capítulo foi a (re) descoberta de poemas, tais como: “A Ascensão dos Hipopótamos”, um fragmento reescrito de *A máquina de emaranhar paisagens* (1963), ambos de autoria de Herberto Helder, e de um fragmento, mais especificamente o primeiro, “começo aqui”, do livro ainda não publicado *Galáxias* (1984) de Haroldo de Campos. As referidas (re) descobertas me fizeram chegar a um fato muito importante: O diálogo entre Haroldo de Campos e Herberto Helder na revista *Poesia Experimental: 2º caderno antológico* não é registrado em nenhuma outra fonte bibliográfica. O único registro localizado de que houve um diálogo entre os dois poetas está presente nas duas únicas edições, de 1984 e 2004, do livro *Galáxias*, quando ao final de cada edição é feito um levantamento bibliográfico de onde cada fragmento do livro haroldiano foi publicado, sendo que um desses fragmentos encontra-se em uma outra revista organizada por Herberto Helder nos anos de 1975 e 1976, cujo nome é *Nova*. O que demonstrou que a convergência de Haroldo de Campos e Herberto Helder na revista *Poesia Experimental: 2º caderno antológico* (1966) foi o primeira e, por isso, a mais antiga. Tão antiga que o próprio Haroldo de Campos não a registrou. Devido a este fato e ao de que a revista *Nova* não está disponível nem em versão impressa e nem em versão digital é que me dediquei apenas à análise das revistas da vanguarda portuguesa dos anos 60.

Para abarcar todos os resultados obtidos no decorrer da pesquisa dividimos o trabalho em dois capítulos: o primeiro dividido em quatro tópicos que discutem a relação entre a Poesia Concreta Brasileira e Poesia Experimental Portuguesa; a participação de Herberto Helder na Poesia Experimental de Portugal; a participação de Haroldo de Campos na Poesia Concreta do Brasil e a relação entre as escritas de Haroldo de Campos e Herberto Helder por meio do trabalho de citação desenvolvido nas obras *Galáxias* e *A máquina de emaranhar paisagens*. Obras escritas no auge do concretismo e do experimentalismo, que demonstram que para obtenção de um grande efeito estético e poético, que causa naquele que lê a sensação de estranhamento diante do conhecido, é necessário o ato de apropriação, releitura e desconstrução

da tradição, que é representada, nas respectivas obras pelos cânones literários, tais como: Camões, Dante e François Villon.

Já o segundo capítulo é dividido em dois tópicos que discutem as convergências e as diferenças entre Haroldo de Campos e Herberto Helder por meio da análise dos papéis que os conceitos de Tradução e Antropofagia, ambos pensados como processos de apropriação e devoração do outro, possuem em suas obras poéticas e críticas, demonstrando que Haroldo de Campos e Herberto Helder fazem uma verdadeira seleção crítica daquilo que será lido e relido em seus poemas, uma vez que a releitura de outros textos, canônicos ou não, só ocorrerá quando estes apresentam um trabalho poético esteticamente inovador. Para exemplificar de que maneira isso ocorre, tomamos como objeto de análise as imagens antropofágicas e tradutórias presentes nos poemas de Herberto Helder e a discussão da antropofagia como desconstrução e apropriação do legado cultural estrangeiro defendida por Haroldo de Campos.

Para mostrar que a relação entre tradução e antropofagia em Haroldo de Campos é diferente da relação tradução e antropofagia em Herberto Helder, utilizei-me do termo “pulsão tradutória”, de Antoine Berman, presente no livro *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica* (2002). Foi a partir da comparação entre a “pulsão tradutória” haroldiana e a “pulsão tradutória” herbertiana que pude ver o quanto os atos tradutórios de Haroldo de Campos e de Herberto Helder são práticas radicais de desconstrução tanto das formas poéticas clássicas quanto das tradicionais relações entre texto original e texto traduzido, língua estrangeira e língua materna.

A convergência e ressonância poética entre Haroldo de Campos e Herberto Helder, a partir da análise dos contextos históricos da Poesia Concreta e da Poesia Experimental; e da relação entre tradução e antropofagia, nos mostram que o diálogo com o outro, o estrangeiro é necessário à criação de algo novo. As obras poéticas haroldiana e herbertiana são uma síntese dos conhecimentos multivariados dos autores, mais especificamente, de poesia e crítica, que no processo de criação poética acabam por dialogar entre si. Em Haroldo de Campos e Herberto Helder, a obra literária atravessa a esfera da crítica, tonando suas obras, no caso *Galáxias* e *A máquina de emaranhar paisagens*, um repensar da poesia, da tradição e, principalmente, do lugar do poeta.

## PRIMEIRO CAPÍTULO

### I - O CONCRETO E O EXPERIMENTAL: A POESIA DE VANGUARDA NAS OBRAS POÉTICAS DE HAROLDO DE CAMPOS E HERBERTO HELDER

Comparar e pôr em diálogo as obras de Haroldo de Campos e de Herberto Helder é um trabalho árduo e instigante que nos coloca diante de duas escritas poéticas, ao mesmo tempo tão próximas e tão distantes. Escritas estas marcadas pela reflexão, crítica, criação, rebeldia, violência e metamorfose, que em convergência são a demonstração de um minucioso trabalho com a linguagem. O propósito deste capítulo é mostrar como as escritas de Haroldo de Campos e Herberto Helder possuem uma ressonância poética que as liga tanto historicamente quanto poeticamente. Sendo que tal ressonância nos mostrará que as escritas de Haroldo de Campos e Herberto Helder têm como função e interesse relacionar poesia e crítica num processo de (re)significação dos signos, numa tentativa de promover a releitura crítica e criativa da tradição.

A primeira ressonância entre Haroldo de Campos e Herberto Helder ocorre com o movimento de vanguarda da Poesia Concreta dos anos 50-60 – que em Portugal recebeu o nome de Poesia Experimental (PO.EX) – onde foram publicados livros como *Teoria da Poesia Concreta* (1965), *Antologia da Poesia Concreta em Portugal* (1977) no qual se encontra uma entrevista de Haroldo de Campos a E. M de Melo e Castro e poemas de Herberto Helder; *Poesia Experimental: 1ª caderno antológico* (1964), organizado por António Aragão e Herberto Helder, que possui um texto-introdução e um fragmento reescrito de *A máquina de emaranhar paisagens* – publicado originalmente um ano antes, em 1963 – de Herberto Helder, e *Poesia Experimental: 2º caderno antológico* (1966) organizados por Herberto Helder em conjunto com António Aragão e E.M de Melo e Castro, que apresenta poemas de Haroldo de Campos, o primeiro fragmento do livro *Galáxias* (1984), “começo aqui”, e, no caso de Herberto Helder, o poema “Ascensão dos Hipopótamos”. Com esses dados, é possível deduzir que tanto Haroldo de Campos quanto Herberto Helder tinham conhecimento do trabalho poético que cada um exercia, uma vez que participaram do mesmo movimento de vanguarda que, de alguma maneira, pôs em conexão Brasil e Portugal. Segundo E.M de Melo e Castro, na introdução do livro *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, disponível no Arquivo Digital da PO.EX, “é no começo de 60 que a Poesia Experimental virá a tomar forma, recebendo também o impulso de São Paulo e servindo até (centrando-se em Lisboa) de difusor da Poesia Concreta, principalmente para o Reino Unido”

(MELO E CASTRO, 1973, p. 11). É com a influência do grupo Noingandres, composto por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, que a Poesia Concreta chega a Portugal, sendo que o poeta que mais ajudou na difusão da vanguarda concretista brasileira dentro do território português foi o próprio E.M. de Melo e Castro. É com a leitura de seus ensaios críticos que temos a dimensão de como a vanguarda brasileira conseguiu se consolidar em solo português, dando origem à Poesia Experimental, que, desde o início, enfrentou as diversas dificuldades de ir contra “um pesado apego português a um discurso sentimental de retórica falsamente tradicional” (MELO E CASTRO, 1977, p. 12). Nesse sentido, é importante salientar que Herberto Helder fez parte da Poesia Experimental somente na primeira fase, confirmando o que é dito por Melo e Castro, sobre sua “passagem episódica” (MELO E CASTRO apud CAMPOS, 1977, p. 61) pela vanguarda portuguesa. Além disso, segundo Melo e Castro, nunca houve um grupo organizado de poetas concretos, tal como no Brasil, “tendo a Poesia Concreta interessado a determinados Poetas em determinada altura como via de alargamento da sua pesquisa morfossemântica” (MELO E CASTRO, 1977, p. 9).

A autonomia da Poesia Experimental Portuguesa como uma vanguarda internacional em relação à Poesia Concreta Brasileira fica evidente nos ensaios de Ana Hatherly, “O idêntico inverso ou o ultra-romântico e a poesia concreta”, e E.M de Melo e Castro, “Lançamentos de ideogramas”, texto lido na Feira do Livro de 1962, que fazem parte do livro *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (1979). Segundo os autores, a Poesia Concreta foi um movimento de âmbito internacional que não se restringiu apenas ao Brasil, a Suíça e a Alemanha, haja vista que foi “uma tendência atual [décadas de 60 e 70] na poesia europeia” (HATHERLY, 1979, p.92) e “que se afigura [...] como um modo diferente da realização do poético” (MELO E CASTRO, 1979, p. 97). Ana Hatherly e E.M de Melo e Castro, principais nomes da PO.EX, compreendem a Poesia Concreta como um movimento de vanguarda internacional que em cada país possuiu características próprias.

Partindo dessa perspectiva, podemos dizer que tanto a Poesia Concreta Brasileira quanto a Poesia Experimental Portuguesa, como movimentos oriundos da Poesia Concreta Internacional, tiveram como intuito promover novos padrões poéticos e estéticos na poesia de suas respectivas nações. Cada qual, dependendo da necessidade histórica, cultural e social de seu contexto, escolheu um percurso que irá determinar seus métodos teóricos e práticos.

A discussão da importância da Poesia Concreta e da Poesia Experimental nas obras de Haroldo de Campos e Herberto Helder nos fará compreender o processo de criação poética que é desenvolvido em livros como *Galáxias* (1984) e *A máquina de emaranhar paisagens* (1963), aqui concebidos como exemplos de obras que unem crítica e poesia. Para demonstrar como as

escritas haroldiana e herbertiana são próximas é importante demarcar o ano de publicação e produção de cada uma. É no ano de 1963 que é publicado o livro de Herberto Helder, *A máquinha de emaranhar paisagens*, assim como é também o ano em que tem início a escrita de Galáxias, que pode muito bem ser compreendido como sendo o exemplo do interesse de Haroldo de Campos em dar vazão a sua “versatilidade verbal” (FERREIRA, 2006, p. 7).

### **1.1 - Poesia Concreta e Poesia Experimental**

A leitura do primeiro capítulo, “Formas das vanguardas”, do livro *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista* (2005) de Gonzalo Aguilar, nos mostra como a compreensão e a análise do contexto histórico de fatos específicos é importante para se entender o valor de um determinado movimento de vanguarda em uma sociedade. O que nos leva à constatação de que para entendermos os papéis da Poesia Concreta, no Brasil, e da Poesia Experimental, em Portugal, devemos nos atentar às “relações a partir das quais se define uma vanguarda” (AGUILAR, 2005, p. 32), sendo essas relações de ordem política, cultural, econômica e social. Como veremos, Brasil e Portugal, nas décadas de 50, 60 e 70 vivenciaram períodos históricos distintos, tais como o desenvolvimento político e econômico, representado pela construção da nova capital brasileira, Brasília, no Brasil, e o ápice da ditadura salazarista em Portugal. Contudo, a leitura de Aguilar nos mostra que a diferença entre Poesia Concreta e Poesia Experimental está apenas no nível histórico, enquanto que no nível artístico e estético elas possuem como ponto em comum o questionamento da obra de arte na modernidade, pois é “somente com as vanguardas que a obra como tal é investigada e impugnada” (p. 33). Entretanto, a investigação e impugnação da obra de arte trará como consequências não apenas o questionamento desta, como também o questionamento da tradição, uma vez que as obras questionadas tanto pelos poetas concretos quanto pelos poetas experimentais serão aquelas consagradas e institucionalizadas como literatura pelo cânone, que, segundo a perspectiva de Roberto Reis em “Cânon” (1992), é uma representação e uma expressão da linguagem dominante de uma determinada ideologia. No caso das duas vanguardas aqui estudadas, veremos que o questionamento da tradição se dará a partir da revalorização do discurso estético e histórico do Barroco.

O Barroco define-se como o período literário subsequente ao Renascimento, e tem como objetivo a conciliação, incorporação e fusão do ideal medieval e espiritual aos conceitos defendidos pelo Renascimento: o humanismo e o mundanismo. A contextualização histórica do Barroco está relacionada à reação da igreja em relação à reforma religiosa que estava

acontecendo na Europa em pleno século XVI. Seria a partir do confronto entre os ideais renascentistas e os ideais religiosos que nascem as contradições tão marcantes existentes no Barroco, oriundas do duelo entre o espírito cristão, antiterreno, teocêntrico e o espírito secular, racionalista. É desse confronto que nascem as antíteses: ascetismo e mundanidade, carne e espírito, sensualismo e misticismo, religiosidade e erotismo e muitas outras que marcam a alma do homem Barroco dividida entre a razão e a fé.

O homem Barroco é saudoso da religiosidade medieval, temente ao inferno e possui ânsias de chegar à vida eterna, mas, ao mesmo tempo, é seduzido pelas solicitações terrenas e pelos valores do mundo (amor, dinheiro, luxo, etc..) evidenciados pela Renascença com as descobertas marítimas e as invenções modernas que serviram para opor, ainda mais, razão e fé. A pretensão do estilo Barroco é traduzir em arte o estado de conflito e tensão espiritual que ocorre nesse homem. Para que essa tradução ocorra são usados elementos estéticos como antíteses, paradoxos, contorções, preciosismos, assíndetos, metáforas, imagens emblemáticas, simbolismos sensuais que são as expressões de um estado de tensão interior em que forma e conteúdo, turbulência e agressividade se expressam, fazendo ressaltar ainda mais a ideia de que o Barroco surge como reação contra o Renascimento humanista e racionalista.

A arte barroca é a expressão que arrebatava uma sociedade inteira, traduzida num sentimento de grandiosidade e esplendor de magnificência, pompa e majestade. Para Gilles Deleuze em *A dobra: Leibniz e o Barroco* (1991) os lugares preferidos para a extração de toda essa potência e glória são as celas, criptas, igrejas, teatros, salas de leitura e dentro de estampas, pois “há lugares nos quais o que se tem para ver encontra-se dentro” (DELEUZE, 1991, p. 54). Isso comprova que o Barroco não é uma forma inferior, mas sim um estilo com qualidades e elementos estéticos próprios de uma determinada época que envolveu a maioria dos escritores e artistas do tempo. Sendo que a sua (re)valorização pelos movimentos de vanguarda da Poesia Concreta e da Poesia Experimental (PO.EX), que tinham como intuito promover uma releitura crítica e criativa da tradição por meio da poesia de invenção e experimentação, é a demonstração da sua “atualidade e permanência” no “processo de evolução das formas artísticas” (ÁVILA, 1971, p. 9).

Para alcançar o objetivo de reinvenção das formas os dois movimentos valeram-se do discurso histórico, estético e cultural do passado, que ao ser revalorizado na modernidade possuirá, dependendo do contexto, um valor artístico que estará em correspondência com o valor histórico e cultural de cada país. No Brasil ele estará fortemente ligado à questão da busca de uma nova imagem cultural, enquanto que em Portugal ele significará a transformação de uma

nação arraigada às tradições políticas e religiosas. É o que podemos ver nas seguintes afirmações de Affonso Ávila e Ana Hatherly quanto à revalorização do Barroco no Brasil e em Portugal.

No exemplo brasileiro, a redefinição crítica do Barroco adquire significado próprio e acontece paralelamente a uma ânsia bem pronunciada, que anima os intérpretes mais lúcidos do fato nacional, de procurar localizar, sob um prisma de maior rigor, as matrizes e as linhas da tradição que determinam ou presidem o nosso desenvolvimento histórico e cultural. Entre as raízes remotas e os condicionamentos mais decisivos, está por certo o Barroco, não enquanto tão-só um estilo artístico, mas sim como fenômeno de maior complexidade – um estado de espírito, uma visão do mundo, um estilo de vida, de que as manifestações da arte serão a expressão sublimadora. A colonização do Brasil e – mais do que ela – a nossa estruturação como povo e o nosso amanhecer como nação vinculam-se, por fatores de vária ordem, à singularidade histórica, filosófica, religiosa do Seiscentos e seus desdobramentos. (ÁVILA, 1971, p. 10)

Para os Portugueses, a (re)descoberta do Barroco na nossa poesia e sobretudo a (re)descoberta do Barroco na nossa idiossincrasia, que se manifesta, por exemplo, por duplas contraditórias – como exuberância e restrição, luxo e indigência, lirismo e pornografia, verbosidade torrencial e escolha cuidadosa até ao preciosismo, muita sátira e pouca ironia, etc. –, a (re)descoberta do Barroco como característica essencialmente nossa, para os poetas experimentais foi um suporte NÃO PARA UM REVIVALISMO CADUCO MAS SIM PARA UMA VIA DE PROLONGAMENTO DE DESCOBERTA, pois a investigação, se quisermos, <<cultista>> da linguagem poética, purificada ou, se quisermos, complicada pelos conhecimentos técnicos da nossa contemporaneidade, permitiu aos poetas experimentais portugueses NÃO O IR BUSCAR AO PASSADO ELEMENTOS PARA SE JUSTIFICAREM NO PRESENTE, como já tem sido apontado, MAS PARA PROSSEGUIREM NO PRESENTE UM TRABALHO QUE FORA INICIADO NO PASSADO E QUE DEVERÁ SER CONTINUADO NO FUTURO. (HATHERLY, 1979, p. 128).

A análise do contexto histórico da Poesia Concreta e da Poesia Experimental nos dá plena consciência de como a recepção crítica de ambos os movimentos se deu de maneiras diferentes nos países que aderiram ao seu plano teórico e prático. Com as seguintes citações, vemos que o contexto histórico, social e político vivenciado pelos poetas vanguardistas brasileiros e portugueses influenciou de modo significativo na revalorização do Barroco pela Poesia Concreta e pela Poesia Experimental, que surgiram no século XX, em meio a crises e desenvolvimentos econômicos e sociais.

## 1.2 - Herberto Helder e a Poesia Experimental

Enquanto, no Brasil, a Poesia Concreta surge se opondo à Geração de 45, em plena modernização tanto econômica quanto tecnológica do país no governo de Juscelino Kubitschek, nos anos 50, com a Exposição Nacional de Arte Concreta e o manifesto “Plano Piloto para Poesia Concreta”, que remete ao Plano Piloto de construção de Brasília e ao projeto urbanístico de Lúcio Costa de 1957, tendo como principal objetivo a comunicação entre as artes, tais como a música, artes plásticas e o teatro, assim como o de poetas de diferentes linguagens que, tal como Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, também consideravam a “poesia como uma experiência criativa ou de vanguarda” (FERREIRA, 2006, p. 7). Por isso sendo, segundo Gonzalo Aguillar, considerada, no Brasil, como “uma modernidade radical possível em países subdesenvolvidos ou periféricos” (AGUILAR, 2006, p. 29). Em Portugal, a Poesia Experimental surge “em meados dos anos 60, numa época de silêncio e opressão” (MONTEIRO, 2008, p. 21) com o lançamento da revista *Poesia Experimental: 1º caderno antológico* (1964) organizado por António Aragão e Herberto Helder, que tem como introdução o famoso texto herbertiano “Teoria das Cores”.

O caderno de poesia experimental é incumbido de “assumir a responsabilidade de afirmar que, perante a consciência do homem (testemunha), coisas e acontecimentos – carregados de ambígua energia – suscitam para a revelação, uma liberdade experimentadora que se executa, evidentemente, em sentido poligonal.” (HELDER, 1964a, *online*), e em 1966 é lançada revista *Poesia Experimental: 2º caderno antológico*, também organizado por António Aragão e Herberto Helder em conjunto com E. M de Melo e Castro. É no ambiente ditatorial e de repressão àquilo que não estava de acordo com o regime político e os padrões católicos que surge o movimento da Poesia Experimental como forma de resistência poética crítica e criativa.

A Poesia Experimental teve uma recepção conturbada em Portugal, sofrendo constantes julgamentos por parte de artistas e críticos literários que defendiam a tradição lírica e religiosa da poesia portuguesa, e a acusavam de estar aquém da realidade social do país, que naquela época sofria com a ditadura do Estado Novo de António de Oliveira Salazar, cujos aparelhos de censura sufocavam o meio artístico e cultural de então. Ao invés de ir contra o regime governamental, tal como fez o neo-realismo com textos e obras, a Poesia Experimental criou uma poesia desconstrutora que atacava o verdadeiro ponto fraco, a ferida do governo: a linguagem. Linguagem esta tradicionalmente lírica, religiosa e autoritária. Segundo Eduardo Prado Coelho, no prefácio de *O prazer do texto* (1974) de Roland Barthes, onde primeiramente

analisa outro famoso livro do autor, *Mitologias* (1957), todo regime ditatorial possui uma linguagem de ideologia e alienação que precisa ser analisada, estudada e, principalmente, criticada. A Poesia Experimental Portuguesa, nesse sentido, cumpre perfeitamente os preceitos do pensamento de Maurice Blanchot em *O livro por vir* (1984), uma vez que ela foi dura, indiferente e silenciosa, sem ser passiva, ante o regime ditatorial de António Oliveira Salazar que perdurou em Portugal por 41 anos (1933-1974).

É certamente mais fácil mostrar que a obra poética não pode receber da lei, sob nenhuma das suas formas, política, moral, humana ou não, provisória ou eterna, qualquer decisão que a limite, qualquer intimação que lhe atribua uma morada. A obra de arte não teme nada da lei. O que a lei atinge ou proíbe ou perverte é a cultura, é o que se pensa da arte, são os hábitos históricos, o curso do mundo, são os livros e os museus, por vezes os artistas – por que haveriam eles de escapar à violência? Aquilo que um regime tem de duro para com a arte pode levar-nos a temer por esse regime, mas não pela arte. A arte é também o que há de mais duro – indiferença e esquecimento – para com suas próprias vicissitudes históricas. (BLANCHOT, 1984, p. 36-37).

Na entrevista de E.M de Melo e Castro a Raquel Monteiro, presente em *Poesia Experimental Portuguesa – Cadernos e Catálogos* (2008) temos a afirmação de que a PO.EX não tinha apenas como objetivo a criação estética em termos de poesia, mas também o discurso político:

A poesia experimental inseria-se nessa luta (política), neste problema e todos nós éramos muito conscientes, cada um ao seu modo. Mas havia uma coisa que nós não fazíamos, porque achávamos isso ridículo, era lutar contra o Salazar. O Salazar para nós nunca existiu. A gente chamava-lhe “o botas” e o meu pai chamava-lhe “o guarda-livros” [...] Portanto, nós não lutávamos com as armas dos neo-realistas que se fartavam de escrever poemas contra o sistema, poemas para lutar pela liberdade, pelo operariado e disto e daquilo. O nosso instrumento era a língua. (MELO E CASTRO, 2008, p. 141-142).

Os instrumentos linguísticos da Poesia Experimental eram poemas que tinham como objetivo a desconstrução da linguagem mítica e alienada do regime, que pretendia “esconder a realidade e erguer respeitáveis fachadas (a dignidade das grandes figuras públicas) e terríveis máquinas de guerra que, no espaço de um só dia, se desmoronaram” (COELHO, 1974, p. 19). A desconstrução promovida pelos poemas experimentais ocorre com a experimentação poética que concebia o ato de criação em estreito contato com o ato de crítica literária, no sentido de que o texto seria a possibilidade da sua própria crítica. A experimentação, para que ocorresse dessa maneira, necessitava da compreensão da obra como sendo uma máquina como as da indústria, porém com a diferença de que ela não estaria voltada a fins comerciais e econômicos, mas

apenas a fins estéticos, onde o poeta teria a plena liberdade de controlar e selecionar os materiais necessários para o seu poema futuro.

É nesse período de conscientização poética empreendido pela Poesia Experimental Portuguesa que é publicado o livro *A máquina de emaranhar paisagens* (1963), de Herberto Helder. O objetivo do poeta português seria promover, na página em branco do livro e por meio da escrita poética, a simultaneidade da linguagem. Trata-se da representação do projeto “verbivocovisual” – em que o verbal, o sonoro e o visual do poema seriam o essencial, o real conteúdo do poema – da Poesia Experimental Portuguesa em consonância com o projeto da Poesia Concreta Internacional. *A máquina de emaranhar paisagens* é originalmente publicada em 1963, porém em 1964 Herberto Helder republica um fragmento de sua obra na revista *Poesia Experimental: 1º caderno antológico*.

A comparação entre os textos de 1963 e 1964 mostra que o aspecto “verbivocovisual” é apresentado por meio da combinação e permutação de elementos num processo matemático inspirado na experiência de Nanni Balestrinni, que “escolhendo alguns fragmentos de textos antigos e modernos, fornece-os a uma calculadora eletrônica que, com eles, organizou, segundo certas regras combinatórias previamente estabelecidas, 3002 combinações, depois selecionadas” (HELDER, 1964b, p. 50). Entretanto, o que diferencia um texto do outro é que na edição de 1963 Herberto Helder cita as fontes de cada fragmento utilizado na permutação e combinação poética, enquanto que na segunda versão, a de 1964, nenhuma fonte é citada.

Além disso, a leitura das duas versões nos mostra como a combinação e permutação poética no decorrer de um ano (1963-1964) sofreu consideráveis modificações. Os fragmentos são reestruturados, assim como os parágrafos. Alguns são mantidos, como é o caso do fragmento do Gênesis, “...E chamou Deus à Luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde; e fez-se a manhã, dia primeiro...” e outros são excluídos, como o das citações completas do Gênesis, Apocalipse, François Villon, Dante, Camões e Autor. No original de 1963 são 16 fragmentos combinados e permutados, enquanto que na versão de 1964 são apenas 15 fragmentos. Há também uma inversão na organização do texto, os últimos fragmentos da edição de 63 são os que dão início ao jogo de permutação e combinação d’ *A máquina de emaranhar paisagens* de 64, enquanto que os primeiros fragmentos de 63 serão os que darão fim ao emaranhamento poético de 64.

A combinação e a permutação herbertiana, que podem também ser vistas no livro *Húmus* (1966) – que é uma seleção de trechos, tidos como principais por Herberto Helder, da obra de Raul Brandão, *Húmus* (1917) – tem como sentido a concepção da leitura da obra literária moderna como jogo e abertura, uma vez que nela é promovido o diálogo com outras obras

literárias passadas ou presentes, ocasionando o que chamaríamos de releitura da tradição, pois, segundo Herberto Helder, “a tradição é um movimento” (HELDER, 1964a, *on line*). Seguindo essa concepção, podemos dizer que o principal objetivo do livro de Herberto Helder é recriar e (re)significar não apenas o trabalho e a experiência poética, como também a tradição. *A máquina de emaranhar paisagens* é a representação do início, meio e fim do trabalho poético empreendido no interior da “selvagem floresta” (HELDER, 2006, p. 216) da linguagem.

A combinação e a permutação, compreendidas como as verdadeiras “base[s] linguística[s] da criação poética” (HELDER, 1964b, p. 50), d’ *A máquina de emaranhar paisagens*, torna-se possível somente com a compreensão da poesia como máquina de criação e produção de sentidos, sendo que o próprio título do livro já nos dará uma noção do que será feito pelo poeta: emaranhar, entrelaçar paisagens (poemas) e espaços diferentes. No caso do texto de Herberto Helder, a combinação e permutação entre elementos diferentes não visa à criação de um terceiro elemento, mas sim à demonstração da relação fundamental existente entre eles. Esse princípio é baseado no estudo do ideograma chinês, empreendido tanto pelos poetas experimentais portugueses quanto pelos poetas concretistas brasileiros, que se encontra presente na obra poética herbertiana.

Herberto Helder, ao propor a sua obra como sendo um’ *A máquina de emaranhar paisagens* estará pondo em prática um dos principais pressupostos da PO.EX: a experimentação, entendida como método de aproximação entre poesia e ciência, no que seria a tomada de “uma nova postura aberta de descoberta do novo, buscando originalidade nos métodos compositivos [...]” (TORRES, 2008, p. 4-5). Tal afirmação de Rui Torres, na introdução de *Poesia Experimental Portuguesa – cadernos e catálogos* (2008) é uma paráfrase da seguinte afirmação de Ana Hatherly em *O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda* (1979):

Essa experimentação que surge paralelamente à experimentação científica e que, impessoalizando a obra põe em destaque o processo de sua execução, é a característica fundamental de toda arte de vanguarda, sobretudo a que surge durante as décadas de 50/60 (HATHERLY, 1979, p. 114).

Por possuir o caráter de pura experimentação poética, o que permite o seu diálogo com outras obras por meio da citação direta e da desconstrução dessas citações, a obra herbertiana, segundo Maria dos Prazeres Gomes em *Outrora Agora: relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção* (1993), é uma das principais obras da vanguarda portuguesa, uma vez que ela empreende a relação dialógica da poesia portuguesa de invenção com a tradição, ocasionando, assim, a plagiotropia defendida por Haroldo de Campos como a tradução da

tradição. Em *A máquina de emaranhar paisagens* o processo crítico, teórico e prático da PO.EX é nitidamente posto em ação. É tão nítido que a autora chega ao ponto de igualar obra e movimento, tornando-os sinônimos:

Esse caráter de revisão, de retificação, de mudança na perspectiva de leitura do homem e do mundo, de fusão de temas e formas, fulcral no texto herbertiano, e não menos nos de outros poetas filiados ao mesmo projeto, permite-nos entender a poesia experimental como **Máquina de Emaranhar Paisagens** (GOMES, 1993, p. 58) (Grifo do autor).

Gomes brinca com o título do livro e do movimento para demonstrar o real objetivo da Poesia Experimental Portuguesa, que é o de promover, em termos estéticos, a invenção, a crítica e o diálogo. Na obra de Herberto Helder, a releitura da tradição é feita de forma muito mais concisa, devido às citações que demarcam a presença dos cânones literários e sagrados. Entretanto, com o processo de combinação e permutação, que é o de constante transformação, ocorre a apropriação dos textos alheios que gradativamente vão sendo desconstruídos e transformados em textos herbertianos.

Os livros – **Gênesis, Apocalipse, Balada dos Enforcados**, de Villon, **A Divina Comédia** (Inferno), de Dante, **Os Lusíadas**, de Camões – constituem o Pentateuco herbertiano, o que o Autor justapõe, metalinguisticamente, e no mesmo diapasão, sua escritura; **Rasgou o limbo a luz das fábulas** (...). Tomando-os como paisagens inaugurais sobre as quais faz interferir a ação poética transformadora, vai gradativamente desfigurando-as, tornando-as irreconhecíveis, deslocando-as de seus pontos de referência, até torná-las outras, suas, originais. (GOMES, 1993, p. 51). (Grifos do autor).

*A máquina de emaranhar paisagens* seria um dos grandes exemplos, dentro da obra herbertiana, da chamada Poesia Omnívora – tal como propõe Helena Carvalhão Buescu (2009) acerca da obra poética de Herberto Helder – aquela que transforma, com requintes de originalidade e criatividade, poemas alheios em poesia própria. É dessa apropriação que advém a noção de que por meio da seleção crítica e criativa do ato de criação poética, o poeta estará criando a si mesmo. Não é apenas um processo estético, sobretudo é também um processo de formação individual, haja vista que Herberto Helder, na época da criação de *A máquina de emaranhar paisagens*, já era um poeta “experimentado”, em uma alusão a Camões e à Poesia Experimental com sua experimentação crítica-criativa. Nada em sua poesia é feito gratuitamente.

Herberto Helder, em *A máquina de emaranhar paisagens*, assim como em suas demais obras, manifesta um saber cultural e literário, adquirido em sua experiência de vida como homem e como poeta. Nesse sentido, é a máquina lírica e de emaranhar que lhe dá o controle

para transformar e (re)significar a linguagem em puro objeto estético. Apesar de não nos ser possível associar subjetividade e Poesia Experimental, uma vez que a PO.EX foi um movimento que prezou pela objetividade e autonomia do signo e da forma, indo contra o lirismo da poesia portuguesa, não podemos deixar esse assunto de lado quando se trata da obra herbertiana. A presença de Herberto Helder num movimento de objetividade e experimentação se deve ao fato de que ele “é um arquiteto de uma poética que parte de um eu que pode vestir todas as máscaras, estender-se a todas as formas de existência, a todos os tempos, todos os povos” (OLIVEIRA, 2009, p. 278).

\*\*\*

A participação de Herberto Helder na vanguarda portuguesa não se resume apenas à criação d’ *A máquina de emaranhar paisagens*. Há outro texto que marca a presença de Herberto Helder na Poesia Experimental e, além de tudo, o aspecto barroco de sua poesia. O poema “Ascensão dos Hipopótamos”, publicado em *Poesia Experimental: 2º Caderno Antológico* (1966) encena a revalorização da Poesia Barroca empreendida pela Poesia Experimental, uma vez que em seu conteúdo estrutural e formal lemos/vemos, num ato de simultaneidade de leitura e observação, solicitados pela experimentação poética, que “as imagens não são ornamentais e não tem um apoio sobre um esqueleto formal (tomando esta palavra no sentido de forma, molde, vasilha), mas pelo contrário, das suas intersecções resulta um jogo de sentido e subsentidos, cintilações e reflexos, que são por assim dizer o próprio corpo do poema”. (MELO E CASTRO, 1979, p. 98).

OSHI POPOTAMOSHABITAMUMATREMEN  
 DAESPESURANADSEICOMORESPIRAM  
 SABENDOSEQUETODOORESPIRARELEV  
 ENAOSABICHOSMUSICALISEMORNOD  
 UMACANDI DAMORTECONTUDOOSHIPOP  
 OTAMOSSADGAVALO SCOMAGUAOCAVA  
 LOSAMANTES EMAGUASOUAINDACASAS  
 DEAGUAOREPTONONDESCUROCR  
 EPITAMPO  
 ACADOS  
 POTAM  
 NOPOE  
 EMFLOR  
 SBOTALDS  
 ASOSCILAMS  
 RETASCHEIRANASCOISA SELEVANTAM  
 ACABECASOBRETANTA SAGUASQUEDSV  
 ILOESAVANGAMDOBREA S SUASBRONC  
 ASPORTASEENTREASEXISTENCIASMT  
 NIMASEAE NORMEVIDA CELESTE OSHI P  
 OPOTAMOS COMECAMAARDEREENTRAM  
 ATREMENDALIMPIDEZGERALPORQUES  
 ADALENTADIFICILPOESIAQUESEDEP  
 URANAALLEGRIADOSSUBSTANTIVOSHH

AZADIMENOR  
 ONTOACADACENT  
 UACAOORTOGRATIA  
 RAZADOMAIORCONCO  
 DANCIADOPELIN  
 ADCCOMOSU

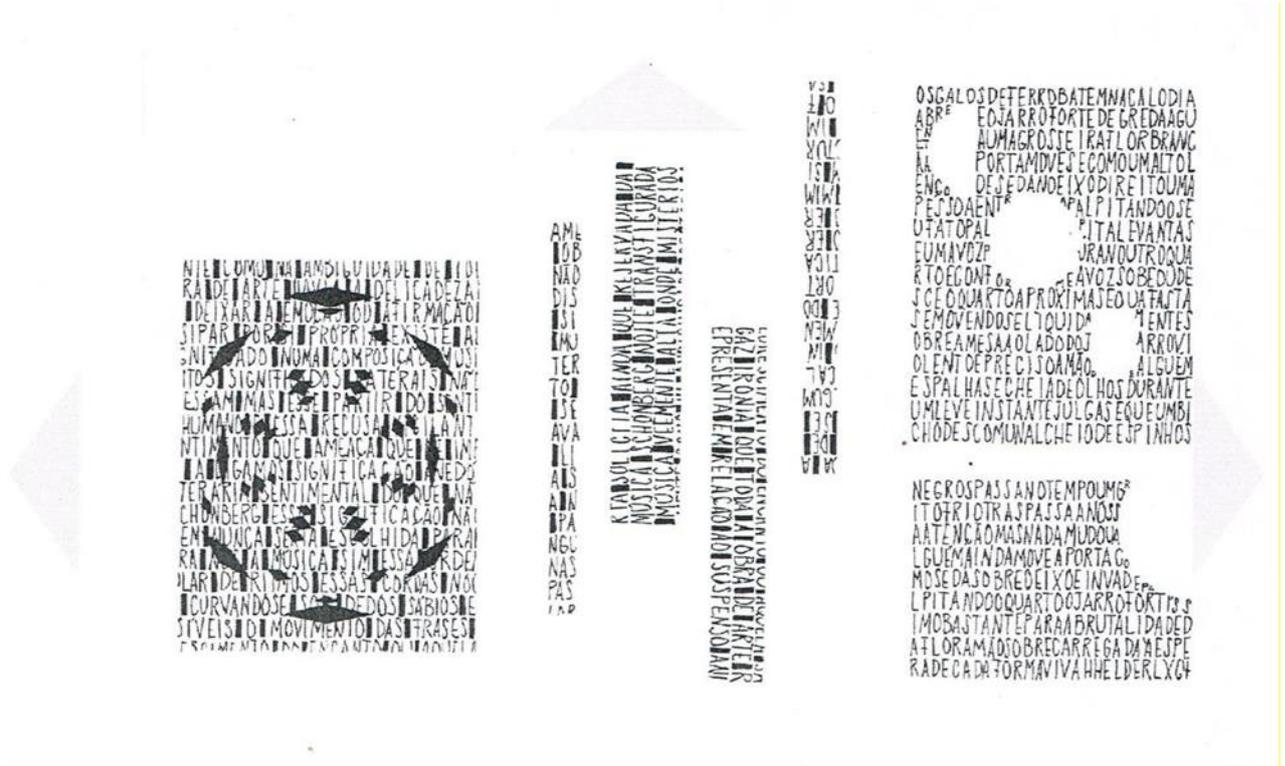
TODRCA  
 CENTRIFUGO  
 ACCIDENTE  
 DREADE

TADRIEN  
 TOE

DAMCA  
 VIDEADOPEDA  
 RARIO

SOBASTA  
 MAVARIA  
 EL OAMOREU  
 POTISLENDUJ  
 IRAEESSEONUM  
 QZENANINFD  
 ECULLAKUM  
 DEINCEND

André Herdy



Fonte: *Poesia Experimental: 2º Caderno Antológico* (1966), edição digitalizada do Arquivo Digital da Poex/ CD-ROM da Poex.

É a citação de Melo e Castro e com a leitura e observação do poema de Herberto Helder que vemos o quanto a Poesia Barroca e a Poesia Experimental estão próximas uma da outra. Não numa relação de proximidade que envolva influência ou imitação, mas, ao contrário, que envolve uma releitura e um repensar. A leitura do poema experimental herbertiano nos permite ver o quanto a presença da estética barroca é patente na poesia de Herberto Helder, principalmente a do período dos anos 60, marcada pelo surgimento da Poesia Experimental Portuguesa.

A estética barroca da poesia de Herberto Helder, nesse caso, estará presente no aspecto visual do poema “Ascensão dos Hipopótamos”, que assim como *A máquina de emaranhar paisagens*, encenará o projeto “verbivocovisual” da Poesia Experimental, uma vez que na página em branco da revista de 1964, é projetado, por meio de imagens geométricas, circulares e retangulares, o estado crítico, estético, poético e, principalmente lúdico da poesia experimental herbertiana. Trata-se de criar, como sugere Melo e Castro, novas formas de leitura que não passam pela ideia da decifração dos signos gramaticais e lexicais – até porque não está em questão entender o que Herberto Helder quer dizer neste poema, não há nenhuma mensagem a ser transmitida. Não sendo possível a leitura tradicional, mas somente a visualização das imagens, o que ganha relevo é a construção e a combinação das formas poéticas apresentadas. Uma imagem retomará a outra, no que seria a encenação de uma alta circularidade poética que

leva à não existência de fim e começo. Nota-se, inclusive, que a imagem do círculo está presente em quase todos os fragmentos.

É por sua capacidade de propor o dinamismo, a ludicidade e a circularidade da poesia visual que o poema “Ascensão dos hipopótamos” poderá ser pensado como um dos vários exemplos da estética barroca na obra poética herbertiana, cuja presença é um tema pouco discutido, apesar de autores como Maria Lúcia Dal Farra, uma das principais estudiosas da poesia herbertiana, e de Jorge Henrique Bastos, afirmarem no prefácio, “A gramática cruel de Herberto Helder”, e no posfácio, “Posfacial”, de *O corpo o luxo a obra* (2000) que:

O poema de Herberto Helder é sempre um organismo gerador de energia, de luz apenas entremostrada, que estimula e conturba a vista (a inteligência) com desassossegos de claro e escuro, com fações de relâmpagos riscando a tela já então pasma de entendimento (FARRA, 2000, p. 149).

Herberto Helder não precisa reivindicar um lugar, pois ele esteve sempre preenchido. E, hoje, mais do que nunca, é o momento de reconhecer a exuberância deste enorme poeta genuinamente Barroco, constelar (BASTOS, 2006, p. 12).

Vemos, nas duas citações, que os autores destacam o Barroco como uma característica fundamental da poesia herbertiana, no momento em que eles tomam como elementos distintos da poesia o jogo entre o claro e o escuro, típico da estética barroca, a geração de luz e energia, no que seria o efeito estético da obra de arte, assim como a tomada do poema como uma forma constelar. Porém, a discussão não é levada adiante, não sendo discutido em que consiste a estética barroca em Herberto Helder. Entretanto, os trabalhos de Maria dos Prazeres Gomes, “A máquina de emaranhar paisagens” (1993), e de Eunice Ribeiro, “O sombrio trabalho da beleza (notas sobre o Barroco em Herberto Helder)” (2009), conseguem demarcar imagens e formas barrocas na poesia de Herberto Helder. Segundo Gomes, o Barroco em Helder é representado pela circularidade de seus poemas, mais especificamente, no livro *A máquina de emaranhar paisagens* (1963) que “é um poema circular [...] (GOMES, 1993, p. 56) demonstrando que o círculo é “recorrente na poesia herbertiana, (assim) como na poesia barroca.” (idem, p. 56). Fora isso, para a autora: “A máquina de emaranhar paisagens, como, de resto, grande parte da obra de H.H., abre-se ainda a um certo barroquismo, onde o lúdico assume especial relevo.” (idem, p.56). Outro exemplo da circularidade das obras herbertianas é o livro de contos *Os passos em volta* (1964c).

Já Eunice Ribeiro irá propor uma possível, mas, ao mesmo tempo, insuficiente, – segundo as palavras da própria autora –, leitura barroca da obra de Herberto Helder, por meio da relação da poesia herbertiana com as artes plásticas e visuais:

Pensando também (mas não apenas) neste fundamental princípio processual, ou nesta poética da continuidade [...] que toma o poético “em devir” e enquanto “formação” de idioma, deter-me-ei aqui num certo barroquismo que a escrita herbertiana me parece permitir acalentar como possível (ainda que insuficiente) curso de leitura: não tanto no que tocaria uma dimensão estritamente temática ou estilística, mas antes em relação a pressupostos estruturais e estratégias de produção literária de qualidade visual. (RIBEIRO, 2009, p. 26)

Uma leitura sobre o Barroco em Herberto Helder deverá tomar como ponto principal a individualidade, constantemente marcada pelo diálogo – entendido no sentido de reflexão e revisitação de suas origens – do poeta, ora consigo mesmo ora com o leitor, no que seria a representação da escrita como jogo e abertura, onde o leitor deverá ter plena consciência do poeta e do poema como criação. É como diz Luís Maffei em “Por que não falte nunca onde sobeja, ou melhor, excesso e falta na lírica de Herberto Helder” (2006): “há sim, uma espécie de segredo no modo herbertiano de constituir sua obra, e o leitor é este que poderá penetrar nos sentidos que essa poética fornece apenas se efetuar um trabalho de leitura que o veja de modo mais abrangente” (MAFFEI, 2006, p. 190).

Essa visão de “modo mais abrangente” está ligada à noção de se compreender a obra poética de Herberto Helder como uma obra de teor altamente inventivo, criativo, radical e original. Sem isso não há como desvendar o segredo herbertiano da escritura barroca. A partir da leitura do capítulo “O poeta é um jogador” do livro *O lúdico e as projeções do mundo Barroco* (1971), de Affonso Ávila, consideramos que as tendências barrocas da poesia herbertiana repercutem a estética barroca de grandes poetas portugueses do período Seiscentista como Jerônimo Baia, Francisco de Vasconcelos, Jacinto Freire de Andrade, Antônio Barbosa Bacilar, Tomás de Noronha e Fernão Álvares do Oriente que trabalharam o lúdico na poesia como forma de propor a invenção não apenas ao nível de escritura do poema como também ao nível da leitura. É o que podemos ver na seguinte análise do poema “Labirinto” de Fernão Álvares do Oriente feita por Ávila:

Embora medíocre como concepção da idéia (sic) poética e sem maior brilho de linguagem, o Labirinto é exemplo do que, dentro da conceituação de Umberto Eco, pode-se entender por uma estrutura aberta, por um texto suscetível de várias direções de leitura, isto graças ao artifício do ordenamento de versos e estrofes, da equivalência de sentido das frases e a sua permutável

correspondência na organização gráfica do poema [...] As alternativas de leitura se multiplicam, tanto ao nível dos blocos, quanto das estrofes e dos versos, podendo êstes (sic) concatenar-se de modo compreensível seja em linha horizontal ou vertical, seja mesmo em diagonal, obedecendo-se qualquer ordem de leitura dos versos, isto é, a ordem natural. (ÁVILA, 1971, p. 84).

Para exemplificar, de modo a propor um diálogo entre Fernão Álvares do Oriente e Herberto Helder, o que é dito por Ávila sobre o poema “Labirinto”, tomemos como exemplo o poema herbertiano “Vocação Animal” do livro “Retrato em Movimento” que faz parte da antologia *Poesia Toda* (1973) que se encontra relido e repensado em “Leia-se esta paisagem da direita para esquerda e vice-versa” do livro “Do mundo”, que faz parte da reunião de sua obra *Ou o poema contínuo* (2006):

## I

Leia-se esta paisagem da direita para a esquerda e vice-versa, ou vice-versa e de baixo para cima, pode-se saltar as linhas que tremem debaixo dos olhos.  
 Pode-se ler a cavalo, de pé, ou sentado numa cadeira.  
 Pode-se sentar a paisagem numa cadeira e lê-la com extrema violência.  
 É uma paisagem de répteis, de ovos e de máquinas que não calculam.  
 Há no meio uma flor como a flor segregada pela boca das abóboras.  
 Quem leia, se ler, leve consigo a flor fria e amarela, crave o pendúculo no coração, e durma com o sangue e a sua dor de pessoa.  
 Quem aprender, que sonhe, que lhe cresça cabelo tumultuosamente, que saiba até às portas da morte.  
 Leia-se como for mais conforme com acordar de noite tremendo de espanto.  
 Leia-se como um milagre cheio do milagre dos erros.  
 Leve-se para a vigília essa visão como um espelho.  
 Espelho, procedimento de expansão ardente.  
 Veja-se no espelho que é a pessoa que tem o perfume de outra pessoa.  
 Ressoa, respira, transpira o que é nela a pessoa  
 (...)  
 Diz qualquer coisa como se o vinho enchesse o teu sono e transbordasse, e lê-te a ti mesmo lado a lado, entre os pés e as mãos.  
 Lê o escuro que tomba entre os teus braços como um ramo tenebroso, desfolha-te pétala a pétala, até seres puro como uma paisagem expectante.  
 Leia-se agora tudo num idioma cada vez mais estrangeiro e, de súbito, nas palavras onde sempre se nasce – sempre.  
 Esta ciência chama-se ver com o corpo o corpo iluminado.  
 (HELDER, 1973, pp. 139-140)

Com a leitura deste poema, vemos que a tendência barroca em Herberto Helder é de natureza lúdica e dinâmica. Logo de início, nos deparamos com várias possibilidades de leitura, que tal como no poema de Fernão Álvares do Oriente, cuja reprodução não nos foi possível obter, podem ser feitas de diversas maneiras: de baixo para cima, da direita para esquerda e, assim, sucessivamente. Além disso, o poema é concebido como espelho que reflete tanto aquele que lê quanto aquele que escreve, no que seria uma renovação do organismo poético da língua

materna, haja vista que o leitor não é mais distanciado da obra como mero receptor. Agora, na leitura criativa da poesia moderna e contemporânea proposta tanto pela Poesia Concreta quanto pela Poesia Experimental, ele faz parte do processo de criação do poema, que se dá no ato de leitura por meio de uma solicitação do texto, “Leia-se”, e, por isso, se vê refletido dentro da obra especular, “Veja-se no espelho,,,”. Já o poeta, não é mais o “dono” do poema, aquele que detém todos os poderes e direitos sobre o que escreve, uma vez que ele também, no ato de escrita, se realiza como sujeito e como artista. É o que podemos ver no ato de releitura e repensar que Herberto Helder faz de si mesmo quando reescreve o poema “Vocação animal” em *Do mundo* agora com o título “Leia-se esta paisagem da direita para esquerda e vice-versa”. Ou seja, há uma ligação entre o poeta e o poema que pode ser entendida a partir da intimidade que o poeta possui com sua poesia, mais precisamente com sua língua materna. É o que vemos na afirmação de Ávila:

Impregnando de humor a frase poética, introduzindo no contexto antes sacralizado do poema um vocabulário tomado à semântica do cotidiano e do prosaico, imprimindo-lhe ao acaso uma entoação de matiz coloquial e afetivo ou dobrando o verso ao caprichos mais sutis da maleabilidade artesanal, pode-se dizer que esses poetas (seiscentistas) tratavam a sua arte por tu, isto é, estabeleciam com ela uma intimidade sem reservas, um à-vontade próprio do jogador afeito à familiaridade táctil com seu instrumento de jogo. (ÁVILA, 1971, p.83).

É essa intimidade que propõe uma renovação na língua, uma vez que é a partir dela que o poema de invenção e criação será concebido. Essa intimidade só é adquirida quando, tal como numa tradução, o poeta concebe a relação com sua língua materna como uma relação de alteridade, onde tudo agora é um “idioma cada vez mais estrangeiro...”. Com a leitura do primeiro capítulo, “O elemento lúdico nas formas de expressão do Barroco”, do livro de Ávila, podemos ver que a poesia barroca de Herberto Helder é a concepção da obra de arte, ou seja, do poema, como objeto estético de abertura, de jogo e de multivocidade, que somente se tornará espaço de leitura quando estiver ao nível tanto da inteligência quanto dos sentidos, o que acaba por desconstruir o ideal clássico da linearidade e de representação.

A obra de arte contemplada se oferece aqui através de pontos de vista, ângulos ou perspectivas que quebram a linearidade e a rigidez clássicas, convidando-nos a uma relação visual mais rica de possibilidades frutivas, em que se ampliam e excitam mais livremente as nossas disponibilidades para a experiência dos sentidos e do gozo da inteligência. (ÁVILA, 1971, p. 20).

Será o Barroco da invenção e da criação – marca de todo um período histórico – como discurso de um homem em crise perante a sua realidade e, por isso, em constante reflexão, que estará presente na poesia de Herberto Helder. As obras de arte herbertianas contempladas neste capítulo foram *A máquina de emaranhar paisagens* e o poema “Ascensão dos Hipopótamos”. Tal contemplação teve como objetivo mostrar como ocorre a reformulação da tradição pelas mãos do poeta que toma para si uma tarefa criativa e desconstrutiva.

### 1.3 - Haroldo de Campos e a Poesia Concreta

A Poesia Concreta, assim como a Poesia Experimental em Portugal, apesar de ter surgido uma década antes, foi uma resposta cultural ao que estava ocorrendo politicamente e socialmente no Brasil nas décadas de 50 e 60. Logo de início, na introdução de seu livro *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*, Aguilar argumenta que uma leitura crítica e compromissada sobre o papel social e cultural das vanguardas é aquela que leva em consideração o contexto histórico, político e social em que elas surgem, uma vez que as mesmas não trabalham apenas ao nível da escritura como também ao nível de “processos de recepção, negociação, manipulação e exibição”. Partindo dessa perspectiva, Aguilar mostra como o surgimento da Poesia Concreta e da Arte Moderna foram consequências das transformações que vinham ocorrendo, não apenas no Brasil, como em toda a América Latina, tais como a condecoração de Che Guevara com a Ordem do Cruzeiro do Sul, a atitude anti-imperialista tomada pelo governo de Jânio Quadros em relação aos Estados Unidos e o desejo de continuação no governo de João Goulart das propostas modernizadoras empreendidas por Juscelino Kubitschek. O que faz com que, nesse sentido, a Poesia Concreta seja compreendida como uma vanguarda nacionalmente brasileira, porém internacionalmente latino-americana.

Quanto à nacionalidade e internacionalidade do movimento criado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, Aguilar se referirá à arte vanguardista brasileira como essencialmente modernista, haja vista que nas décadas de 50 e 60 houve a releitura dos pressupostos críticos e teóricos do Modernismo de 1922 como forma de renovação das formas literárias brasileiras. É como diz o autor quanto ao uso do termo “modernista”:

A denominação “modernismo” corresponde, no universo hispânico, ao movimento literário do final do século XIX. Já no Brasil e nos EUA, “modernismo” refere-se aos vanguardistas, mas também a todos aqueles artistas que se engajaram na renovação cultural que se iniciou nos anos 1920 e continuou – pelo menos até o final dos anos 60. A forma que emprega o termo neste trabalho – salvo indicação contrária – aproxima-se mais do uso que tem no Brasil do que daquele que é comum em espanhol (AGUILAR, 2005, p. 22).

Por meio desta citação e da leitura de Aguilar é possível observar que a discussão em torno da correspondência e continuidade existente entre Poesia Concreta e Modernismo torna-se importante a partir da análise e discussão do papel do poeta Oswald de Andrade em relação aos pressupostos teóricos e práticos tanto da Poesia Concreta quanto daqueles que envolvem poesia e tradução na obra poética de Haroldo de Campos. A Poesia Concreta é considerada, por Haroldo de Campos, como herdeira do Modernismo de 1922 e, principalmente, da poética radical de Oswald de Andrade, chamada de poesia “Pau Brasil”. Apesar disso, Aguilar faz questão de deixar claro as dificuldades e os obstáculos enfrentados pelos poetas concretos no que concernia à afinidade “com a sensibilidade do tempo” (CAMPOS, 1977, p. 8), uma vez que no início das formulações concretistas é bastante nítida a preocupação dos poetas em “acompanhar os novos movimentos sociais de reivindicação política” (AGUILAR, 2005, p. 91) igualmente como as grandes vanguardas, tais como o futurismo, expressionismo e o surrealismo, do final do século XIX e início do século XX fizeram. Entretanto, Aguilar, partindo da análise das 5 edições publicadas de *Invenção, Revista de Arte de Vanguarda*, dirá que a poesia engajada da Poesia Concreta, chamada de “fase engajada”, esteve presente em apenas dois números da revista, enquanto que as demais edições de números 3, 4 e 5 foram dedicadas a discussões sobre a arte, a integração de novos poetas e artistas ao movimento e a articulação de dois elementos centrais que não se encontram presentes nas duas primeiras edições de *Invenção*: música contemporânea – considerada como espaço privilegiado da poesia militante – e Oswald de Andrade – considerado um dos principais e grandes paideumas do movimento concretista brasileiro.

A presença de Oswald de Andrade no *paideuma* concretista é a demonstração de que a revalorização do Modernismo de 1922, nas décadas de 50, 60 e 70, foi a tomada de consciência, pelos poetas concretos, da necessidade de se criar uma nova poesia brasileira que, seguindo os padrões da modernidade, seria marcada pelo fim do verso e da métrica; pela síntese e redução do signo poético ao seu mínimo e pelo rompimento com o cânone, uma vez que a poesia concreta, assim como a poesia oswaldiana foi, segundo Haroldo de Campos em *Oswald de Andrade: trechos escolhidos* (1977):

intrinsecamente identificada com os propósitos de revolução estética que sacudiu nosso país no ano de Centenário de sua Independência. Propósitos que implicam no rompimento com o cânone do passado, mas que envolvem novas bases de uma literatura brasileira verdadeiramente afinada com a sensibilidade do tempo (CAMPOS, 1977, p. 8).

A identificação da Poesia Concreta com a poesia de Oswald de Andrade pode ser vista no ensaio “Uma poética da radicalidade” presente no livro *Oswald de Andrade: Pau Brasil* (2003),

onde vemos que o principal intuito de Haroldo de Campos é o de aproximar tanto sua poesia quanto a dos poetas concretos da poesia oswaldiana.

A revolução – e revolução copernicana – foi a poesia “Pau Brasil”, donde saiu toda uma linha de poética substantiva, de poesia contida, reduzida ao essencial do processo de signos, que passa por Drummond na década de 30, enforma a engenharia poética de João Cabral de Melo e Neto e se projeta na atual poesia concreta. Uma poesia de tipo industrial, diríamos por oposição ao velho artesanato discursivo, institucionalizado em modelos retóricos pelo parnasianismo, ou já degelado, revitalizado em novos caudais lírico-interjetivos pelo poeta da Paulicéia [Mário de Andrade]. (CAMPOS, 2003, p. 15).

Essa correspondência se dá pela consciência que Haroldo de Campos tinha de fazer parte de uma tradição. Tradição esta herdeira do Modernismo de 1922 que buscava não apenas inserir a cultura brasileira no cenário artístico internacional como também resgatar a cultura popular do esquecimento. Tudo isso sob o emblema da Antropofagia Cultural de Oswald de Andrade que tinha como proposta a devoração, deglutição do Outro estrangeiro e europeu como forma de criar o ideal de nacionalidade. Ao afirmar que a antropofagia oswaldiana é “a expressão dialógica e dialética do nacional com o universal” (CAMPOS, 2013, p. 200) Haroldo de Campos se firma como integrante da tradição modernista da poesia brasileira. Esta afirmação faz parte do texto “Tradição, Transcrição, Transculturização: o ponto de vista do ex-cêntrico” (2013) onde o poeta considera a literatura brasileira, assim como as outras literaturas latino-americanas, nascida sob o signo do Barroco.

A presença do Barroco na obra poética de Haroldo de Campos terá um sentido de individualismo, uma vez que corresponderá à subjetividade como expressão do eu, da experiência e da consciência do sujeito perante a realidade do mundo e do imaginário, assim como a um moderno método de criação poética. O próprio Haroldo de Campos afirma que a estética barroca sempre foi um interesse pessoal e que seu afastamento do movimento da Poesia Concreta, logo após o auge e a concretização do movimento por meio de exposições, antologias, manifestos, revistas, etc foi para dar vazão a seu lado barroquista, sendo o grande exemplo e resultado disso o livro *Galáxias* (2004). Tal interesse pessoal também poderá ser visto em *A máquina do mundo repensada* (2004), onde a relação entre poesia e ciência será o pano de fundo para releitura da máquina do mundo e o poeta que expõe suas “angústias (...) que, avançado em idade, já não pode compreender o mistério do futuro e da morte com suas antigas figuras” (SCUDELLER, 2008). A estética barroca em Haroldo de Campos possui uma vasta importância que atravessa a sua poesia para adentrar, sobretudo, no seu pensamento crítico e teórico sobre a linguagem e a criação poética. É comum vermos ensaios haroldianos com forte teor barroquista,

sendo o exemplo máximo o livro *O sequestro do Barroco: o caso de gregório de mattos* (1989), onde Haroldo de Campos defende a importância do Barroco na formação da literatura brasileira.

A demarcação histórica do surgimento dos ideais vanguardistas no Brasil está esboçada no livro *Crítica Cult* (2000), de Eneida Maria de Souza, que afirma que se quisermos, como estudiosos da literatura, fazer uma leitura pautada na revisão histórica dos procedimentos artísticos, não podemos esquecer nunca de levar em consideração duas premissas não excludentes: a descrição contextualizada dos acontecimentos e a sua reconstrução pelo olhar contemporâneo. Como confirmação desse método, a autora escolhe para abordar a questão da ruptura, na poesia, a relação entre passado e presente, no que seria um “viés duplo entre tradição e ruptura” (p. 91). Seguindo essa perspectiva:

A “tradição da ruptura” – termo caro a Octavio Paz – ao significar tanto a formação de uma tradição calcada na ruptura quanto na diluição do caráter estático conferido ao procedimento, abre perspectivas para uma abordagem do tema em diagonal, não mais circunscrita a momentos historicamente fechados. (SOUZA, 2000, p. 91-92).

Segundo a autora, a estética da ruptura no Brasil ocorre no período de retomada do movimento modernista nas décadas de 1960 e 1970. Período em que começaram a fervilhar, no cenário nacional, as teorias críticas que iam das concepções estruturalistas às ideias de Michel Foucault. Neste caso, destaca-se que as principais ideias sobre a pluralidade, originalidade e heterogeneidade da literatura brasileira ocorrem com o surgimento das teorias de Mikhail Bakhtin sobre “carnavalização” e dialogismo.

O que torna importante o texto de Souza é o fato de que Haroldo de Campos – juntamente com Augusto de Campos e Décio Pignatari – é inserido no rol das estéticas de ruptura. Com essa inserção, que para alguns pode parecer óbvia, concluímos que Haroldo de Campos, não apenas como crítico, mas também como poeta, fez parte da tradição da ruptura. O poeta paulista, para poder romper com a tradição e, conseqüentemente, instituir uma nova, põe em diálogo passado e presente num processo de apropriação/desapropriação da tradição.

Além de ser considerada como herdeira do Modernismo, a Poesia Concreta pode ser também considerada como a continuação da poesia “Pau Brasil”, da “poesia de exportação”, de Oswald de Andrade, pois seu papel de vanguarda não se resumiu apenas ao território brasileiro como também a todo continente americano e europeu, junto à Poesia Concreta Suíça, criada por Eugen Gomringer, e a Poesia Concreta Alemã, criada por Franz Mon, porém sem ser devedora crítica das duas últimas. O que faz com que a Poesia Concreta Brasileira seja considerada um movimento de vanguarda independente e com características próprias. É como diz Aguilar:

O fato de que o concretismo tenha-se desenvolvido na Alemanha e no Brasil e de que, em ambos os casos, caiba a denominação de “último” movimento de vanguarda, não deve ocultar ou suprimir a inflexão latino-americana do grupo brasileiro e da sua inserção em uma tendência modernista mundial que – sem deixar de corresponder às características transnacionais do período – teve uma fisionomia própria. No caso específico da poesia concreta, sua aparição no cenário cultural brasileiro foi independente de seu surgimento na Alemanha, e isso se explica tanto pelo alto grau de organicidade que a perspectiva modernista havia adquirido no Brasil como pelo fortalecimento – em termos institucionais, mas também de elaborações discursivas – dos critérios de homogeneidade, evolução e autonomia. (AGUILAR, 2005, p. 44)

A partir da comparação entre as obras poéticas de Haroldo de Campos e Oswald de Andrade, por meio da poesia concreta e da revalorização do modernismo, podemos dizer que a poesia haroldiana é aquela capaz de “expressar percepções através de palavras, organizando estas em padrões lógicos, musicais e visuais” (FAUSTINO, 1976, p. 66). Ou seja, a poesia haroldiana não é uma poesia ingênua onde o leitor terá a plena certeza de que irá encontrar imagens conhecidas e comuns. Haroldo de Campos fará com que o leitor trabalhe sua criatividade e conhecimento. Nesse sentido, o trabalho poético desenvolvido pelo poeta não se restringirá apenas à linguagem e à forma. Estará também ligado à historiografia literária no que seria um resgate da tradição configurado pelo diálogo de Haroldo de Campos com poetas e autores canônicos, tais como Camões, Dante, Homero, Pound, Mallarmé, Hölderlin, tidos como exemplos máximos da alta literatura.

Com a análise da obra de Haroldo de Campos, que inclui ensaios críticos, poemas e traduções, percebemos o valor que ele concede à questão da tradição, pensada literariamente e historicamente como um dos aspectos da formação da identidade cultural de um povo. Segundo Diana Junkes Martha Toneto em “Entre a invenção e a tradição: história e utopia no projeto poético de Haroldo de Campos” (2008) a discussão sobre a tradição é muito acentuada na obra haroldiana, sendo esta analisada sob a égide da perspectiva da poética sincrônica, que é a compreensão de uma época a partir da leitura de uma obra ou movimento literário significativo, e da construção de um paideuma, conjunto de obras escolhidas na poética sincrônica como representante da tradição literária de sua época. As obras escolhidas como paideumas na poética sincrônica são aquelas que, quando retomadas no presente da criação, suscitam a inovação na poesia. Serão elas que irão representar no presente a perspectiva da mudança, da criação e inovação.

A escolha da poesia “Pau Brasil” como *paideuma* não só da Poesia Concreta como também da própria poesia haroldiana, demonstra que Haroldo de Campos e Oswald de Andrade estariam no mesmo nível poético em termos de tradição da ruptura, pois ambos são poetas que, no ato de criação da palavra poética, desapropriam o cânone do seu lugar sagrado por meio da releitura crítica e criativa da tradição. Porém, essa releitura crítica e criativa não ocorrerá com qualquer obra. Somente as obras com alto teor criativo, estético e poético serão relidas pelo fato de que elas servirão como fonte de reflexão para o presente. Por isso, podemos dizer que as escolhas de Haroldo de Campos e Andrade, no caso a obra de Blaise Cendrars, são conscientes. Segundo Paz, essa consciência é a principal característica da tradição da ruptura:

Aquele que sabe que pertence a uma tradição já sabe, implicitamente, ser diferente dela, e esse saber o leva, mais cedo ou mais tarde a questioná-la e, às vezes, a negá-la. A crítica da tradição se inicia como consciência de pertencer a uma tradição. (PAZ, 2013, p. 21).

Para Toneto, a compreensão do trabalho poético haroldiano só pode ser efetuada a partir do questionamento de como a tradição é repensada em sua obra e porque Haroldo de Campos se propõe a fazer tal projeto. E será em busca da resposta desse questionamento que pretendemos analisar o poema Galáxias, que possui dentre seus objetivos, mais precisamente poéticos, o de ler e renovar o passado sob o olhar criativo e crítico do presente. Vale dizer que a leitura e renovação do passado se darão por meio da ruptura, criação e invenção poética dos signos.

Em *Galáxias* teremos a releitura da tradição por meio da intertextualidade com obras do cânone da literatura universal, tais como *A Divina Comédia*, *As Mil e Uma Noites*, *Fausto*, *Ulisses*, *Macbeth*, *Odisséia* e *Os Lusíadas*, entre outros. Todas essas obras representam em sua essência a época e a literatura de seu tempo. Ao escolher *paideumas*, Haroldo de Campos seleciona obras possuidoras de um valor estético bastante significativo, sendo que um desses valores será o da perenidade. Todas as obras citadas acima são perenes na historiografia literária universal, pois permaneceram na tradição literária, indo além de seu tempo e história, influenciando novas obras e autores.

Ao fazer a releitura do cânone e a criação de uma nova poética, Haroldo de Campos estará indo além da historiografia literária pré-estabelecida, pois uma nova leitura do passado no presente criará um novo passado. No momento em que houver uma nova leitura do cânone, que é a tradição, teremos o desvendar daquilo que outrora passou despercebido em leituras anteriores. Uma nova leitura do passado suscitará novos significados e sentidos à palavra poética. Com isso Haroldo de Campos inova e radicaliza os padrões poéticos vigentes. Haroldo de Campos, ao reinventar o cânone em sua poesia, conseqüentemente, modifica o seu sentido. Os temas

principais de *Galáxias* são clássicos, mas o sentido que eles irão adquirir é novo. Por exemplo, a viagem é um tema recorrente na poesia épica, mas no poema galáctico ganhará uma nova roupagem, distinta daquela que a fez conhecida no passado.

A viagem na *Odisséia* e em *Os Lusíadas*, que são obras épicas, é movida pela busca de algo. Na *Odisséia*, a viagem de Ulisses é movida pela necessidade de retorno à sua terra, Ítaca, enquanto que em *Os Lusíadas* ela é movida pela busca do caminho marítimo para as Índias, que acaba por revelar um mundo desconhecido até então. Em *Galáxias*, porém, a viagem não tem busca, não tem um porto seguro para o autor e leitor se ancorarem. A intenção da viagem é mostrar o mar, o mar da linguagem, e o labor do poeta ao enfrentá-lo. A viagem galáctica não tem fim. Não há um ponto de chegada. Só ponto de partida.

Em “O mar e as viagens: épico e romance grego antigo em *Galáxias* de Haroldo de Campos” (2011), Diana Toneto nos diz que é quase impossível separar na obra haroldiana o discurso vanguardista da poesia. E que, por isso, podemos tomar *Galáxias* como sendo uma representação da união entre crítica literária e poesia, que são traços muito marcantes nas obras de Haroldo de Campos. Podemos encontrar nos fragmentos galácticos pensamentos sobre o fazer poético; a transformação e criação da linguagem; o labor do poeta ao fazer poesia; poesia oriental, latino-americana; neobarroquismo e tradução. Porém, não será nesses aspectos poéticos que a autora irá deter-se. O foco central da autora será o interesse de Haroldo de Campos pela poesia grega, que servirá em *Galáxias* como ferramenta de resgate da tradição.

O repensar da tradição que é feito por Haroldo de Campos não possui o intuito de trazer o passado para que ele continue o mesmo no presente. Quando o passado é repensado pelo poeta ele é reinventado e transformado. Essa transformação se dará por meio da leitura, que é uma viagem pelo mundo da linguagem. A cada nova leitura o texto será transformado. Será outro. Os significados já não serão os mesmos da primeira leitura. Os símbolos e signos terão outros sentidos. Assim como numa viagem, o caminho que seguimos diversas vezes nem sempre será o mesmo. A cada novo percurso algo que antes não havia sido percebido saltará aos nossos olhos. É como a autora diz: “Assim, para Haroldo, a literatura, ao menos em termo de leitura, é, simultaneamente, passado e presente, ou ainda, valoração do passado à luz do presente, já que os ‘fatos’ literários voltam a acontecer a cada leitura” (TONETO, 2011). Em *Galáxias* o passado é retido no presente e com a sua leitura ele poderá ser reinventado. Uma nova leitura sempre suscita novos significados. Por isso, uma nova leitura dos textos gregos antigos, tais como a *Odisseia*, produziria novos significados para a obra. Diana Toneto diz que o diálogo com a poesia grega realizado em *Galáxias* ocorre a partir do momento que Haroldo de Campos utiliza em seu poema alguns recursos da poesia antiga, que são a evocação e a oralidade.

A transformação e a releitura da tradição por meio da poesia contemporânea acontecerão pela linguagem que será modificada semanticamente e sintaticamente pelo poeta paulista, que irá criar neologismos e novas estruturas sintáticas e com isso a linguagem se distenderá em um mar de signos. Os signos perderão o seu significado tradicional para adquirirem outros. Contudo, só teremos essa compreensão sobre *Galáxias* quando começarmos a olhá-lo como um livro-viagem. Viagem essa que só será possível se o leitor assumir o papel de viajante.

Para Inês Oseki-Dépré em “Leitura finita de um texto infinito: *Galáxias* de Haroldo de Campos” (2011) o diálogo, ou melhor, a intertextualidade de *Galáxias* com os textos gregos antigos, mais precisamente com os textos homéricos, está conjugada a uma poesia em transformação por meio da tradução e da paródia. Inês Dépré, da mesma maneira que Diana Toneto, diz que essa intertextualidade remete ao passado e ao futuro de uma tradição, que só será resgatada caso o leitor possua um conhecimento prévio sobre literatura e linguagem poética. Caso ele não possua esse conhecimento não será possível a decodificação dos significados contidos no texto. É como Dépré afirma: “Em suma, trata-se de mostrar que se o texto traz em si um saber sobre literatura, ele comporta outros elementos cognitivos a serem decodificados no momento de sua recepção” (DÉPRÉ, 2011, p. 128).

No ensaio “Literatura nunca é apenas literatura”, João Alexandre Barbosa afirma que a literatura nem sempre é apenas literatura por nela estarem inseridos outros elementos e conhecimentos, tais como história, psicologia, sociologia, lingüística. E no poema de Haroldo de Campos temos um saber sobre a linguagem poética que só será compreendido se o leitor tiver o conhecimento da linguagem haroldiana, que é uma linguagem dinâmica, plural e cosmopolita, e da linguagem poética. Isso remete ao que diz João Barbosa, ao citar Northrop Freye, que a leitura de uma obra literária requer do leitor que ele tenha o conhecimento de duas linguagens, que são: a língua em que o poeta escreve e a língua da poesia. O autor frisa ainda que a linguagem poética, quando se realiza numa obra literária, é capaz de potencializar todas as outras linguagens, como a pictórica e a musical. *Galáxias* é um exemplo da potencialização da linguagem, pois em sua estrutura podemos ver diversas outras linguagens.

#### **1.4 - O Trabalho da citação em *Galáxias* e *A Máquina de Emaranhar de Paisagens***

Com as delimitações históricas que envolvem Poesia Experimental e Poesia Concreta, já estabelecidas, surge a seguinte questão: como as escritas poéticas de Haroldo de Campos e Herberto Helder convergem e ressoam? Se pensarmos na antropofagia e na tradução, eixos norteadores das obras poéticas de ambos, é possível dizer que as escritas haroldiana e herbertiana são essencialmente antropofágicas e transcriadoras, no momento em que elas promovem a

transformação e a inovação da linguagem a partir da tradução e devoração de textos canônicos. Além disso, seguindo o que é afirmado por Barthes, em *O grau zero da escrita* (2000), podemos também concluir que elas são escritas únicas, que não podem ser repetidas, pois são a marca de liberdade do escritor dentro da história. Nesse sentido, as escritas de Haroldo de Campos e de Herberto Helder são únicas – uma tendendo para conscientização de um passado nacional na América Latina e a outra tendendo para a criação de um idioma poético próprio que abrange o lirismo, o amor e a violência por meio de uma seleção crítica e criativa que contempla tanto textos clássicos quanto não clássicos – uma vez que são escolhas conscientes, onde o importante é pensar a literatura na história. A partir disso, podemos dizer que as escritas antropofágicas de Haroldo de Campos e de Herberto Helder, que devoram e transformam a escrita do Outro, se exemplificam nos livros *Galáxias* (2004) e *A máquina de emaranhar paisagens* (2006), demonstrando como a devoração e a tradução do outro não são sinônimos de destruição, mas sim de criação, por meio da reescrita, ou melhor, da citação de obras do passado e do presente.

A leitura do livro de Antoine Compagnon, *O trabalho da citação* (2007), nos faz ver que os livros de Haroldo de Campos e Herberto Helder são exemplos de obras que citam e reescrevem obras alheias a tal ponto que “eles se apresentam sem destaques, sem aspas nem itálicos. Seus sujeitos são indiferenciados; seu polimorfismo não é ordenado. Toda gradação da enunciação deve ser descoberta na leitura, na solicitação” (COMPAGNON, 2007, p. 54).

O trabalho da citação exercido nas obras de Haroldo de Campos e Herberto Helder é o exemplo de que o trabalho de escrita e leitura está sendo realizado em sua máxima potência. É como afirma Compagnon (2007, p.41):

Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico de recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma da significação e da comunicação linguística.

A leitura de *Galáxias* e de *A máquina de emaranhar paisagens* nos permite ver que o trabalho de leitura e escrita não é solicitado apenas ao autor, que concebe a sua obra como criação. O leitor também é solicitado pelo trabalho de citação. Ter a experiência de leitura para reconhecer e sentir o que está sendo transformado dentro da obra é, ao mesmo tempo, a busca da sua origem como leitor em outras experiências de leitura, diminuindo o que é, segundo Barthes em *O rumor da língua* (1984), a “distância entre leitura e escrita” (p. 59) como também é a

criação de novas experiências de leitura. Tal como o autor, o leitor também se verá diante do presente e do passado em permanente transformação.

As “*Galáxias*” haroldianas e a “Máquina” herbertiana são exemplos de obras modernas que através da escrita, concebida como o lugar sagrado e, ao mesmo tempo, profano da linguagem – pois é nela que o poeta se encontrará como homem, no momento em que na escrita poética percebe toda a imensidão, diferença e vazão da linguagem, e morrerá como sujeito, uma vez que não saberá como nomear, dar sentido e significado ao espaço poético visto – realizam um verdadeiro trabalho de pensamento, análise, crítica, criação e produção de sentido, no que seria o (re)pensar da relação entre poeta e poesia. Em Haroldo de Campos este trabalho ocorrerá de maneira altamente circular e dinâmica, que não terá fim e nem começo, mas sim um recomeço. A finalização do livro *Galáxias* não é possível, pois no momento em que o poeta tenta fechá-lo a chave – que aqui pensaremos como metáfora de acabamento e engendramento da obra – lhe aparecem muitas e muitas possibilidades de criação poética.

fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canto não conto não quero anoiteço desprimavero me libro enfim neste livro neste voo me revoo mosca e aranha mina e minério corda acorde psaltério musa não mais não mais que destempero joguei limpo joguei a sério nesta sede me desaltero me descomeço me encerro no fim do mundo o livro fina o fundo o fim o livro a sina não fica traço nem sequela jogo de dama ou amarela cabracega jogo da velha o livro acaba o mundo fina (...) contrapelo onde cantei já não canto onde é verão faço inverno viagem tornaviagem passand’além reverbero não conto não canto não quero discardenei meu caderno livro meu meu livro espelho dissei do livro que escrevo no fim do livro primeiro e se no fim deste um outro é já mensageiro do novo no derradeiro que já no primo se ultima escribescravo tinteiro monstro gaio velho contador de lérias lendas aqui acabas aqui desabas aqui abracadabracabas ou abres sésamoteabres (...) esse tudo vai nessa foz do livro nessa voz e nesse vós do livro que saltimboca e desemboca e pororoca e nesse fim de rota de onde não se volta porque no ir é volta porque no ir revolta a reviação que se faz de maragem de aragem de paragem de miragem de pluma de amiação (...) a estrela mais d’alva e enquanto ele some ele te consome enquanto o fecha a chave ele se multiabre enquanto o finas ele translumina essa linguamorta essa moura torta esse umbilifio que te prega à porta pois o livro é teu porto velho (...) (CAMPOS, 2004, “fecho encerro”)

O livro galáctico, ao ser fechado, mostra que ainda pode ser escrito e, por isso, continuado, “enquanto se fecha a chave ele se multiabre, enquanto o finas ele translumina”, pois o livro em seu fim já mostra a possibilidade de escrita e criação de um novo. É o livro escrito no “fim do livro primeiro”. A possibilidade de não haver fim para a viagem galáctica nos faz refletir sobre a estrutura do poema escrito por Haroldo de Campos. *Galáxias* não possui paginação, pontuação ou ligação entre seus fragmentos, que podem ser lidos aleatoriamente. Sendo que o primeiro e o último fragmento só são distinguidos por iniciarem com as expressões “começo aqui” e “fecho

encerro”. Caso não fosse isso, eles poderiam ser lidos como os outros fragmentos sem ordem alguma de apresentação. Além disso, neste fragmento temos a releitura da tradição por meio do diálogo entre o poema haroldiano e o poema camoniano, *Os Lusíadas*. Haroldo de Campos, para dar um possível fim à sua viagem pelo mundo da linguagem e dos signos, se vale das mesmas palavras de Camões. Vejamos:

fecho encerro reverbero aqui me fino aqui me zero não canta não conto não quero anoiteço desprimavero me libro enfim neste livro neste voo me revoo mosca e aranha mina e minério corda acorde psaltério musanãomaisnãomaisque destempero joguei limpo joguei a sério nesta sede me desaltero me descomeço me encerro no fim do mundo(...) (CAMPOS, 2004, “fecho encerro”)

Já no Canto X de *Os Lusíadas*, na Estância 145, lemos o seguinte:

No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho/Destemperada e a voz enrouquecida/  
E não do canto, mas de ver que venho/ Cantar a gente surda e endurecida./ O  
favor com que mais se acende o engenho/ Não no dá a pátria, não, que está  
metida/ No gosto da cobiça e na rudeza/ De hua austera, apagada e vil tristeza.  
(Lus., X, 145)

A intertextualidade que liga Haroldo de Campos e Camões está relacionada ao canto, ou melhor, ao seu término. Em *Os Lusíadas* o poeta encerra o seu trabalho, que é o de cantar e louvar os grandes feitos de Portugal invocando a Musa, que é a representação da memória e da criação, e entristecido por estar cantando a uma gente que não valoriza a arte e a poesia. Ao fazer isso o poeta camoniano dá fim à sua narrativa. Mas apesar das lamentações do poeta, a viagem em *Os Lusíadas* teve início e fim. A busca foi concluída, o caminho das Índias foi encontrado e a história de Portugal será lembrada para sempre. Já em *Galáxias* não vemos o fim. Só vemos a partida, não a chegada. Como já foi mencionado, o poema de Haroldo de Campos não possui um ponto final.

Já *A máquina de emaranhar paisagens* de Herberto Helder, assim como *Galáxias*, não terá um fim, pois, ao invés do ponto final, marca de fechamento da obra, aparecerão reticências como marcas do não-fim;

.... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e  
fez-se a manhã, dia primeiro...  
... presos pela boca violentamente brancos os mortos amadureciam  
e  
dentro dessa luz ficavam as mulheres puxando as fábulas vermelhas  
e  
a terrível colônia subia pelos sons deslumbrados  
e  
os limbos estalavam

e  
a luz rasgou cegamente os seres aniquilados  
e  
cúpulas beijavam os lábios arrastados na luz  
e  
a morte antiga girava em baixo com homens...  
.... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e  
fez-se a manhã, dia primeiro...  
... luz selvagem... e terremoto que se enrola de estrelas... e água abalada...  
inextricável... o sol num saco de vento... e a lua debaixo das ilhas que se  
moveram... e livros e silício dentro dos mortos verdes... e coração de figos  
abertos... maravilha nos grandes lugares por cima... e monte como dentro das  
águas negras... espaço... separação... e mulheres vermelhas com cúpulas... a  
antiga colina do firmamento... e homens violentamente... sons cegamente... e  
seres do céu da boca para... luz selvagem...  
.... E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se  
a manhã, dia primeiro... (HELDER, 2006, pp. 218-219).

As reticências, ao fim do texto herbertiano, não marcam um possível recomeço, apenas dão a ideia de suspensão da escrita ou de algo que poderia ser dito, mas não foi. Há uma omissão por parte do autor, que não tem a ver com o seu desaparecimento ou morte, mas sim com o fato de que a tarefa de recomeço da escrita da obra foi deixada à leitura crítica e criativa do leitor. O recomeço da escrita de *A máquina de emaranhar paisagens* é solicitado ao leitor por meio da leitura, haja vista que podemos concebê-la como jogo textual, onde o leitor também será solicitado a jogar com as paisagens.

É possível, com a leitura de *A máquina de emaranhar paisagens*, observar que o trabalho de combinação e permutação entre os fragmentos dos *Gênesis*, *Apocalipse*, François Villon, Dante, Camões e do Autor, que é o próprio Herberto Helder, demonstra que a escolha de cada fragmento é de caráter crítico e consciente. Isso dá a entender que todos os fragmentos, mesmo sendo de autores e épocas diferentes, dialogam entre si, agindo como sequência uns dos outros, no que seria a representação de uma correspondência poética. Coisa que também se observa em *Galáxias* quando Haroldo de Campos mistura trechos seus com o de outros poetas, com a diferença de que, ao contrário de Herberto, ele não dá pistas, via parênteses ou aspas, dos fragmentos que estão sendo citados e recriados. É o que podemos ver nos seguintes trechos de *A máquina de emaranhar paisagens* e *Galáxias*:

E chamou Deus à luz Dia; e às trevas chamou Noite; e fez-se a tarde, e fez-se a  
manhã, dia primeiro.  
... e fez a separação entre as águas que estavam debaixo do firmamento e as  
águas que estavam por cima do firmamento. (Gênesis)  
... e eis que havia um grande terremoto: e o sol tornou-se negro como um saco  
de silício: e a lua tornou-se como sangue.  
E as estrelas do céu caíram na terra, como quando a figueira lança os seus figos  
verdes, abalada de um grande vento:

E o céu retirou-se como um livro que se enrola: e todos os montes e ilhas se moveram dos seus lugares.

E vi os mortos pequenos e grandes, .... e foram abertos os livros. (Apocalipse)

Irmãos Humanos que depois de nós vivereis, não nos guardeis ódio em vossos corações. (François Villon)

Ah, como custa falar desta selvagem floresta tão áspera e inextricável, cuja simples lembrança basta para despertar o terror.

Denso granizo, águas negras e neves caíam do espaço tenebroso. (Dante)

Maravilha fatal da nossa idade. (Camões)

Rasgou os limbos a antiga luz das fábulas, luz terrível que os homens e as mulheres beijavam cegamente e a que ficavam presos pela boca arrastados, violentamente brancos – mortos. E essa colina subia e gira va, puxando pelos lábios os seres deslumbrados e aniquilados. E dentro desta luz e desta morte, os sons amadureciam. Em baixo, vermelhas, estalavam as cúpulas. (Autor). (HELDER, 2006, p. 215)

a gargalhada de schiller estala entre goethe e voss tua fala se turva de vermelho ou o homem está louco ou se faz de voss escrevendo foi durante o jantar na casa de goethe você precisava ver como schiller ria e eu então propus aquela frase uma achega à teoria das cores ismênia falando du scheinst ein rotes wort zu faerben pela voz de sófocles pela voz de hölderlin schiller rindo goethe sorrindo ilustre companhia estaria maluco herr hölderlin ou se fingia de pois sófocles só queria dizer tu pareces preocupada com algo ismênia a antígone pela voz sófocles um dos mais burlescos produtos do pedantismo aquela fala tinta de vermelho do senhor hölderlin e no entanto e no entempo e no intenso o mar purpurescia em kalkháinous' épos polipurpúreo mar de fúria polivermelho mar guerreiro em vela de procela em vento de tormenta em esto de tempesta o mar o mar grego okeanós para o ouvido de hölderlin a gargalhada de schiller gela no schillerplatz o vermelho enrouquece a palavra de antígone e raja e raiva e rasga e refrega kalkháinous' enrouxecenlouquece o mar prévio de tempestade isto sófocles desdizia no dito redizendo e cabe aqui por que descabe aqui pois tudo o que é lido e lendo é visto e vendo é ouvido (CAMPOS, 2004, “neckarstrasse neckartalstrasse”)

Com os seguintes exemplos podemos pensar que a citação das fontes pode ser considerada como um auxílio ao leitor, enquanto a não citação, em Haroldo de Campos, seria a solicitação de uma leitura mais ativa? Ou a inclusão das fontes, em Herberto Helder, seria a demonstração de um trabalho experimental? As fontes seriam guias tanto para o leitor quanto para o poeta que caminham pelo mundo da linguagem, o poeta por meio da escrita e o leitor por meio da leitura. Nesse caso, é necessário dizer que *Galáxias* possui os elementos que marcam a poesia haroldiana como concreta e barroca, ressaltados pela concretude dos signos e pela mistura e conciliação de contrastes, que solicita uma experiência de leitura muito mais ativa e criativa, encaixando-se, perfeitamente, no que é dito por Ana Hatherly em “A reinvenção da leitura” (1975) sobre o movimento da Poesia Concreta ser “fundamental para a evolução da leitura na medida em que contribui para que o texto deixe de ser apenas uma expressão lírico-literária para se tornar por fim uma pura combinação de sinais, estabelecendo desse modo uma nova trajetória da palavra

para o signo” (HARTHELY, 1975, p. 148). O trabalho poético da Poesia Concreta era a proposta de uma nova leitura, não apenas da palavra, mas também da própria poesia.

Ao não fazer a citação direta das fontes, tal como Herberto Helder, Haroldo de Campos propõe uma leitura criativa e produtiva, em que o leitor seja capaz de apreender aquilo que lhe é apresentado de forma indecifrável, igualmente, como num texto Barroco, onde a multivocidade e o lúdico serão os pontos principais. A citação das fontes em Herberto Helder é a tentativa de produzir uma obra legível, compreensível, porém a mistura das fontes para criação de um novo texto, com novas formas e sentidos, acaba com o ideal da legibilidade. Herberto Helder engana o seu leitor, fazendo-o pensar que a citação das fontes é a chave de compreensão de sua obra. O leitor, confiando nelas, iniciará a leitura do livro, imaginando que ao longo da obra a leitura permanecerá a mesma, que não haverá mudanças significativas. O erro do leitor está nesta confiança inabalável, pois no decorrer da leitura as citações não servirão para nada, nem mesmo o retorno a elas, na primeira página do livro, ajudará o leitor na viagem pelo mundo da linguagem, sendo a única alternativa deixá-las de lado, esquecê-las. Então o leitor se verá sozinho, tal como em *Galáxias*, perante a criação da linguagem poética. No fim das contas Haroldo de Campos e Herberto Helder promovem a reinvenção, não só da leitura, mas, principalmente, da escrita.

Haroldo de Campos e Herberto Helder, apesar de utilizarem diferentes táticas, conseguem fazer com que o leitor entre no jogo que a leitura e a escrita de invenção proporcionam, indo em direção ao que é proposto por Barthes, em “Da obra ao texto” (1984), de que as obras modernas, concebidas como textos de invenção e criação, diferentemente da noção tradicional de obra, geram a travessia de um texto para outro. Dessa maneira, os textos de Haroldo de Campos e de Herberto Helder possuem objetivos semelhantes que são mostrar a leitura e a escrita como um jogo de criação e recriação, onde a experiência de leitura será de grande valia para a compreensão da escrita. O que diferencia o procedimento poético de um e de outro é o fato de que no poema haroldiano há um rompimento com as estruturas tradicionais, tais como os gêneros, estilos e, principalmente, com a gramática, para criação de algo novo fora dos padrões normativos da literatura. Já no texto de Herberto Helder não há um rompimento drástico com as normas literárias, o texto permanece em seu modelo de prosa, porém com uma escrita puramente poética. O rompimento com os padrões normativos consiste na criação de imagens que distorcem a noção do real, privilegiando, dessa maneira, o imaginário e a estética poética. É o que podemos ver nos seguinte trecho de *A máquina de emaranhar paisagens*:

Na maravilha desta luz inextrincável, vi os homens e as mulheres que estalavam como estrelas, como figos deslumbrados. E o sol negro e a lua de sangue caíram no vento, nas águas, na terra, caíam da selvagem figueira por cima do firmamento que subia e girava como um livro terrível, uma colina que se enrola. E eis que se rasgou um grande terremoto de águas verdes no céu de silício violentamente baixo. E os seres moveram-se dos seus lugares pelo granizo tenebroso, puxando as cúpulas, os sons, os mortos abertos. (HELDER, 2006, p. 217).

O que possibilitou a criação dessas imagens foi um perfeito jogo de permutação e combinação, de forte teor matemático, cujo intuito é, propriamente, a criação poética. Nesse sentido, o trabalho poético herbertiano em *A máquina de emaranhar paisagens* é um exemplo de que “o conceito de descoberta [...] transformou-se completamente. [...] Descobrir não é desvendar algo que estava encoberto na realidade, mas inventar novas relações entre conceitos científicos” (PERRONE-MOISÉS, 1977, p. 29-30). Essas novas relações entre os conceitos científicos – que se encontram presentes na obra herbertiana, uma vez que Herberto Helder se vale de métodos matemáticos, tal como Nanni Balestrini, para compor sua obra – a que se refere Leyla Perrone-Moisés, são o que possibilitam na modernidade a aproximação entre arte e ciência. Tal aproximação fez com que arte e ciência possuíssem como procedimentos e expectativas comuns a noção da realidade e da verdade como produtos da invenção e da criação. O importante não era descobrir e estabelecer o novo a partir da destruição do velho, mas sim propor novas relações entre o antigo e o moderno que possibilitem a criação e invenção de algo que possuísse a marca de ambos, mas sem deixar de ser independente e autônomo. Era essa criação independente e autônoma a real descoberta, a grande invenção. Foi esse princípio um dos eixos norteadores da Poesia Experimental Portuguesa e que se exemplifica no livro de Herberto Helder.

\*\*\*

Por meio da leitura dos textos “Corpo, sangue e violência na poesia de Herberto Helder” (2009), de Izabela Leal. “Topografias nômades de Herberto Helder” (2011), de Cláudio Daniel, “Ruptura dos estilos em *Galáxias* de Haroldo de Campos” (2013), de António Sérgio Bessa, “Viajando pelas Galáxias: guias e notas de orientação” (2005), de K. David Jackson e “Herberto Helder: a razão da loucura” (2009), de Contador Borges, vemos que o diálogo entre *Galáxias* e *A máquina de emaranhar paisagens* está também contido na transgressão da realidade e do institucionalizado, a partir do que os autores consideram, mais especificamente, na obra de Herberto Helder, como sendo a “Lei da Metamorfose”, assim nomeada pelo próprio Helder no conto “Teoria das Cores” do livro *Os passos em volta* (1964) e que se encontra presente também

em *Retrato em Movimento* (1973) e, como já foi dito neste capítulo, na revista *Poesia Experimental: 1º caderno antológico*, que seria, segundo Cláudio Daniel, “A combinação e a permutação de elementos, assim como a criação de novos conteúdos ou imagens do mundo [...] em que o discurso poético desenha cenários perceptíveis pelos cinco sentidos”. (DANIEL, 2011, p. 42). Nesse caso, vale esclarecer que a metamorfose em Haroldo de Campos e em Herberto Helder não ocorre da mesma maneira. O questionamento de António Sérgio Bessa sobre o estilo de *Galáxias* nos dá conta disso:

Qual, poderíamos indagar, é o estilo de *Galáxias* – se algum – e qual é a “defesa e ilustração da língua portuguesa” que se propõe a produzir? Uma resposta possível poderia ser simplesmente apontar para o rico jogo de palavras que opera nos textos como uma demonstração da riqueza de possibilidades do idioma português. [...] Com sua multilíngue abordagem intertextual e elementos narrativos fortes, elas surgem em um momento crucial, quando as noções de origem, fronteiras, “centro versus periferia”, estavam sendo desafiadas pela teoria da desconstrução. Seguindo os passos da aceitação mundial da Poesia Concreta. *Galáxias* partiu de uma perspectiva pós-colonialista para propor desafiadoramente um texto totalmente descentrado, global e polifônico. (BESSA, 2013, p. 23-24)

A criação de novas possibilidades de linguagem para língua portuguesa na poesia de Haroldo de Campos estaria em grau de equivalência com a “Lei da Metamorfose” de Herberto Helder? Para Izabela Leal, é preciso observar que a metamorfose na poética de Herberto Helder “ocorre sempre ao nível da matéria, de forma que não podemos concebê-la dissociada de uma relação com o corpo. Assim, o processo metamórfico será sempre o processo de transfiguração sofrido por um determinado corpo.” (LEAL, 2009). Porém, em parágrafos seguintes, a autora destacará que o corpo na poesia herbertiana não é um corpo tematizado, baseado nos padrões clássicos ou românticos, perfeito e acabado, ao contrário, é um corpo fragmentado, cujos núcleos energéticos como a boca, o ânus e a vagina ganham amplo destaque. É o que vemos nos livros “Dedicatória” e “A cabeça entre as mãos” presentes em *Ou o poema contínuo* (2006). Ou seja, a metamorfose é um processo de desestabilização, desconstrução de algo tido como uno, ideal, perfeito e, sobretudo, acabado. Se há metamorfose na poesia de Haroldo de Campos ela será diferente da metamorfose presente na poesia de Herberto Helder. A metamorfose haroldiana será de um nível estritamente textual e linguístico, e não corporal. O que é transformado e mostrado em seu estado fragmentado é o signo tido como corpo, mas poético e textual. Por exemplo, é o que vemos no fragmento “nudez papel-carcaça”, de *Galáxias*:

Nudez o papel-carcaça fede-branco osso que supura esse esqueleto verminoso onde ainda é vida a lepra rói uma quina do edifício na rua 23 e vê-se um sol murchado margarida-gigante despetalar restos de plástico num vidro violentado como um olho em celofane sérum o bicho-tênia recede nas cavernas do amarelo mucro esgotescroto quem move a mola do narrar quem dis negpositivo da fá intestino escritural bula tinteiro-tênia autossugante vermi celo vermiculum celilúbrico mudez o papel-carcaça fedor-branco quem solitudinário Odisseu ouninguém nenhúrio ausculta um Tirésias de fezes vermicego verminíquo vermicoleando augúrios uma labirintestina oudisseia perderás todos os companh tautofágica retornarás marmorto fecalporto gondondoleando em nulaparte tudonada solilóquio a lunavoz odisseu nenhumnome (...) restos de plásticos celofanam fanam celúltima cena miss pussy biondinuda massageia um turfálico polifemo unicórneo manilúvio newyorquino nesse cavernocáldo umidoscuro rés do chão do edifício leproso da rua 23 entra-se por uma porta em coração estames de purpurina pistilos ou da rua 48 enjoy the ultimate in massage new york grooviest men’s club the germini porta partida em coração lovely masseuses sauna waterbeds circe ao cono esplêndido benecomata odisseu nenhumnome parou aqui este livro uma tautodisseia (...) um livro perime o sujeito e propõe o leitor como um ponto de fuga este-livro agora travessia de significantes que cintilam como asas migratórias de novo a quinapulverulenta do edifício da rua 23 de novo circe la masseuse entre cortinas de mercúrio fluorescente e a cara glabra de um eunuco ressupino metade-convertendo-se em focinho porcino beneconata circe quem ouve a fábula exsurgindo entre safira e fezes quem a vê que desponta sua réstia de rádio entre lixívia e sêmen para um rebanho de orelhas varicosas grandes ouvidos moucos orelhas de abano flácidasbandeiras murchas que des contemporanis ne savent pas lire ouvrier (CAMPOS, 2004, “nudez o papel-carcaça”)

Neste fragmento o personagem homérico é transcrito, transformado e metamorfoseado: Ulisses é uma tênia que vive no intestino da poesia sugando e se autossugando, no que seria a representação da metáfora da devoração antropofágica e autofágica na obra poética de Haroldo de Campos. Ulisses devora o outro e a si mesmo num processo “tautofágico”, onde tautologia, antropofagia e autofagia são sinônimos. Além disso, a transformação de Ulisses em verme que devora a si e aos outros no intestino da poesia é a afirmação de que o ato de criação poética é antropofágico e autofágico. Para criar poesia é preciso devorar a si e aos outros.

Quando Haroldo de Campos se dispõe a retomar uma tradição ele faz uma seleção crítica do que seria um “projeto de leitura” possuidor de características históricas e estéticas significativas. Em *A sombra de Ulisses* (2005) Piero Boitani se propõe a investigar a importância que Ulisses, herói do poema épico de Homero, Odisséia, possui dentro da história da cultura Ocidental Moderna. Para isso, Boitani mostra que Ulisses ganha, dependendo da época que o ler, diversos sentidos e significados. Por isso, Ulisses é um signo. E como tal possui um significado que lhe é atribuído.

Ulisses constitui aquilo que alguns críticos contemporâneos definiriam como “discurso” da civilização ocidental; para os historiadores um “imaginário” de longa duração – em outros termos, um arquétipo mítico que se desenvolve na história e na literatura como um constante logos cultural (BOITANI, 2005, p. XIV)

Nesta citação vemos que Ulisses não é apenas um personagem literário. Ele é um signo mítico que permanece na tradição universal. Isso quer dizer que ele não representa apenas uma única cultura. Ele representa todas as culturas. Isso porque Ulisses é o “antigo e moderno ao mesmo tempo” (p. XIV). É essa múltipla representação de Ulisses, que também se encontra em Galáxias, que Boitani propõe mostrar em seu livro. Partindo dessa proposta, o autor analisa os vários “resgates” feitos de Ulisses na história literária que perpassam pela Antiguidade e pela Modernidade. Nessa cronologia nos deparamos com Dante Alighieri e sua *Divina Comédia*; James Joyce com seu *Ulysses* e Haroldo de Campos com *Finis mundo: a última viagem* (1990).

Já a metamorfose herbertiana realiza-se no corpo, tido como espaço de criação poética, pois é nele que o “toque quase aéreo, quase aereamente brutal” (HELDER, 2006, p. 105) da poesia se fará sentir, tal como podemos ver no poema “I.” de *Poemacto* (2006). Entretanto, em *A máquina de emaranhar paisagens* isso não ocorrerá, pois o corpo que é metamorfoseado, transformado, é o do texto. No fragmento do Autor, último trecho citado no livro de Herberto Helder, a metamorfose dos corpos dos homens e mulheres em peixes sendo físgados ocorrerá em nível textual e linguístico, por meio da metáfora poética:

Rasgou os limbos a antiga luz das fábulas, luz terrível que os homens e as mulheres beijavam cegamente e a que ficavam presos pela boca arrastados, violentamente brancos – mortos. E essa colina subia e girava, puxando pelos lábios os seres deslumbrados e aniquilados. E dentro desta luz e desta morte, os sons amadureciam. Em baixo, vermelhas, estalavam as cúpulas. (Autor). (HELDER, 2006, p. 215)

A expressão “ficavam presos pela boca arrastados, violentamente brancos – mortos” lembra perfeitamente o ato de pesca, enquanto que “Rasgou os limbos a antiga luz das fábulas, luz terrível que os homens e as mulheres beijavam cegamente” lembra o anzol brilhante, cujo reflexo na água fascina o peixe. Aqui os peixes remetem ao ato de escrita e leitura do poema e demonstram que a poesia, tal como a pesca, onde o poeta lança seu anzol ao mar a fim de físgar seus leitores, é um processo de violência e de instabilização em que haverá a morte ou do peixe, leitor, ou do pescador, poeta. A metáfora do peixe e da pesca se encontra presente em diversos poemas herbertianos, não apenas nesse trecho de *A máquina de emaranhar paisagens*. No poema “Em marte aparece tua cabeça”, de *A máquina lírica* (1963), também vemos expressões, tais como “Agora sei que devo escrever os meus peixes (...) Na cortina, agora, a tua cabeça ao lados

dos peixes – escutando, escrevendo, como só agora eu sei: o meu ramo de violinos” (HELDER, 2006, p. 187-188).

Já que a metamorfose em *A máquina de emaranhar paisagens* se dá em nível textual e linguístico, igualmente como em *Galáxias*, uma vez que o que é transformado são textos, corpos representantes de uma tradição para a criação de um novo texto, que é o livro herbertiano aqui analisado, podemos dizer que o ideal da Poesia Experimental Portuguesa, que é o de realizar “os jogos verbais (sonoros, semânticos e visuais)” (HARTHELY, 1992, p. 179) se concretizou. É o que vemos no seguinte trecho quando os fragmentos do Gênesis, Apocalipse, François Villon, Dante, Camões e do Autor já não são mais reconhecidos em sua individualidade dentro do texto herbertiano, igualmente como os corpos metamorfoseados que só são reconhecidos pelas extremidades vitais de luz e energia.

Irmãos humanos que depois de nós vivereis, não nos guardeis ódio em vossos corações.

Na maravilha desta luz inextricável, vi os homens e as mulheres que estalavam como estrelas, como figos deslumbrados. E o sol negro e a lua de sangue caíram no vento, nas águas, na terra, caíram da selvagem figueira por cima do firmamento que subia e girava como um livro terrível, uma colina que se enrola. E eis que se rasgou um grande terremoto de águas verdes no céu de silício violentamente baixo. E os seres moveram-se dos seus lugares pelo granizo tenebroso, puxando as cúpulas, os sons, os mortos abertos. E havia águas negras na luz abalada, na áspera floresta dos limbos, e as ilhas vermelhas e os montes arrastados amadureciam no terror da nossa idade. No espaço das fábulas os mortos, cegamente presos, estavam aniquilados pelos lábios e beijavam a grande luz, a grande morte. E fez-se a separação entre a boca e os livros. E quando as águas e as neves estavam dentro do céu, de cuja antiga lembrança custa falar, eu vi os mortos brancos despertar debaixo do céu fatal, e ficavam pequenos e grandes. E estavam todos mortos. Denso granizo, águas negras e neves caíam do espaço tenebroso. (HELDER, 2006, p. 217-218).

O que observamos, a partir da citação acima, é a técnica de combinação e permutação empreendida por Herberto Helder, processando-se de maneira eficaz quanto à exploração de novos sistemas operatórios dentro da criação poética, transformando o comum em incomum e o conhecido em desconhecido que, nesse caso, são os textos canônicos. Não reconhecemos mais os fragmentos citados no início do livro. Onde está Camões? Dante? Villon? O fragmento do Apocalipse? O do Gênesis? Não é mais possível reconhecê-los. A presença dos textos canônicos só é sentida pela “sobrevivência” e “vitalidade” de alguns fragmentos que permaneceram inteiros, tais como “Maravilha” (Camões); “Selvagem” (Dante); “Firmamento” (Gênesis); “Silício” (Apocalipse); “Rasgou” (Autor). A única citação que se mantém presente no texto herbertiano é a de François Villon “Irmãos humanos que depois de nós vivereis, não nos

gardeis ódio em vossos corações” que marca o início, meio e fim da criação poética empreendida por Herberto Helder. Além disso, esse fragmento de Villon pode ser entendido como a voz do passado que solicita a voz presente, no que seria o pedido do poeta do passado ao poeta do presente, que não guarde ódio em relação a ele.

Tal como a metamorfose em Herberto Helder – pensada como artifício de criação poética a partir da desconstrução do real, dando assim novas possibilidades de significação – a metamorfose em Haroldo de Campos opera com o intuito de abrir novos horizontes literários na literatura e poesia brasileira. Isso ocorre no momento em que não nos é possível determinar qual é o estilo do poema *Galáxias*, que pode ser entendido como sendo, ao mesmo tempo, prosa e poesia. Nunca como sendo apenas prosa ou apenas poesia. Sempre como prosa e poesia, igualmente, como ocorre em Herberto Helder, cujos outros exemplos, além de *A máquina de emaranhar paisagens*, podem ser vistos em *Os passos em volta* e *Photomaton e Vox* (1979) Dai, é possível concluir que a própria estrutura de *Galáxias* é metamorfose. Segundo K. David Jackson:

Haroldo nos devolve a um mar geográfico-linguístico-mítico de proporções clássicas, tecendo novas metamorfoses literárias na sua rede ‘verbivocovisual’, ou seja fono-morfo-sintática. A sua matéria-prima são fábulas fundamentais do imaginário humano, concebidas como viagem ou metamorfose. (JACKSON, 2005, p. 40)

A metamorfose haroldiana é estritamente textual, a tal ponto que ela ocorre e se processa sob as “fábulas fundamentais do imaginário humano”, igualmente como a metamorfose herbertiana em *A máquina de emaranhar paisagens*, que também se processa por meio da permutação e combinação, sob as “palavras fundamentais”, que são esvaziadas do seu sentido comunicacional para obtenção da palavra poética em sua plena essência. A metamorfose presente em *Galáxias* e *A máquina de emaranhar paisagens* se concretiza pela mistura e hibridismo entre fragmentos textuais diferentes entre si, ocasionando, além de uma metamorfose textual, uma metamorfose temporal que põe em diálogo passado e presente. Em relação à metamorfose herbertiana, que transforma o corpo, espaço concreto, em abstração e o abstrato, a imagem, o sentido e o signo, em corpo, no que seria a representação da desconstrução do real e da verdade, a metamorfose haroldiana é a desconstrução do real e da verdade do que entendemos por comunicação e institucionalização da linguagem. Em convergência, ambas as metamorfoses são exemplos da ruptura com as ideologias dominantes e as instâncias legitimadoras, que faz com elas transformem o que é conhecido e reconhecido em desconhecido e estranho. Tal efeito de estranhamento e desconhecimento será o grande triunfo da poesia de vanguarda que tanto

*Galáxias* quanto *A máquina de emaranhar paisagens* representam. Nas obras de Haroldo de Campos e de Herberto Helder não haverá oposição entre o real e o imaginário, a verdade e a mentira, a prosa e a poesia, pois toda oposição se tornará igualdade que, conseqüentemente, se transformará em poesia.

Para obtenção de tão grande efeito estético e poético, que causará naquele que lê a sensação de estranhamento diante do conhecido, será necessário tanto pela parte de Haroldo de Campos quanto de Herberto Helder o ato de apropriação do outro e da tradição. Com a leitura dos capítulos “Lewis Carroll ou o livro perdido” e a “Versão poética” do livro *O nascimento da poesia: Antonin Artaud* (2002), de Jean-Michel Rey, vemos que da mesma maneira que o poeta francês Antonin Artaud (1896-1948) Haroldo de Campos e Herberto Helder apropriam-se do texto alheio como forma de constituição de uma genealogia, onde a formação de uma tradição poética própria, com a escolha de seus precursores, será de extrema importância. Além disso, perceberemos que os gestos de apropriação de Haroldo Campos e Herberto Helder são, na verdade, gestos de criação poética, onde o diálogo com o outro, o estrangeiro será de extrema importância, uma vez que é por meio dele que o poeta conhecerá os limites e possibilidades de sua língua materna. Para compreendermos esses gestos é necessário entendermos o papel da tradução nas obras poéticas de Haroldo de Campos e Herberto Helder que, além de tudo, também envolve uma noção de antropofagia como criação e apropriação.

## SEGUNDO CAPÍTULO

### 2 - TRADUÇÃO E ANTROPOFAGIA EM HAROLDO DE CAMPOS E HERBERTO HELDER

Haroldo de Campos e Herberto Helder possuem papéis importantes no panorama da poesia contemporânea, pois dedicaram parte do seu trabalho criativo à constante renovação da poesia, ressaltando que a linguagem poética vai muito além do senso comum e que a poesia não é simplesmente a descrição de paisagens e sentimentos, mas é também uma reflexão sobre a própria escrita. É comum vermos ensaios e artigos de literatura, tais como o de Rui Torres, “Camões transformado e remontado: o caso de Herberto de Helder” (2006) que, se valendo do livro de Maria dos Prazeres Gomes, *Outrora agora: relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção* (1993), aproxima a proposta de tradução como criação e releitura da tradição de Haroldo de Campos à tradução e releitura poética desenvolvida por Herberto Helder. Sendo que essa aproximação entre os dois poetas feita por Torres tem como intuito explicar a poesia herbertiana, mais especificamente, a poesia experimental portuguesa, a partir das teorias haroldianas, associando os conceitos de transcrição e plagiotropia ao trabalho poético herbertiano, numa forma de mostrar a desconstrução da tradição empreendida pelo poeta português. Entretanto, ainda não foi realizado um trabalho que estabelecesse uma ponte de convergência entre os dois autores como forma de mostrar que os projetos poéticos de Haroldo de Campos e o de Herberto Helder são semelhantes no que tange à releitura/desconstrução da tradição. Nesse caso, é importante ressaltar que essa convergência, desde o início, implica numa diferença, uma vez que cada poeta, ao fazer sua releitura e renovação da tradição, o faz de modo particular e específico que, na maioria das vezes, está ligado ao processo de tradução poética – muito importante para a compreensão do trabalho de criação desenvolvido por ambos – pensada como diálogo entre línguas, culturas, literaturas e autores.

É com vistas a este diálogo que Haroldo de Campos demonstrará um grande interesse pela releitura de clássicos da literatura universal e pela tradução de obras que possuem um alto teor estético. Esta seleção minuciosa visa à transmissão de elementos poéticos presentes no original para a língua materna do tradutor-transcriador; exemplo disso são as traduções/transcrições de poemas orientais, como os haicais e os ideogramas chineses, que, segundo Claudio Daniel, são “uma escrita para olho e para o pensamento, que registra o desenho da coisa e não o seu nome” (DANIEL, 2005, p. 183), buscando resgatar pela tradução o poético, a melodia, a visualidade e a

musicalidade da poesia oriental. Já Herberto Helder demonstra um considerável interesse pela tradução de poemas de tribos indígenas sul-americanas, comumente chamadas de línguas primitivas ou ameríndias, sendo um exemplo disso os seus livros de tradução *O bebedor nocturno* (1968), *As magias* (1987), *Poemas Ameríndios* (1997a), e *Ouolof* (1997b).

Com a leitura de “Conteúdo e Expressão” e “A Literatura Menor”, capítulos do livro *Kafka por uma literatura menor* (1977), de Gilles Deleuze e Félix Guattari, vemos que uma das “entradas múltiplas” (p. 7) oferecidas para discussão da convergência entre escritores em geral, mas da qual me apropriarei para analisar a ressonância poética existente entre Haroldo de Campos e Herberto Helder, é a análise do papel da tradução de poesia na obra poética e crítica de ambos. A tomada da tradução como uma das “entradas múltiplas” para compreensão das obras poéticas de Campos e Helder deve-se ao fato de que ela impede a “introdução do inimigo, o Significante, e as tentativas de [interpretação de obras] que na verdade se [propõem] apenas à experimentação” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 7).

A tradução haroldiana e a tradução herbertiana devem ser concebidas como processos de experimentação que buscam a diferença, abertura, criação poética, intertextualidade e o diálogo, no momento em que os poetas-tradutores, Haroldo de Campos e Herberto Helder, tomam a cultura e a língua estrangeira como fonte e instrumento de conhecimento e reflexão da língua própria. Além disso, a tradução é uma “entrada” que se conecta com outras “entradas” de compreensão das poéticas haroldiana e herbertiana, tais como a antropofagia, compreendida como ato de apropriação e devoração do outro, que junto à tradução será uma metáfora sanguíneo-canibalesca, tal como propõe Marcelo Tápia em “O eco antropofágico: reflexões sobre a transcrição e a metáfora sanguíneo-canibalesca” (2011), onde ocorrerá a devoração e a apropriação crítica e criativa do estrangeiro.

Partindo da ideia de Deleuze e Guattari sobre territorialização, desterritorialização e reterritorialização da língua, é possível dizer que a tradução e antropofagia nas obras poéticas de Haroldo de Campos e Herberto Helder operam nos ditos sistemas tradicionais e cotidianos da linguagem e da sociedade, tais como os cânones literários e a tradição dos gêneros, para abalar significativamente a noção de identidade como lugar uno, estável e reconhecível, no que seria uma proposta de revitalização da língua materna. É como dizem Deleuze e Guattari acerca da imagem da cabeça inclinada e do retrato na obra literária de Franz Kafka (1883-1924)

não se trata de liberdade em oposição à submissão, mas apenas de linha de fuga, ou melhor, de uma simples saída, à direita, à esquerda, onde quer que seja, a menos significante possível. Por outro lado, as formalizações mais seguras, mais resistentes, do tipo retrato ou cabeça inclinada, vão perder sua rigidez, para proliferar, ou preparar uma sublevação, que as faz escapar seguindo linhas de intensidade. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 12)

Nesse sentido, a tradução e a antropofagia, como atos de escrita equivalentes, são a demonstração da existência de novos modos de dizer e escrever, uma vez que as traduções e apropriações dos poemas chineses, por Haroldo de Campos, e dos poemas indígenas, por Herberto Helder, são práticas de desterritorialização de uma tradição que, na maioria das vezes, renega a diferença e a pluralidade. Por isso, o objetivo deste capítulo será o de mostrar como a tradução e a antropofagia se realizam, tal como formas de conteúdo e expressão: a tradução (forma de conteúdo) como diálogo com o estrangeiro realiza-se por meio da antropofagia (forma de expressão), dentro das obras poéticas de Haroldo de Campos e Herberto Helder. Para isso, não poderemos deixar de lado o papel que a tradição representará nos projetos poéticos de Haroldo de Campos e Herberto Helder, pois a tradução e a antropofagia serão atos violentos de devoração e apropriação do outro, assim como de diálogo entre o passado e o presente.

Em “O eco antropofágico: reflexões sobre a transcrição e a metáfora sanguíneo-canibalesca”, Marcelo Tápia discute como a tradução e a antropofagia são processos equivalentes de apropriação, desconstrução, troca e diálogo. Para enfatizar tal equivalência, o autor tomará a tradução, no que concerne a sua aproximação com a antropofagia, como transfusão sanguínea, onde texto original e texto traduzido serão profundamente transformados, metamorfoseados e modificados. Partindo dessa perspectiva, a tradução e a antropofagia ocorrerão como metáfora sanguíneo-canibalesca em Haroldo de Campos e Herberto Helder. Para isso, a transfusão precisa ser concebida não apenas como troca entre texto original e texto traduzido, mas sim como diálogo e abertura à diferença, conseguidos a partir do momento que o tradutor, para se encontrar com o outro, o estrangeiro, abandona sua identidade.

Para que a equivalência entre tradução e antropofagia ocorra é necessário o abandono da “zona de conforto” proporcionada pela língua materna e pela identidade que esta engendra. O tradutor, ou melhor, os tradutores, Haroldo de Campos e Herberto Helder, devem sair da falsa comodidade da própria língua, abandonar a identidade que os congrega e os define como sujeitos de uma determinada língua, pois, assim como a diferença, a identidade é também uma forma de violência que ataca o que é diferente, rejeitando-o como anormalidade ou aberração. O abandono da identidade em Haroldo de Campos e Herberto Helder tem como objetivo promover o encontro com o outro, o estrangeiro, pois será ele quem dará a real compreensão sobre o próprio.

O estrangeiro, para falarmos de um modo que recorda a Genealogia da Moral de Nietzsche, revela que a Heimat [pátria] é um constructo de hábitos decantados, cristalizados, cuja origem foi esquecida. Ele profana e dessacraliza a Heimat. Ele mostra como as regras são banais (FLUSSER apud SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 109).

Nesta citação vemos como o encontro com o estrangeiro é a decantação dos hábitos cristalizados pela identidade, proporcionado via tradução-antropofagia e o abandono da identidade, consideradas como possibilidades de enxergar o próprio com o olhar crítico e de estranhamento com que olhamos o estrangeiro. Em “Serpiente y pãuelo: a busca das raízes ameríndias em José Lezama Lima e Herberto Helder” (2011), Izabela Leal considerará o abandono da identidade como um processo produtivo de compreensão e enriquecimento da língua materna, onde não haverá o rechaçamento da diferença irreduzível da língua, mas sim sua aceitação. A apropriação do outro e a absorção do sangue alheio será uma forma de se conhecer a própria língua, beneficiando-se da cultura e da língua do outro.

O abandono da identidade em Haroldo de Campos e Herberto Helder ocorrerá de acordo com a necessidade histórica vivenciada por cada um. Em Campos será o abandono da identidade de um povo colonizado, influenciado pela metrópole, subdesenvolvido, que busca no encontro com o estrangeiro a construção e formação de uma outra imagem cultural, baseada na universalidade da língua materna, haja vista que Haroldo de Campos traduziu obras e autores de diversas línguas, e que se vê como um continuador da antropofagia cultural de Oswald de Andrade. Já em Herberto Helder, uma das suas principais preocupações será o alargamento do seu próprio idioma poético e, conseqüentemente, da sua escrita. O abandono da identidade em suas traduções irá adquirir um viés político, quando a identidade de um povo colonizador, conquistador, predestinado, escolhido, abençoado, for posta em questionamento, numa expressão do desejo de sair da memória nostálgica de um passado glorioso, que vê no encontro com o estrangeiro a entrada para um novo futuro.

Tápia (2013), valendo-se das palavras de Haroldo de Campos, mostra como a tradução e a antropofagia são também gestos de vampirização: “Tradução como transfusão. De sangue. Com um dente de ironia poderíamos falar de vampirização, pensando agora no nutrimento do tradutor” (CAMPOS apud TÁPIA, 2013, p. 215). Haroldo de Campos personifica o tradutor como um vampiro que suga o sangue do original para alimentar-se, nutrir-se, no que seria a representação da refeição sacrificatória do animal totêmico – tal como postula Sigmund Freud em Totem e Tabu (1912-1913) – pela tribo ou clã, possibilitando, a partir disso, a concepção de que a tradução como transfusão sanguínea está ligada à “noção de sacrifício e, particularmente, de refeição sacrificatória” (TÁPIA, 2013, p. 217). Tal compreensão da tradução como vivificação do original nos remete ao pensamento de Haroldo de Campos, em “Da tradução como criação e como crítica” (2013), sobre o ato tradutório ser uma relação isomórfica entre original e tradução:

Admitindo a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS, 2013, p. 4)

Mais adiante Haroldo de Campos afirmará que a tradução é a vivificação do texto original.

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílisma beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (CAMPOS, p. 43).

Partindo da perspectiva de que a tradução como ato antropofágico é a vivificação do texto original dentro da língua materna do tradutor, podemos dizer que a metáfora “sanguíneo-canibalesca” está presente na “pulsão tradutória” de Haroldo de Campos e Herberto Helder, a partir do momento em que ambos se apropriam e desconstroem o texto original, representando, assim, a metáfora da alimentação, nutrição, de um corpo por meio de outro. Tradução e antropofagia aparecem em ambos os poetas como uma relação visceral que envolve dois ou mais corpos, mais precisamente os da mãe, do pai e do filho, a partir da recorrência de imagens poéticas que remetem ao nascimento, fecundação e respeito à figura paterna, assim como à menção de substâncias que dão força àqueles que ingerem o corpo sacrificado, tais como o Tutano e a Proteína. Em Herberto Helder a antropofagia, em sua “pulsão tradutória”, ou até mesmo em seus poemas, será sempre presentificada através de alusões aos órgãos e objetos que compõem o ritual antropofágico ou ao processo alimentar, incluindo a preparação, ingestão e digestão de alimentos. Os objetos que compõem o ritual antropofágico herbertiano serão a colher, a faca, o garfo, a mesa; e os órgãos serão a boca, a língua, a cabeça, que aparecerá constantemente esmagada, o ventre, as entranhas, os dentes, as unhas transformadas em garras. É o que podemos ver na seguinte tradução de um poema de uma tribo indígena da Colômbia Britânica:

– Canto das cerimônias 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 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)

O aparecimento dessas metáforas tanto em Haroldo de Campos quanto em Herberto Helder é a demonstração de que a tradução como antropofagia é a apropriação, desconstrução e violação não apenas de um corpo, mas de dois, pois ambos sofrerão a violência da operação tradutória. As “traduções antropofágicas” de Haroldo de Campos e Herberto Helder, movidas pela “pulsão tradutória” de cada um, promovem uma verdadeira releitura crítica e criativa da tradição, uma vez que a tradução de obras clássicas possui o intuito de usurpar o lugar ocupado por elas dentro do cânone literário universal, concretizando assim o que é denominado por Haroldo de Campos de “Transluciferação”, que é o ato de “Transformar, por um átimo, o original na tradução de sua tradução” (CAMPOS, 2013, p. 154). Em Haroldo de Campos, a tarefa transluciferina do traduzir terá um sentido radical de crítica e criação que estará fortemente ligado a uma proposta de repensar e reler a tradição, os gêneros literários e o papel do tradutor literário dentro da literatura. O que de imediato já é uma grande subversão da história literária universal.

Em Herberto Helder a transluciferação será semelhante à transluciferação empreendida pelo poeta francês Antonin Artaud (1896-1948) em relação aos poemas de Lewis Carroll (1832-1898), caso em que houve uma apropriação totalmente radical do texto alheio, a tal ponto que o autor da obra original foi considerado como plagiador de sua própria obra, fazendo com que, nesse caso, o tradutor definitivamente assumisse o lugar do autor. O que nos dá a ver que a transformação, por um átimo, do original na tradução de sua tradução foi realizada e que, no caso de Herberto Helder, em consonância com Antonin Artaud, não houve uma preocupação em se repensar a tradição, os gêneros e o ato de traduzir, tal como é visto em Haroldo de Campos, que irá empreender seu projeto tradutório como busca de uma revisão cultural para o Brasil e para América Latina.

Com isso, é possível dizer que a tradução e a antropofagia em Campos e Helder possuirão um valores ideológicos diferentes, que residirão no fato de que em Campos a tradução e a antropofagia, além de serem um método e instrumento de criação poética, também possuirão um caráter político. Para Campos, ambas serão ferramentas que proporcionaram o diálogo entre o universal e o local, assim como o repensar do lugar da cultura brasileira e latino-americana no

cenário internacional, enquanto que em Herberto Helder elas possuirão uma configuração muito mais pessoal de criação de uma poética própria ou de idioma poético próprio, tal como já foi dito.

## 2.1 - A tradução e o diálogo com o estrangeiro

A tradução literária não é simplesmente um processo de transposição de elementos sintáticos e gramaticais de uma determinada língua para outra, ao contrário, e sobretudo, é, principalmente, um ato poético que envolve relação, diálogo, diferença, compartilhamento, comunidade, amor, erotismo, apropriação, antropofagia, violência, história, espaço, prazer, experiência, afinidade, mudança e movimento entre línguas e culturas. Nesse sentido, a tradução é concebida como um processo crítico e criativo que põe em relação duas línguas, a estrangeira e a materna, como procedimento indispensável à criação poética.

A tradução é um processo criativo, uma transcrição, segundo Haroldo de Campos, e não uma mera transposição do original. Essa nova visão da tradução, não mais vista como algo inferior ao original, dará uma nova dimensão para a discussão entre o nacional e o estrangeiro, pois ela fará voltar à tona o interesse pelo que é nacional, local e regional e será ela também que confirmará que é do contato com o estrangeiro que o nacional será constituído. Tal visão é compartilhada por outros teóricos da tradução, tais como Antoine Berman, que em seu livro *A Prova do Estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica* (2002) discute o processo de tradução na Alemanha a partir da ótica dos grandes escritores e filósofos alemães da época: Goethe, Herder, Schlegel, Novalis e Hölderlin. Para Berman, como fica evidente no capítulo que trata da tradução da Bíblia empreendida por Lutero na Alemanha, o processo de tradução é de grande relevância para a formação de uma cultura: “a formação e o desenvolvimento de uma cultura própria e nacional podem e devem passar pela tradução, ou seja, por uma relação intensiva e deliberada com o estrangeiro” (BERMAN, 2002, p. 62).

A criação poética de algo novo e autônomo a partir do diálogo e da “relação intensiva e deliberada” entre nacional e estrangeiro se dará no entre-lugar, no hiato, vazio existente entre as duas línguas, pois é nesse espaço que a diferença e a originalidade da linguagem, contidas no texto-fonte, surgirão. A tarefa do tradutor será mostrar essa diferença e originalidade, por meio do novo texto suscitado e proporcionado pela tradução. Para que isso seja possível é necessário que o original seja considerado como obra móvel e plenamente histórica, possuidora de diversas leituras e linguagens. Segundo, Maurice Blanchot em “Traduzir”: “O original não é jamais imóvel” (BLANCHOT apud FILHO, 2013, p. 32).

A mobilidade do original, que é o cânone instituído, será compreendida com o ensaio de João Barrento “Palimpsestos imperfeitos (Que significa traduzir o cânone?)”, onde teremos a tradução como um dos dispositivos mantenedores da sobrevida – tal como é proposta por Walter Benjamin em “A tarefa do tradutor” – da formação e da recepção do cânone na história, uma vez que “traduzir o cânone é traduzir na história” (BARRENTO, 2013, p. 18). É a partir disso que veremos que entre texto original e tradução, autor e tradutor, deve haver um equilíbrio. Equilíbrio este que levará em consideração a produção e a transformação. O original poderá ser traduzido e, com isso, mudado, porém não deverá deixar de ser lembrado na tradução. No novo texto criado pelo tradutor, o original ainda deverá estar presente, deverá ser sentido e lembrado, mesmo que como uma sombra, pois a tarefa da tradução é mostrar o que não foi possível ao original mostrar.

A transformação do texto original pode ser tanto literal quanto poetizada, o que dependerá das escolhas do tradutor, que agora ganhará, na tradução criativa, status de autor. Tal como o autor, o tradutor terá a liberdade de traduzir a obra original de acordo com seus gestos, métodos e afinidades, pois ele estará seguindo seu desejo, o seu prazer. Ele seguirá sua “pulsão tradutória”, tal como postula Antoine Berman em *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica* (2002, p. 22-24), porém concebendo sua língua materna em nível de igualdade perante a língua estrangeira. Por meio da leitura do texto de Marie-Hélène Catherine Torres, “O tradutor: perfil e análise” (2013), vemos que a “pulsão tradutória” é possuidora de diversos níveis, uma vez que o tradutor, estando no entre-lugar das línguas, deverá escolher entre anexar ou revelar o estrangeiro.

Anexar o estrangeiro significa aproximar língua estrangeira e língua própria, desconsiderando totalmente a diferença existente entre ambas, ou ainda subjugar a língua estrangeira em relação à língua materna. Já a revelação do estrangeiro diz respeito à escolha de mostrar que entre a língua estrangeira e a língua materna há uma diferença irreduzível que só será atenuada, nunca sobrepujada, por meio da criação de equivalências e metáforas dentro da língua do tradutor que revelarão a língua da poesia, que é a língua da tradução. O tradutor escolherá entre um desses dois caminhos: anexação e revelação. Contudo, tanto a anexação quanto a revelação terão como consequências comuns a violência.

Segundo Marcelo Jacques de Moraes, em “A experiência, em poesia e tradução: partilha (s), lugar (es) comum (ns)” (2013), a tradução permite “experimentar de maneira exemplar (...) uma violência fundamental intrínseca à operação tradutória.” (MORAES, 2013, p. 81). A violência inerente da tradução será muitas vezes caracterizada pela violência da língua materna sobre a língua estrangeira, prática comumente denominada de tradução etnocêntrica, ou na

violência da língua materna sobre si mesma, no momento em que na abertura ao estrangeiro, o tradutor se verá obrigado a criar e a inventar métodos poéticos e estéticos para assimilação da língua estrangeira. Com isso teremos a tradução como criação, e não como cópia do original, pois ela é uma mímese que visa a di-ferença: “na tradução mais do que em nenhuma outra operação literária, se virtualiza a noção de mímese, não como teoria de cópia ou de reflexo salivar, mas como produção da di-ferença no mesmo” (CAMPOS, 1981, p. 183).

O que é interessante constatar com a leitura dos ensaios do livro *No horizonte do provisório: ensaios sobre tradução* (2013), é que a tradução, como crítica e criação, não é apenas a relação entre estrangeiro e nacional, como também é a relação do nacional, do próprio, da língua materna consigo mesma. A violência da tradução, pensada na sua relação com a antropofagia, não se dá apenas com a transformação do estrangeiro no nacional, ao contrário, a violência está contida nas transformações que a língua materna sofre ou se impõe para poder receber o estrangeiro, para assim poder revitalizar, ressignificar o original. O tradutor é impelido a criar e recriar dentro de sua língua. O que demonstra a violência do ato tradutório. É como diz Eclair Filho:

Tal potência tradutória criadora de porvires e de vidas novas coloca o tradutor numa situação em que, ao se deparar com a diferença manifestada pela língua estrangeira, ele passa a se sentir sem morada em sua própria língua, a perceber que a tradução não pode abrigar lugares comuns, os já ditos, o que, por conseguinte, numa busca, a força, o impele, a criar, a recriar, a vasculhar o lugar da diferença na diferença do lugar tanto estrangeiro quanto familiar. (FILHO, 2013, p. 28)

Com a citação de Eclair Filho vemos que a diferença nasce da relação entre as línguas. O que nos permite dizer que o tradutor, no ato de traduzir de uma língua para outra, estará diante de uma diferença, que suscita, pede, a criação de uma nova língua, um novo texto, que será móvel e em constante formação e transformação. A diferença contida nas duas línguas confrontadas pela tradução demonstrará que não há complementaridade entre as línguas, mas apenas um hiato, um vazio, um entre-lugar. E é nesse espaço, onde não existirá nada, que a diferença se fará intensamente sentir, mostrando toda a “irreconciliabilidade antibabélica do traduzir” (BLANCHOT apud FILHO, 2013, p. 29). A solicitação de escrita de um novo texto e da criação de uma nova língua fará com que a tradução seja concebida como a continuação do ato de escritura do texto original que permanecerá, graças à “pulsão tradutória”, movimentando-se e transformando-se na história.

Tal ideia condiz com o pensamento de Haroldo de Campos sobre a tradução percorrer o mesmo caminho poético percorrido pelo original. Caminho esse que será a transposição da poética do original para o texto traduzido, pois o tradutor, ao traduzir uma obra estrangeira, busca descobrir o que há de mais poético dentro dessa obra para poder transmiti-lo à sua cultura. Ao fazer isso o tradutor, na visão de Haroldo de Campos, obriga-se a reconfigurar o contexto da produção da obra original. E quando faz essa reconfiguração, ele, o tradutor, percorre o mesmo caminho que o autor/criador da obra original percorreu. Haroldo de Campos vê o tradutor como um leitor privilegiado, que é o leitor concreto, concretizado e crítico. Quando o processo de tradução acaba, observamos a construção, paralela ao texto original, de uma “transcrição” poética da obra original. Campos diz que o trabalho da tradução é o de uma “deslocação reconfiguradora” que permite o encontro de línguas totalmente diferentes. Com isso é possível mostrar como a tradução, que antes era vista como a “bela infiel”, que rimava com a ideia de “traição”, ganha no panorama contemporâneo e pós-moderno um papel de destaque, contribuindo para a formação da história literária universal.

O tradutor haroldiano é um transformador de signos, cuja tarefa é “reconhecê-los com sua mirada aléfica e, por través deles, redesenhar a forma semiótica dispersa, disseminando-a, por sua vez, no espaço da sua própria língua” (CAMPOS, 1981, p. 189). Com o domínio da língua estrangeira o tradutor conseguirá tirar do original (estrangeiro) aquilo que será necessário à sua obra nacional. Extrair algo do original, é essa a grande realização da tradução. O estranhamento da língua – que ocasionará abertura àquilo que vem de fora – só será sentido quando o tradutor se vir confrontado com a língua estrangeira. Enquanto esse encontro/confronto não ocorre, a língua nacional servirá de “zona de conforto”, devido à crença de que há um domínio do sujeito falante sobre a língua que fala. A transformação das línguas não é encarada como uma barreira entre uma língua e outra, mas sim como possibilidades de se adquirir e criar algo novo e diferente, pois vai ser a partir dessa diferença que a tradução conseguirá extrair da obra original aquilo que a mesma não conseguiu dizer.

A criação e invenção da tradução podem ser vistas na “pulsão tradutória” de Haroldo de Campos e Herberto Helder por meio da análise das escolhas e métodos empreendidos por cada um. A tradução de Haroldo de Campos é semelhante à tradução de Herberto Helder, pois não é apenas uma relação “com o texto do outro, mas com o próprio” (MAFFEI, 2013, p. 69). Haroldo de Campos traduz obras que fazem parte da sua genealogia literária como poeta, tradutor e crítico. Por exemplo, Haroldo traduziu obras como *Um lance de dados*, de Mallarmé, *Odisséia*, de Homero, *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, *Finnegans Wake*, de James Joyce, que também se encontram presentes em *Galáxias*, *A Máquina do mundo repensada* e *Finis mundo: a última*

*viagem* (1990). O que demonstra que em Haroldo de Campos tradução e poesia são atos poéticos convergentes e paralelos.

Para Haroldo de Campos a tradução é um processo que liga autores, espaços e tempos, línguas, culturas e obras, pois a tradução é o encontro, diálogo e relação entre culturas e épocas num determinado tempo e história. Essa relação possibilitará a renovação e a libertação da língua que se tornará estranha para o tradutor, leitor privilegiado e concreto, pois é no encontro com outra língua que os limites da língua própria se tornam perceptíveis. O reconhecimento dos limites da língua só será possível caso o tradutor tenha o domínio tanto da língua nacional (materna) quanto da estrangeira. Esse domínio do tradutor sobre a língua que fala e a língua que traduz só se dará através do uso da linguagem poética do original como estrutura de engendramento para a poética da língua tradutora. O original (estrangeiro) modifica as estruturas da língua materna do tradutor. É a isso que Haroldo de Campos chama de tradução como crítica e criação. A tradução como crítica é a escolha de uma obra estrangeira, representante do passado de uma nação, como fonte de enriquecimento cultural para o outro sujeito que entra em contato com ela.

Em Herberto Helder, a tradução possuirá o caráter de uma escritura indeterminável, que sempre é invenção e reescritura. A tradução herbertiana é a escrita que sempre transforma e recria, não apenas o texto estrangeiro como também o próprio poeta-tradutor. É o que podemos perceber com a citação de Eclair Filho:

A essência da escritura – da tradução – é escapar a toda determinação essencial: ela não está jamais lá, está sempre a se reencontrar e a se reinventar. Traduzir o outro é uma maneira de, também, escrever (-se). A tradução – o traduzir – como novo ato de palavra, recomeça o incessante movimento – interrompido no original – da escritura. (FILHO, 2013, p. 30).

A tradução do outro como escrita de si pode ser vista, em Herberto Helder, pela busca do que torna possível a obra, pensada em sua totalidade artística, podendo ela ser cinematográfica, fotográfica, plástica, matemática e, além de tudo, poética. É como diz Blanchot: “O que atrai o escritor, o que agita o artista, não é directamente a obra, é a sua busca, o movimento que a ela conduz, é a aproximação daquilo que torna possível a obra: a arte, a literatura e o que estas palavras dissimulam” (1984, p. 209). É na busca de formação de uma linguagem individual, mas, ao mesmo tempo, universal, que as escolhas e criações de Herberto Helder irão adquirir voz e escrita, transformando o universal da cultura ocidental e o individual do poeta em apenas um. A poesia omnívora herbertiana, aquela que come, devora e deglute alimentos de qualquer gênero, ou melhor, clássicos e não clássicos, desde a clássica e moderna poesia até a poesia de origem

primitiva, é, na verdade, o constante diálogo do poeta com as “vozes comunicantes” da tradição e com suas “afinidades eletivas”, no que representa um ato de apropriação que proporciona o movimento da tradição literária universal, resultando na criação de uma nova obra poética que por invenção, originalidade e criatividade é sua. É como diz Helena Carvalhão Buescu em “Herberto Helder: uma ideia de poesia omnívora” (2009):

Ao jogar com as noções de continuidade e de descontinuidade; ao agrupar e ordenar o que continua desordenado; ao pôr em conjunto fragmentos descontextualizados de obras diversíssimas, provenientes de diferentes literaturas e culturas; ao sobrepor e cruzar alta cultura (tradições religiosas, eruditas, literárias) e cultura oral e popular, Herberto Helder subscreve uma ideia de poesia mundial que não é de todo alheia ao seu conceito de poesia pessoal: ele publica “a sua” poesia e os “seus” livros ao lado destes, e num certo sentido, mesmo quando os exclui de uma “poesia toda”, torna-os seus.” (BUESCU, 2009, p. 58)

Partindo dessa perspectiva, podemos dizer a “pulsão tradutória” de Herberto Helder é movida pela preocupação em se construir uma genealogia poética própria, onde precursores eleitos por afinidades e correspondências estarão presentes, para que assim possa incluir-se – ele mesmo, Herberto Helder, faz essa inclusão – numa tradição, que, no caso do poeta português, nunca será imóvel e imutável, mas sim em mobilidade e formação. Em “Lewis Carrol ou o livro perdido” e “A versão poética”, capítulos do livro *O nascimento da poesia: Antonin Artaud* (2002), vemos como a “pulsão tradutória” de Helder e Artaud são semelhantes, pois são processos que proporcionam ao tradutor o conhecimento de si e de sua escrita, principalmente, por meio do diálogo com o outro, com o estrangeiro. Diálogo que, na maioria das vezes, sai da esfera da humildade e respeito em relação ao outro para adentrar numa esfera onde a apropriação, desconstrução e a violação serão compreendidos como instrumentos de criação poética, que levarão o poeta-tradutor a

um lento deslocamento, que faz levantar, para o tradutor, sem que ele perceba inicialmente, imagens inéditas, heteróclitas, desencadeando efeitos de sentido inesperados; a um ponto tal que, no fim das contas, o original não sairia ileso dessa operação. (REY, 2002, p. 52).

A relação das traduções de Herberto Helder e de Antonin Artaud efetua-se quando os dois poetas, no ato de traduzir a alteridade, deixam-se guiar por ela, numa tarefa de escrita em que as palavras falam e solicitam a postura ativa e criativa do tradutor que transformará a língua do outro para criar a sua própria. É nesse sentido que as traduções poéticas de Helder e Artaud

estarão próximas, confirmando que o novo em poesia só é possível de ser criado a partir do que já existe, pois nada impede que as obras clássicas sejam relidas, repensadas e reescritas.

A tradução é o encontro com o desconhecido, o infinito e o inconsciente que pode aqui ser exemplificado como o encontro do marinheiro com as sereias, criaturas metade peixe e metade mulher, cujo canto pode levar aquele que o ouve à morte. O canto das sereias, tal como propõe Maurice Blanchot em *O livro por vir* (1984), é o fim que, na verdade, é o início: “Todavia, pelos seus cantos imperfeitos, que não eram senão um canto ainda por vir, conduziam o navegante a esse espaço onde cantar começaria verdadeiramente” (BLANCHOT, 1984, p. 11). A tradução, assim como o canto das sereias, é o início do ato de escritura, cuja missão é o de ressignificar a palavra comum, transformando-a em símbolo, signo autônomo e concreto. Segundo Blanchot, esse canto era destinado a homens de risco e de movimento que desejam perder-se na linguagem para encontrar a si mesmos. A poesia de Herberto Helder é dessa natureza, pois o seu poeta é astuto, uma vez que seu desejo de mostrar uma obra dinâmica e sem fim, por meio do jogo intertextual e intratextual e da releitura da tradição, é a representação da obra em constante e permanente estado de criação.

Em “Toda tradução é mudança, diz Herberto” (2013), Luis Maffei analisa as traduções, ou melhor, “os poemas mudados para o português”, de Herberto Helder, para mostrar que a mudança para o português, língua materna de Helder, já é uma apropriação do outro. As “mudanças” de Herberto Helder são feitas à revelia do original, por isso nos dando a possibilidade de compreender este ato de apropriação como um método herbertiano de tradução poética:

O exercício feito pelo poeta é complexo, e não possível nomeá-lo apenas com o particípio “mudado”, o próprio Herberto Helder, em primeira pessoa, considera esses poemas “traduzidos, vertidos, mudados, apresentados – vindos de outras línguas – em língua portuguesa.” (HELDER, 1997, p. 77). Isso indica que o gesto de mudança não é apenas de mudança, mas de versão e apresentação, além de, digo eu, movimento, deslocação. (MAFFEI, 2013, p. 65).

O deslocamento das “mudanças” herbertianas e suas consequências, tais como a apropriação de obras alheias, podem ser vistas no prefácio de apresentação do livro *O bebedor nocturno* (1968) que se encontra também no livro *Photomaton e Vox* (2013):

(bebedor nocturno)

Já aconteceu imaginar a vida acrobática e centrífuga de um poliglota. Suponha seu dia a dia animado por um ininterrupto movimento de deslocações, 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**. Multiplicando as operações de propiciação da unidade, ele caminha irradiantemente para a

dispersão. Descentraliza-se. Existe em estado de Babel. O seu pensamento, partindo do hebraico, dá um salto quase místico no latim e cai de cabeça para baixo no grego antigo. É um aventureiro completamente perdido, o meu poliglota cheio de malícias linguísticas. Faz disparates destes: verte de náuatle para esquimó, emocionando-se em banto e pensando em chinês, um texto que o interessou por qualquer ressonância árabe. Também pega na palavra <<cravo>> tradu-la para quinze línguas. O cravo é cada vez menos. É uma colorida e abstracta proliferação sonora. (...).

Quanto a mim, não sei línguas. Trata-se da minha vantagem. Permite-me verter poesia do Antigo Egipto, desconhecendo o idioma, para o português. **Pego no Cântico dos Cânticos, em inglês ou francês, como se fosse um poema inglês ou francês, e, ousando, ousa não só um poema português como também, e, sobretudo, um poema meu.** Versão indirecta, diz alguém. Recriação pessoal, diz alguém. Dilettantismo ocioso, diz alguém. Não digo nada, eu. Se dissesse, diria: prazer. 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. **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 adjectivo sobre o substantivo.**

Uma pessoa pergunta: e a fidelidade? Não há infidelidade. É que procuro construir o poema português pelo sentido emocional, mental, linguístico que eu tinha, sub-repticiamente, ao lê-lo em inglês, francês, italiano ou espanhol. **É bizarramente pessoal.** Mas não há fidelidade que o não seja. Senão, claro, a ainda mais bizarra fidelidade gramatical que, de tão neutra, não pode ser fidelidade. (...).

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, 2013, pp. 68-69). (Grifos meus)

A movimentação poética e tradutória de Herberto Helder é representada por seus livros, antologias e traduções, todos publicados e republicados em curtos espaços de tempo e sempre com alguma novidade, inclusão ou exclusão de poemas inteiros, como sendo a expressão da possibilidade do poeta de reescrever a si mesmo. Por isso a recusa a ser vinculado a qualquer tipo de determinação prévia (experimental, surrealista, modernista) quanto a sua poesia, pois ao aceitar uma determinação estará recusando e anulando a condição de mudança e transformação contingente e inerente ao ato poético. É o que podemos ver na seguinte afirmação do poeta: “Uma concepção unilateral de aventura anularia o princípio básico de busca individual e livre, já que liberdade é, tanto em sentido estético como moral, o primeiro dos signos – a eficácia.” (HELDER, 1964). Essa afirmação é a mesma que se encontra em o “(bebedor nocturno)” de Photomaton e Vox quanto ao aventureiro “completamente perdido” e “cheio de malícias linguísticas”, que não gosta de justificações, pois sua “regra de ouro é: liberdade”. A leitura de *O livro por vir*, de Maurice Blanchot, nos permite concluir que a obra poética de Herberto Helder é a encenação da escrita como criação da poesia e do próprio poeta.

Herberto Helder mostra que sua “pulsão tradutória” é algo “bizarramente pessoal” e “deambulatório” que consiste em fazer com que o poeta “ajuste cada vez mais [seu] gosto pessoal ao clima geral do poema já português”. Além disso, nas traduções que não são traduções, mas “mudanças”, vemos a preocupação do poeta com sua língua materna, não no sentido de anexar a língua estrangeira a ela, mas sim, no sentido de valorização da poesia contida nela, ou seja, da diferença.

A tradução como criação e crítica é abertura ao outro. Porém, para que essa abertura ocorra é necessário que o tradutor esteja disposto a enfrentar o desconhecido-reconhecido de sua língua, começando por tratar o encontro com o estrangeiro como elemento essencial do ato de criação poética. É isso o que pretendemos mostrar com a análise da “pulsão tradutória” de Haroldo de Campos e Herberto Helder, marcada pela apropriação e devoração antropofágica do original. Devoração antropofágica esta que é inerente à tradução, pois, segundo, Marie-Hélène Catherine Torres:

Toda tradução é um ato antropofágico por absorção do texto-fonte e criação do texto traduzido, cada tradução sendo única no sentido em que é produzida por um tradutor específico, num determinado momento. (TORRES, 2013, p. 133).

A Antropofagia, pensada como ato tradutório, proporciona ao nacional uma relação dialética e dialógica com o universal, pois com ela o estrangeiro será transcrito e transculturado, não apenas no sentido do texto em si, mas sim no de um dispositivo cultural que se configura como imbricamento de tempos e espaços literários diversos para a manutenção de uma tradição viva. A apropriação e absorção do texto-fonte em Haroldo de Campos e Herberto Helder ocorre em níveis diversos que mostrarão a radicalidade da “pulsão tradutória” de ambos. Seguindo a leitura de João Barrento sobre os dois níveis tradutórios, vertical (diacrônico) – a tradução de textos canônicos – e horizontal (sincrônico) – a tradução de textos contemporâneos – é possível dizer que as traduções haroldianas e as traduções herbertianas ocorrem tanto horizontalmente quanto verticalmente, pois Haroldo de Campos e Herberto Helder traduzem tanto obras canônicas quanto não canônicas.

As traduções de caráter vertical e horizontal em Haroldo de Campos e Herberto Helder são vistas no interesse de ambos os poetas em traduzir autores e textos canônicos, tais como: Mallarmé, James Joyce, Dante, D.H. Lawrence, Henri Michaux, assim como textos e autores contemporâneos como Antonin Artaud e Octavio Paz. Com isso vemos que a “pulsão tradutória” de Haroldo de Campos e Herberto Helder visa ao diálogo, diferença, abertura e a todos os pressupostos que põe a relação entre o próprio e o estrangeiro num patamar de movimentação e transformação.

Estabelecendo uma ponte de convergência entre as práticas tradutórias de Haroldo de Campos e Herberto Helder, podemos dizer que ambas prezam o diálogo, a diferença, o hibridismo, a mestiçagem e a pluralidade das línguas, abandonando a concepção de tradução perfeita, aquela que visa à unidade e universalidade entre as línguas, em favor da diferença como origem, tal como é proposto por Paul Ricoeur em *Sobre a Tradução* (2011). Ricoeur afirma que a felicidade da tradução é a aceitação da inexistência da chamada tradução perfeita ou tradução absoluta, aquela que só traria ganhos para a língua materna, no sentido de que:

é esse luto da tradução absoluta que faz a felicidade de traduzir. A felicidade do tradutor é um ganho quando ligada à perda do absoluto linguístico, ela aceita a distância entre a adequação e a equivalência, a equivalência sem adequação. Nisso está a felicidade. Admitindo e resumindo a irredutibilidade do par do próprio e do estrangeiro, o tradutor encontra a sua recompensa no reconhecimento do estatuto incontornável da dialogicidade do ato de traduzir como o horizonte razoável do desejo de traduzir (RICOEUR, 2011, p. 29-30).

As práticas tradutórias haroldiana e herbertiana aceitam o luto da tradução absoluta em favor da felicidade de se traduzir a diferença, representando assim, segundo Ricoeur, a hospitalidade linguística, que é a aceitação da língua estrangeira dentro da língua materna como forma de alargamento de estruturas e formas, tanto poéticas quanto estéticas. A consciência dessa hospitalidade entre as línguas permite a compreensão do sentido não como algo imanente à obra, mas sim como algo que precisa ser construído e criado. A construção do sentido se dá por meio de metáforas e semelhanças entre o que está expresso na língua de partida e o que está expresso na língua de chegada. É no contato entre línguas distintas que a língua materna do tradutor irá se alargar para receber a língua estrangeira. Além disso, é possível constatar que as práticas tradutórias de Haroldo de Campos e Herberto Helder valorizam a leitura crítica e reflexiva das obras traduzidas, pois concebem a tradução como uma partitura musical, onde somente o som, o ritmo e o tom das palavras serão levados em consideração, pois é deles que o sentido emergirá. Ao fazerem isso, Haroldo de Campos e Herberto Helder deixam “o abrigo confortável das equivalências” (RICOEUR, 2011, p. 69) e partem rumo ao mundo da linguagem e dos signos, onde somente o tradutor-transcriador pode adentrar. Com isso, vemos que as práticas tradutórias tanto de Haroldo de Campos quanto de Herberto Helder são exemplos de aproximação entre a língua materna e a língua estrangeira na expressão de uma tradução poética que propõe a ruptura das ideologias dominantes, ocasionando, assim uma desterritorialização da língua.

A retomada das línguas primitivas realizada por Herberto Helder, a partir da tradução de poemas indígenas, não pode ser compreendida como ato poético e tradutório que busca a unidade de um tempo mítico e originário “de um instante pré-babélico” (SANTOS, s/d), tal como postulam Maria Etelvina Santos, em “Herberto Helder: territórios de uma poética” (s/d), e João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva, em “A poesia de Herberto Helder entre os índios Caxinauás e contemporaneidade brasileira” (2013). Se tomarmos a tradução de poemas indígenas por esse viés estaríamos anulando – e contradizendo o que defendemos neste trabalho – o sentido que as transmutações, mudanças, transformações e metamorfoses possuem na obra herbertiana.

Pensar que existe uma unidade implícita na obra de Herberto Helder é recusar e desconsiderar seu movimento deambulatório, pois, segundo ele próprio, “não há unidade” (HELDER apud LEAL, 2006, p. 52). Por isso, compreendemos a tradução de poemas primitivos segundo as propostas de Sabrina Sedlmayer, em “Além atlântico: a prática tradutória de Herberto Helder” (2014), e Izabela Leal, em “Tradução e Transgressão em Artaud e Herberto Helder” (2006), que concebem as traduções primitivas como atos poéticos e tradutórios de decantação e deformação da identidade do homem ocidental moderno, a partir do momento em que atualizam uma “expressão simbólica quase extinta” (SADLMAYER, 2014, p. 205). Já em Haroldo de Campos há a aceitação do nosso passado como colônia e a busca por uma identidade nacional no panorama globalizado como sendo a transgressão dos padrões dominantes. É como diz Célia Luiza Andrade Prado em “Muito além do canibalismo: a teoria de tradução de Haroldo de Campos” (2009): “Na realidade, a teoria de Campos não apresenta o caráter contestatório, nem de oposição (...) mas se ocupa tanto da questão do nacional quanto do universal da cultura brasileira de maneira conciliatória, valorizando ambas” (PRADO, 2009, p. 771).

A antropofagia, quando surge no Brasil em 1928 e na revalorização nos anos 60-70, não propõe a rejeição do passado, mas sim a aceitação dele, valorizando o que já foi criado, escrito e canonizado, pois é a partir da tradição que o novo será produzido. A antropofagia é o diálogo do passado com o presente, do nacional com o estrangeiro, do clássico com o moderno. E foi esse caráter dialógico que Haroldo de Campos valorizou em sua obra poética e crítica, encenando a diferença como diálogo entre línguas e culturas, e não como separação e distância.

A “pulsão tradutória” de Haroldo de Campos e Herberto Helder compreende o diálogo com estrangeiro como instrumento crítico e criativo de uma poética que renega os padrões estabelecidos pela tradição em prol da valorização de obras e autores esquecidos por ela, caracterizando, desta maneira, um diálogo entre passado e presente, onde a crítica terá papel fundamental, pois a (re)visitação do passado pelos poetas terá como objetivo a busca de “novas” formas poéticas, estéticas e artísticas possíveis de serem atualizadas nas poéticas do presente.

Haroldo de Campos dirá que a característica da arte do nosso tempo – isso em meados dos anos 70, mas que pode muito bem ser aplicado aos dias atuais – é que ela “é cada vez mais uma arte ‘metalinguística’, ou seja, uma arte crítica [onde] o poeta faz contínuas operações críticas” (CAMPOS, 1977, p. 74), o que nos faz ver que o trabalho poético empreendido por ele e por Herberto Helder é um constante processo de crítica e releitura da tradição. Trata-se de um minucioso trabalho de transformação da história por meio da linguagem, que em Haroldo é marcado pela crítica e pela reflexão e em Herberto Helder pelo desregramento e pela violência.

A consciência de fazerem parte de uma tradição e, conseqüentemente, da mudança que operam sobre ela, faz com que Haroldo de Campos e Herberto Helder sejam considerados poetas originais e talentosos. Para Campos e Helder, a mudança e a novidade são produzidas por um gesto tradutório-antropofágico encenado como manifestação de uma tradição não estanque e convocadora, que de uma hora para outra, como uma revelação, chama o poeta apto para renová-la e ressignificá-la, pois é do passado que emerge o novo.

## **2.2 - Antropofagia como Criação Poética**

A antropofagia não pode ser apenas compreendida no contexto brasileiro, pois ela é um processo universal e violento de assimilação daquilo que é exterior característico dos povos de “passado colonial recente” (ROCHA, 2011, p. 13). Com ela há a tomada de uma visão crítica sobre a história nacional da literatura latino-americana e do lugar de diferença que esta deveria assumir perante a literatura europeia. O Manifesto Antropófago, quando é lançado por Oswald de Andrade em 1928, defende a criação de uma poesia simples e local e, o mais importante, a criação de uma literatura que não fosse cópia de nenhuma outra. Oswald queria uma literatura que fosse criativa, criadora e, nas palavras de Audemaro Goulart e Oscar da Silva (1972), surpreendente. E é isso que os romances e poemas latino-americanos fazem quando nos mostram toda a heterogeneidade decorrente do encontro das várias linguagens pertencentes à história do início das Américas. Essas linguagens são as indígenas, negras, mamelucas e europeias que, ao se encontrarem nas obras latino-americanas, tornam-se dinâmicas. É como diz Carlos Fuentes: “O romance [e o poema] latino-americano nos pede que expandamos estas linguagens, todas elas, libertando-as do costume, do esquecimento ou do silêncio, transformando-as em metáforas inconclusas, dinâmicas, que admitam todas as nossas formas verbais: impuras, barrocas, sincréticas, policulturais” (FUENTES, 2007, p. 2).

Para tornar essas linguagens dinâmicas foi necessário da parte da literatura latino-americana o mesmo que foi necessário da parte de sua cultura: a literatura latino-americana

também abriu as suas portas àquilo que vinha de fora. Dessa maneira ela se torna uma literatura assimiladora de quase tudo aquilo que é bom e pertinente para a sua constituição como uma literatura nacional. E é partindo desse mecanismo de assimilação que temos o início do chamado processo Antropofágico proposto por Oswald de Andrade em 1928, tendo como um de seus lemas “Só me interessa o que não é meu”. Segundo Leyla Perrone-Moisés “A antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade ao alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade” (MOISÉS, 1990, p.95).

Tomemos de forma geral a Antropofagia cultural, que é um conceito que pode ser levado além das fronteiras do Brasil, o seu país de origem. A antropofagia oswaldiana assume não aquela imagem do bom selvagem, “vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (ANDRADE, 1928 apud TELES, 1972), que recebe tudo passivamente do colonizador, mas sim aquela do selvagem antropofágico, devorador e canibal que escolhe o devorado por suas virtudes, força e coragem. A escolha do mal selvagem é a explicação de que essa apropriação de outra cultura não se dá da forma passiva como ocorria antigamente, mais especificamente, nos romances indianistas brasileiros, principalmente nos romances de José de Alencar, onde as culturas europeias e indígenas se encontram e o indígena assimila a cultura europeia de forma passiva, submetendo-se ao europeu colonizador de modo espontâneo e sublime. A valorização do mal selvagem, por sua vez, nos ensinará que o encontro entre culturas se dá com a violência e destruição de ambas as partes envolvidas no processo.

Pensando nisso, a equivalência entre tradução e antropofagia está relacionada ao fato de ambos os conceitos serem processos que motivam o diálogo com o estrangeiro, sendo que a principal premissa de ambas é que o conhecimento, mesmo que mínimo, de si deve passar pelo outro. É tal como diz João Cezar de Castro Rocha, em “Oswald em cena: o pau-brasil, o brasileiro e o antropófago” (2011), sobre o significado mais instigante da antropofagia: “Em última instância, esse é o significado mais instigante da antropofagia, já vislumbrado visionariamente pelo antropófago-mor Arthur Rimbaud: “Je est un autre”. E é apenas através do outro que podemos conhecer (um pouco) de nós mesmos.” (ROCHA, 2011, p. 13).

Rocha (2011) com isso propõe uma “releitura antropológica da antropofagia” (p. 13), uma vez que ela, em tempos de globalização, significa a apropriação da alteridade e aceitação da pluralidade do mundo globalizado, por isso, a nosso ver, relacionando-se com a nova proposta de tradução na contemporaneidade. Izabela Leal em “Um beijo entre línguas: as metáforas eróticas da tradução” (2013) frisa que precisamos “ter em mente que o modo de pensarmos contemporaneamente a tradução está nitidamente relacionado ao modo de pensarmos nossa

relação com a língua, e com a pluralidade de línguas que nos atravessam cada vez mais nessa babel que habitamos”. (LEAL, 2013, p. 57). Nesse sentido, podemos dizer que tradução e antropofagia são, tal como propõe Marcelo Jacques de Moraes, em “Viver entre línguas: língua, lugar/ tradução da experiência?” (2011), um viver entre línguas que tornam “cada vez mais insustentável a identificação de uma língua a uma nação, de uma língua a uma cultura, de uma língua a si mesma.” (MORAES, 2011, p. 41).

A aceitação da alteridade e da pluralidade das línguas, principalmente a da própria, por meio da equivalência entre tradução e antropofagia, é conceber a língua materna como lugar onde o “Eu se constrói e desconstrói incessantemente” (SELLIGMANN-SILVA, 2011, p. 104). É tratar a língua materna como lugar da experiência e não como lugar de onde se pode comunicar a experiência. Ou seja, é reconhecer que dentro da própria língua há outra língua estritamente poética, indizível e insubstituível que não serve como veículo ou como ponte, mas sim como criação e invenção. É o lugar da experiência, criado pela relação língua estrangeira e língua materna, que estará na concepção da antropofagia como instrumento poético, tradutório, crítico e criativo nas obras de Haroldo de Campos e Herberto Helder.

\*\*\*

O tratamento da tradução e da antropofagia como instrumentos de criação poética em Haroldo de Campos está intimamente ligado à discussão do lugar da literatura brasileira no cenário literário universal e na visão de ambas como sendo as armas da “contraconquista”<sup>1</sup>. Nesse sentido, a tradução antropofágica haroldiana é coletiva, uma vez que ela questionará o lugar de uma nação, de um povo dentro do cenário literário universal, e não no lugar do poeta dentro deste cenário, ao contrário da tradução antropofágica herbertiana, que por ser individual é muito mais radical e destruidora, evidenciando que a principal diferença entre as obras poéticas dos dois autores é a tomada da tradução e da antropofagia não apenas como trabalho estético, mas também como trabalho político. Se atentarmos bem, notaremos que essa diferença é nitidamente marcada pela nacionalidade dos dois poetas: Haroldo de Campos é brasileiro e Herberto Helder, português. A identidade nacional portuguesa nunca se viu em questionamento sobre suas origens, uma vez que sempre se concebeu como criadora de tradições, diferentemente da identidade nacional brasileira, que durante séculos foi estigmatizada como copiadora ou subdesenvolvida, por isso, se vendo forçada a pensar sobre uma imagem cultural que abrangesse

---

<sup>1</sup>Termo utilizado por José Lezama Lima em *A expressão americana* (1988) para designar o processo de mestiçagem presente na formação cultural latino-americana.

toda a história plural do continente. Segundo Haroldo de Campos, a tradução antropofágica é essencialmente a instauração de um cenário literário onde as ditas nações periféricas não serão mais vistas como “menores” ou “inferiores”, mas, sim, como “iguais” perante as nações ditas “superiores” ou “desenvolvidas”.

Em “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (2010) e “Só a antropofagia nos une” (2002), respectivamente, de Haroldo de Campos e de Maria Cândida Ferreira de Almeida, observamos o caráter político da antropofagia quando, na sua revalorização nas décadas de 60 e 70, ela é concebida como instrumento cultural, artístico e poético de combate à industrialização e à modernização que vinham sofrendo os países periféricos, vistos pelos ditos países de primeiro mundo como atrasados ou, mais categoricamente, subdesenvolvidos. A discussão que se dá em relação a essa determinação gira em torno do fato de que, se tratando das nações latino-americanas, o termo subdesenvolvimento saiu da esfera estritamente econômica e tecnológica para adentrar a esfera cultural e literária. Resumindo, o termo subdesenvolvimento, que se restringia apenas ao meio econômico-tecnológico, estendeu-se às produções culturais, tornando economia e cultura o reflexo uma da outra.

Segundo Octavio Paz em “Invenção, Subdesenvolvimento, Modernidade” (1996) e “A revolta do futuro” (2013), essa junção entre economia e cultura, a partir do termo subdesenvolvimento, ocorre por causa da ambiguidade que o termo comporta, pois ele não possui uma significação exata nem na antropologia e nem na história, sendo somente usado por economistas e sociólogos, acabando por originar generalizações indevidas, tais como: a determinação de que existe apenas um parâmetro de civilização em detrimento da existência de outros e a visão da progressividade retilínea da história, no sentido de que se não há mudanças históricas, não haveria o recomeço do ciclo da história, mas sim o seu fim. Para Paz, é preciso lembrar que não existe uma única civilização e que em nenhuma cultura o desenvolvimento é linear e progressivo, pois a “história desconhece a linha reta” (PAZ, 2013, p. 32.). Nessa perspectiva, a busca incessante pelo desenvolvimento é uma “desenfreada carreira para chegar mais cedo que os outros ao inferno” (PAZ, 2013, p. 32.). Ao afirmar isso, o autor demonstra sua total descrença no termo subdesenvolvimento, imputado aos países latino-americanos, pois ele pressupõe uma relação de causa e efeito entre “prosperidade econômica e excelência artística” (PAZ, 1996, p. 135.).

A antropofagia representa uma possibilidade de desconstrução dessa relação de causa e efeito ao mostrar que os países latino-americanos, apesar de não possuírem o mesmo poder econômico dos países mais desenvolvidos, são capazes de produzir/criar uma cultura forte e nova. A devoração do legado cultural estrangeiro é um traço de ruptura, pois o estrangeiro é

“transvalorado” e “transsubstanciado” de maneira crítica e seletiva na estética latino-americana. É o que diz Haroldo de Campos:

A “Antropofagia” oswaldiana (...) não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma “transculturação”; melhor ainda, uma “transvaloração”; uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução (CAMPOS, 2010, p. 234-235).

Para Ferreira de Almeida, a devoração pressupõe uma relação com a alteridade, e o próprio Oswald de Andrade já destacava o papel do “outro” na constituição do “eu”, o que acarreta a inclusão do “diferente” dentro do discurso hegemônico “que se propunha desde o século XIX a ser branqueador” (ALMEIDA, 2002, p. 123). O diferente, que antes era visto como “abominável”, agora ganha status de produção criativa: o “eu” diferente latino-americano se apropria do “outro” europeu para se constituir.

É possível ver em Haroldo de Campos toda essa delimitação político-estética, no momento em que ele afirma que a antropofagia nada mais é do que o “nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal” (CAMPOS, 2010, p. 234). Por esse motivo, podemos dizer que a antropofagia, tal como ele a encena, é muito menos radical do que a antropofagia proposta por Herberto Helder, uma vez que num projeto de construção de uma nacionalidade no âmbito da universalidade, não há sentido nenhum a total desconstrução e transformação do outro, do legado cultural estrangeiro, que é componente primordial desse projeto. No caso da América Latina, o “eu”, latino-americano, e o “outro”, europeu, se unem para formar um novo elemento que terá particularidades totalmente distintas daquelas que o originaram.

A delimitação político-estético da antropofagia na obra poética haroldiana engendra uma discussão da formação da literatura brasileira e latino-americana no cenário literário universal. Para exemplificar isso, tomemos como base o ensaio crítico “Tradição, Transcrição, Transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico” (2013) em que Haroldo de Campos afirma que a literatura brasileira, assim como toda a literatura latino-americana, nasceu sob o signo do Barroco. Entretanto, ele afirma que a concepção de nascimento não é aquela que determina a ligação “placentária” e, muito menos, “sanguínea” que ligaria eternamente barroco e literatura brasileira. Se assim fosse, estaríamos insinuando que a literatura brasileira teve sua origem no barroco, coisa que Haroldo de Campos descarta completamente ao enfatizar que a “literatura brasileira não teve origem no sentimento genético, embrionário-evolutivo do texto, pois não teve infância (...)” (CAMPOS, 2013, p. 198). O barroco já chega às Américas trazendo códigos universais rebuscados e evoluídos, fazendo com que a literatura brasileira já nascesse adulta. É

por este motivo que Haroldo de Campos, ao tratar da questão do “nacionalismo” literário brasileiro, defende a ideia de que não podemos considerar a nossa literatura como sendo fechada e monadológica.

Desde o barroco, ou seja, desde sempre, não nos podemos pensar como identidade fechada e conclusa, mas, sim, como diferença, como abertura, como movimento dialógico da diferença, contra o pano de fundo do universal. Nossa entrada no palco literário é, desde logo, um salto vertiginoso na cena do barroco, ou seja, uma articulação diferencial com um código universal extremamente sofisticado (CAMPOS, 2013, p. 198).

Haroldo de Campos conclui que não podemos conceber nossa identidade cultural segundo os parâmetros de unidade e pureza, mas sim como diferença, uma vez que nascemos sob o signo do barroco. A questão do barroco como formação da literatura latino-americana estará presente na seguinte afirmação feita pelo autor em “Minha Relação com a Tradição é Musical” (2010), entrevista concedida em 1983 a Rodrigo Navarres, “(...) o dispositivo barroquizante é algo que tem, para mim, uma importância decisiva no modo latino-americano de apropriar-se criativamente do passado” (CAMPOS, 2010, p. 261-262). É com a tomada do barroco como fundação e como diferença que a consciência nacional latino-americana terá início. Para Haroldo de Campos, “a incorporação da tradição, por um escritor latino-americano, se faz (...) pela ‘lógica do terceiro excluído’, ou seja, pela lógica expropriatória e devorativa do ex-cêntrico, do descentrado” (CAMPOS, 2010, p. 261). Afirmação esta que nos leva à questão do subdesenvolvimento já discutido.

Para compreendemos de maneira mais sucinta a questão da antropofagia como criação poética na obra de Haroldo de Campos é imprescindível que falemos de seus trabalhos como tradutor de poesia, pois é a partir de sua teoria da tradução que iremos entender como a antropofagia pode ser encarada como releitura e inovação da tradição. É por meio da tradução de obras estrangeiras do cânone universal que o ideal antropofágico de apropriação do legado cultural estrangeiro será concretizado. Segundo Inês Oseki-Dépré em “Make it New” (2005), e Lúcia Santaella em “Transcriar, Transluzir, Transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos” (2005), Haroldo associa antropofagia e tradução, partindo do princípio do “make it new” poundiano, que consiste na mistura de arcaísmos e de expressões modernas. Porém, em seu caso, o “make it new” se dará pela mistura do clássico com o coloquial.

Podemos dizer que a antropofagia, em consonância com os trabalhos de tradução e releitura, também opera no limiar entre o clássico, o moderno e o coloquial, já que o passado é relido e atualizado no presente da poesia moderna, ocasionando um diálogo entre tradição e

modernidade. Em *Finismando: a última viagem* (1990), a encenação do “make it new” poundiano se dará com a poesia contemporânea assumindo o sentido de reescrita, a partir da representação do desejo de Odisseu em ultrapassar o:

Destino:           o desatino  
o não mapeado  
Finismando: ali  
onde começa a infranqueada  
fronteira do extracéu. (CAMPOS, 1990, s/p)

Haroldo de Campos (1990), no posfácio do referido livro, afirma que divide o poema em duas partes: uma clássica, regida pela épica, e a outra pela ironia da poesia contemporânea de uma sociedade “abandonada pelos deuses” (CAMPOS, 1990, s/p), cujos ouvidos são incapazes de ouvir o canto das sereias, “o ultrassom incaptado a ouvido humano” (CAMPOS, 1990, s/p). É o estabelecimento de uma nova leitura da tradição que vemos na obra poética de Haroldo de Campos e as traduções, pensadas como releituras, serão também encaradas como recriações poéticas que levam em consideração “a dialética entre os elementos macroestéticos (os semântico-ideológicos) e os microestéticos (estruturas significantes internas)” (SANTAELLA, 2005, p. 222). Esta colocação de Santaella reafirma o que é dito por Oseki-Dépré (2005) quanto à recriação poética entendida como uma relevante ferramenta de constituição não somente do poeta, sendo também o “modo mais adequado para formação de uma cultura nacional” (OSEKI-DÉPRÉ, 2005, p. 218). É possível observar a presença do manifesto antropofágico de 1928 nos anos 60-70 e a teoria de tradução/transcrição desenvolvida por Haroldo de Campos como a encenação do diálogo entre passado e presente, culturas, línguas e literaturas. É como diz Santaella:

A tradução é, portanto, uma “forma de leitura apropriadora e transformadora da tradição [...] Além disso, o empenho na “reinvenção da tradição para propósitos produtivos (não meramente conservativos), no contexto da América Latina, abre-se para uma perspectiva “transumanista” necessariamente antropofágica” (SANTAELLA, 2005, p. 231-232).

Haroldo de Campos, em seu ensaio “Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira” toma a diferença como sinônimo do nacional, isto é, como sendo aquilo que caracteriza justamente a heterogeneidade da cultura brasileira. É como ele diz: “A diferença podia agora pensar-se como fundadora” (CAMPOS, 1992, p. 247). Para se compreender melhor a teoria haroldiana da diferença como o nacional, devemos sair do campo cultural e adentrar no

campo literário, pois Haroldo de Campos vê a diferença como fundadora da literatura latino-americana em geral, e da brasileira, em particular, porque é através dela que temos o nacional, a explicação e a visão do caminho percorrido pela literatura através da história.

\*\*\*

Em Herberto Helder, a antropofagia pressupõe uma relação com a alteridade que envolve autor, texto e leitor, num movimento que leva ao desvendamento do lado selvagem do homem. Sangue, garras, unhas e boca terão voz numa violência poética que transformará completamente aquilo que conhecemos. A devoração do outro é a base da criação poética, onde o essencial será a produção de um idioma poético próprio. O artigo “A “antropófaga festa: metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder” (2009), de Ana Lúcia Guerreiro, analisa os doze poemas do livro *Antropofagias* (1971), pensando o caráter individual e subjetivo da antropofagia herbertiana como um processo crítico de si mesmo. É uma antropofagia que constitui um sujeito, e não uma nação, pondo em diálogo o poeta, seus antecessores e seus leitores, no que representaria uma partilha espiritual – estritamente ligada à poesia e à linguagem – entre aquele que escreve e aquele que lê. Além disso, a antropofagia herbertiana é marcada pela relação de amor e ódio entre poeta e tradição, caracterizada comumente pela figura da mãe, onde ambos estão em constante embate. Embate este que causa a morte do poeta e o silenciar de seu canto. O passado é metaforizado como sendo a musa, o canto, a mãe, que levam o poeta para o desconhecido e a solidão. É também o lugar dos mortos que chamam, do mundo das sombras, o poeta:

Alguém se debruça para gritar e ouvir em meus vales o eco, e sentir a alegria de sua expressa  
existência. Alguém chama por si próprio sobre mim, em seus terríficos confins.  
E eu tremo de gosto, ardo, consumo o pensamento, ressuscito  
dons esgotados (...) Escrevo o que bate em mim – a voz fria, a alarmada malícia  
das vozes, os ecos de alegria e a escuridão das gargantas lascadas. (HELDER,  
2006, p. 167)

Neste trecho do poema “Teoria Sentada” que faz parte do livro *Lugar*, publicado em 1962, há a representação do momento em que o poeta é chamado pelo passado, “Alguém” – que pode ser interpretado como sendo a encenação da figura dos mortos –, para que cante o que já foi esquecido e silenciado, recebendo em mãos a responsabilidade de ressuscitar “dons esgotados”. O esquecido e o silenciado na tradição podem ser vislumbrados nas línguas primitivas, concebidas como fonte originária da linguagem humana. Por isso, é possível dizer que Herberto Helder, quando traduz poemas de povos primitivos ou faz releituras de clássicos da tradição, está

em busca dessa língua de origem, ou melhor, dessa voz universal. Entretanto, seguindo a perspectivas de Leal (2006) e Sadlmayer (2014), concebemos que a “ressurreição”, “renascimento” das línguas primitivas e da tradição em Herberto Helder só será possível com a devoração e apropriação antropofágica das mesmas, que serão transformadas e assimiladas dentro da poesia herbertiana, uma vez que nenhum passado pode ser resgatado em sua plenitude. Ao contrário, ele é criado, recriado e, principalmente, relido.

Alguém se procura dentro de meu ardor  
 escuro, e reconhece as noites  
 espantosas do seu próprio silêncio. E eu falo  
 e vejo as mudanças e o imóvel  
 sentido do meu amor, e vejo minha boca aberta contra minha própria boca num  
 amargo fundo de vozes universais (HELDER, 2006, p. 57.)

As vozes universais, destacadas no trecho acima, são a representação das tão conhecidas vozes comunicantes, que interligam o poeta, a tradição e a poesia. Tal compreensão obtida com a leitura do poema herbertiano nos faz ver que a atitude do poeta perante a tradição dá a ver uma descontinuidade poética, num processo em que há a rejeição da tradição por meio da destruição de textos, poema “2.” de Exemplos, e a aceitação das musas, do canto e dos mortos – figuras representativas da tradição – que chamam por ele:

Eu abaixava-me e tomava como nos braços essa criança ignota.  
 E porões enchiam-se de água, eu seria em breve um afogado. Tudo me inspirava  
 nessa noite abrupta, entre o começo e o fim do mundo. Como pode um coração  
 absorver tanta matéria, tanta inocência da terra?  
 Se era uma criança, sua vida circulava indecisamente; se eram os mortos  
 a distância tornava-se infinita. Apenas  
 minha força se dobrava um pouco, e um novo calor  
 corria nas palavras adormecidas  
 e degelava as mãos que se cobriam de um sentido impenetrável (HELDER,  
 2006, p. 36.)

A aceitação da inspiração, que vem como um raio, uma luz, uma revelação, é o que proporcionará a renovação da tradição. Será ela quem dará calor àquilo que é frio e adormecido, pois “Nenhuma vida tanto se gastou/ que não seja visitada, nenhum deus/ é tão grande que se não perca na substância da sombra (...)” (HELDER, 2006, p. 28.) A musa e o canto, signos da criação poética, são um exemplo da inspiração que vem do passado. Em poemas como “Amor em Visita”, a musa é a mulher amada e desejada pelo poeta e a fonte de onde tudo será criado, mãe da poesia.

Então sento-me à tua mesa. Porque é de ti que me vem o fogo.  
 Não há gesto ou verdade onde não dormissem tua noite e loucura.  
 não há vindima ou água  
 em que não estivesses pousando o silêncio. Digo: olha, é o mar e a ilha dos  
 mitos originais.  
 Tu dás-me a tua mesa, descerras na vastidão da terra a carne transcendente. E  
 em ti  
 principiam o mar e o mundo. (HELDER, 2006, p. 20)

Já a destruição dos textos é uma forma de Herberto Helder nos dizer que não quer ser visto como um poeta seguidor de uma determinada influência, ao mesmo tempo em que ele sabe que faz parte de uma. Em “Herberto Helder e os Dispositivos de Diálogo Cultural” (2013), Izabela Leal pensa os procedimentos poéticos de Herberto Helder, como a citação direta e indireta de textos alheios e os seus trabalhos de tradução como:

uma proposta que não apenas problematiza a própria ideia estanque de um passado morto e de uma tradição fixa e congelada, mas também pressupõe uma visão calcada na ideia de descontinuidade, de reconfiguração permanente, de interrupção no curso da história (LEAL, 2013, p. 203).

No caso de Herberto Helder, segundo Izabela Leal, é preciso se pensar numa “não-tradição”, levando-se em consideração o surgimento de um modelo de literatura mundial marcado pela fluidez, no sentido de que este modelo comportaria toda a descontinuidade e a desconstrução da poesia herbertiana. É Herberto Helder, seguindo o seu padrão descontínuo, quem escolhe suas influências, seus precursores, num processo que caracteriza um provável projeto de poética sincrônica, mas Leal (2013) prefere falar em uma busca por “afinidades eletivas” (p. 205).

Além disso, vemos no livro *Os Selos* (1989), mais especificamente no fragmento “A poesia pode também ser isso” (HELDER, 2006, p. 457), que a antropofagia herbertiana possui um laço forte com o canibalismo, tendo em vista que canibalismo e antropofagia são práticas diferentes, tal como é discutido no texto “Antropofagia e os limites da representação”, presente no ensaio *Além do visível: o olhar da literatura* (2007) de Karl Erik Schøllhammer, que destaca o caráter ambíguo da visão do homem europeu sobre a antropofagia: ora encarada como algo irrepresentável e incompreensível, ora como um ato simbólico, cuja apreciação e admiração são inevitáveis. O autor destaca que desde o início a antropofagia foi usada como instrumento de crítica dos valores do homem europeu, colonizador, e que por isso houve a necessidade de se distinguir o índio “canibal” do índio “antropófago”, sendo “o primeiro [...] o homem que barbaramente come seus semelhantes para se nutrir e o segundo [...] aquele que come ou ingere

carne humana em ritos simbólicos que se destinam a dignificar a vítima e os valores comunitários” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 201).

No fragmento “A poesia pode também ser isso”, a afirmação “Devoro a minha língua” caracteriza não somente um canibalismo, mas também uma autofagia: o poeta devora a si mesmo. A poesia aparece como um ritual, ou melhor, um batismo em que o poeta é purificado e abençoado com o dom da linguagem poética. O que dará a ele o poder de falar de todas as coisas de forma inesperada e surpreendente.

Porque tudo é canto de louvor na vida  
 inspirada, tudo porque acaba na mesa: garfo e faca às faíscas e a carne no prato.  
 Devoro a minha língua: cintila ainda.  
 Lirismo antropofágico, visão, oh sucessivo.  
 A poesia é um baptismo atónito, sim uma palavra surpreendida para cada coisa:  
 nobreza, um supremo etc.  
 das vozes (HELDER, 2006, p. 458.)

Em “Devoro a minha língua” está contido este processo simultâneo de antropofagia-autofagia-canibal, pois a devoração da língua representa a devoração não apenas de si, mas também da linguagem, pois a língua a que o poeta remete não é simplesmente o órgão humano, é a língua materna constantemente representada pela figura da mãe ou, como está no poema, da mãe. É o que podemos ver em outro ensaio de Leal, “No reino das mães: notas sobre o poético em Herberto Helder” (2008), que afirma que o embate entre poeta e língua materna/mãe para criação de um idioma próprio é necessário à formação do poeta que não se daria sem uma “certa dose de violência (...)” (LEAL, 2008, p. 127). Na busca pelo seu idioma poético – aquilo que o distingue dos demais – o poeta se insurge contra a língua materna, sua mãe que o acolheu tão afetuosamente em seu seio. Essa insurreição, por parte do poeta, é oriunda do desejo de amadurecimento que ele nutre em relação à poesia, ao seu fazer poético, tornando-se perante a língua materna o “Filho intratável” (HELDER, 2006, p. 470). Filho este que devora sua própria mãe, enquanto ela morre:

Devoram-me enquanto morro até aos núcleos do ouro  
 na sombra.  
 Um dia tocaram-me nos centros doces e abrasados vi que os espelhos  
 se moviam entre os polos, os rostos enfeixavam-me no meu rosto arco a arco  
 numa única matéria.  
 E a dor? À noite bebo água quieta, durmo, as chamas desatam-se.  
 E é com isso que sonho, imagem às faíscas, o sítio selvagem mas  
 suavíssimo, absoluto.  
 a imagem inabitável que eu habito, um dom. (...)

Porque são filhos vivos da minha água vibrante, do meu fôlego, mão a mão dos raios de quando adormeço. (HELDER, 2006, p. 472.)

Neste fragmento de *Os selos*, outros, últimos, a mãe, apesar de estar sendo devorada pelos filhos, não demonstra nenhum ressentimento contra eles, ao contrário, demonstra serenidade e resignação. É como se ela soubesse que essa devoração seria necessária para que eles amadurecessem, pois somente assim o seu dom, que está escondido nas profundezas das águas, será descoberto. É possível perceber na poesia herbertina que a figura da mãe está intrinsecamente ligada à imagem da água, sendo que uma possível explicação para isso residiria no fato de que mãe e água são metáforas para vida e energia. Com isso, concluímos que a antropofagia herbertiana visa a uma criação poética de sentido estritamente pessoal, onde as metáforas para a devoração da tradição, assim como para do sujeito e da sua identidade são múltiplas, porém todas apontam para a necessidade de manter o que há de mais essencial na poesia: a inspiração, a linguagem e a criação.

Em *A faca não corta o fogo* (2008) a relação do poeta com sua língua mãe é uma constante representada pela mistura de sentimentos: amor, ódio e desejo, que demarcam o reconhecimento dos limites e horizontes contidos na língua materna. Sendo a língua qualificada pelos seguintes adjetivos: mestiça, concêntrica, acerba, puta, desconversável, autora, bêbeda, errada, soprada, atenta, analfabeta, densa, lenta, num reconhecimento de que a língua materna, ou melhor, a língua portuguesa, é o lugar onde “tudo está escrito”. (HELDER, 2008, p. 16). O reconhecimento da universalidade da língua é também do reconhecimento da diferença a ela inerente.

A aceitação e a compreensão da diferença da língua mãe é um dos componentes que motivam a “pulsão tradutória” de Herberto Helder, presente não apenas em suas traduções, mas, sobretudo, em sua poesia como uma sistemática teoria da tradução, cujo lema é: “mas quem não queria criar uma língua dentro da própria língua?” (HELDER, 2008, p. 168). No poema “a faca não corta o fogo” o desejo do poeta por uma língua de sentidos inesgotáveis e de infinita transformação, que do encontro com a língua estrangeira mostra-se intensamente criativa, a ponto de conter dentro de si outra língua, da poesia e da tradução, é plenamente expresso.

a faca não corta o fogo,  
 não me corta o sangue escrito, não corta a água,  
 e quem não queria uma língua dentro da própria língua? eu sim queria,  
 jogando linho com os dedos, conjugando onde os verbos não conjugam,  
 no mundo há poucos fenômenos do fogo, água há pouca,  
 mas a língua, fia-se a gente dela por não ser como se queria, mais brotada,  
 inerente, incalculável,  
 e se a mão fia a estriga e a retoma do nada, e a abre e fecha,

é que sim que eu a amava como bárbara maravilha, porque no mundo há pouco  
fogo a cortar  
e a água cortada é pouca, ¡que língua,  
que húmida língua, que muda, miúda, relativa, absoluta, e que pouca, incrível,  
muita,  
e la poésie, c'est quand le quotidien devient extraordinaire, e que música, que  
despropósito, que língua língua,  
é de Maurice Lefèvre, e como rebenta com a boca!  
queria-a toda (HELDER, 2008, p. 167).

É com a língua “dentro da própria língua” que o poeta fode, como pensa Herberto Helder, pois ela é a língua da poesia, nascida “dos fundos da língua portuguesa”.

eu fodo, se me dão licença,  
numa língua que vem com sua fúria combustível dos fundos da língua  
portuguesa, só fodo nela, por paixão,  
matricialidade,  
monogamia,  
por conhecer linha a linha o corpo que se move (HELDER, 2008, p. 180).

A fidelidade, monogamia, matricialidade e paixão do poeta são destinados somente a esta língua vinda da “fúria combustível dos fundos da língua portuguesa”. O seu relacionamento com ela advém do fato da aceitação e do reconhecimento da diferença e multiplicidade contidas na língua própria e, por isso, desejando que elas sejam libertadas e expressas. Porém, o poeta também sabe que isso só será possível por meio do diálogo com a língua estrangeira, pois é ela quem “lavra (...) a língua lenta” (HELDER, 2008, p. 171). Entretanto, tal diálogo trará muitas dificuldades e obstáculos, apesar dele possuir o “dom das línguas” (HELDER, 2008, p. 169):

mas eu, que tenho o dom das línguas, senti  
a linha sísmica atravessando a montagem das músicas, e ouvi chamarem-me em  
lírica  
numa língua nenhuma que não sabia,  
e os acertos e erros do meu nome não eram traduzíveis nas línguas do meu dom,  
e soube então que ar e fogo se mantinham um ao outro mas,  
em vez de se abrirem,  
se fechavam,  
(HELDER, 2008, p. 169)

Apesar de possuir o “dom das línguas”, o tradutor não consegue traduzir “os acertos e erros” do seu próprio nome. Ou seja, da sua própria língua, demonstrando que o “dom das línguas” não significa o domínio pleno dos idiomas, mas sim a não complementaridade e não equivalências das línguas. O referido poema de Herberto Helder é a comprovação de que na tradução, o domínio e o conhecimento de um determinado idioma não é a prova da existência de

uma tradução perfeita, aquela que consegue anexar à língua estrangeira a língua própria, ao contrário, é a prova da existência de uma tradução imperfeita e criativa, sentida como uma “linha sísmica atravessando a montagem da música”.

A análise dos aspectos tradutórios e antropofágicos presentes na poesia de Herberto Helder nos fizeram chegar a uma imagem poética que abrange os principais elementos da poesia herbertiana: corpo, violência, tradução, criação, erotismo, poesia, escrita, morte, metamorfose, inspiração e, sobretudo, antropofagia. Essa imagem é a da Laranja, concebida por Helder, em *A colher na boca* como o lugar onde o poeta encontra os “dons impossuídos” (HELDER, 2006, p.32). A laranja é o elo de conexão entre todas as imagens poéticas herbertianas, pois ela é a “urna fechada como gelo/ onde o ardor da criação guardado devagar se inspirasse numa fonte oculta” (HELDER, 2006, p.32). Ela é a inspiração dotada de uma “atenção vertiginosa” pelo poeta que a ama “apaixonadamente” (HELDER, 2006, p. 34). Por isso, a laranja poderá ser incluída na relação entre tradução e antropofagia, uma vez que ela também pode ser compreendida como sendo criação, devoração e apropriação do outro – porque ela será o outro, o alimento – na obra poética de Herberto Helder. É o que podemos ver no seguinte poema herbertiano:

retira-se alguém um pouco atrás da noite para fazer uma escola da leveza,  
 sentar-se sobre si mesmo devorando uma laranja, pronta,  
 colhida ao caos, que ela sim ilumina quem a usa, e é isto: a laranja faz rodar os  
 dedos, torna  
 leve, pelos dedos,  
 aquele que a levanta, e tão exacto gosto na língua, tão transbordante,  
 dói no fino frio do açúcar,  
 e a laranja levanta tudo: luz e dedos, e a pessoa com a ferida na boca, o gosto  
 magoado até a pronúncia das expressões mais simples do idioma, golpe a golpe,  
 como um estrangeiro brutal, ou inexpugnável,  
 que faz ele? talha trémula, oh Deus! lavrada a pau virgem e folha de ouro, mete-  
 lhe os polegares pelos umbigos, devora-a, celebra, embebeda-se, que escola de  
 laranja terrestre não se pode mais que esta leveza (HELDER, 2008, p. 151).

A devoração e apropriação do outro por meio da tradução e da alimentação antropofágica deve-se ao fato de que é a língua estrangeira, de partida, quem “ilumina” a língua materna, confirmando, mais uma vez, que é do contato com o outro que os limites e horizontes da língua própria serão vislumbrados. A laranja é a revelação da língua estrangeira, e não sua anexação, pois seu gosto e sabor são o que magoam “golpe a golpe” a “pronúncia mais simples do idioma”, da língua materna do tradutor. Com isso, surge a seguinte pergunta: o que tradutor faz para assimilar ou, até mesmo conter, a violência da laranja, que é o estrangeiro? Herberto Helder dá a resposta: o tradutor “mete-lhe os polegares pelos umbigos, devora-a, celebra, embebeda-se [pois]

que escola da laranja terrestre não se pode mais que esta leveza”. A laranja, para ser compreendida efetivamente como metáfora da relação entre tradução e antropofagia na poesia de Herberto Helder, deverá ser tratada como o corpo sacrificial que nutrirá o tradutor e sua língua materna. A corporeidade da laranja é vista no momento em que, para conter sua leveza e violência como língua estrangeira, o tradutor “mete-lhe os polegares pelos umbigos”, que são partes centrais e extremas do corpo, sendo também os elos que ligam na gestação, mães e filhos.

O tradutor, para devorar a laranja, texto-fonte, começa por abrir seu centro, pois é lá que está toda a energia, força da linguagem e da criação poética, a sobrevida do original. A abertura da laranja para devoração pode ser entendida a partir da seguinte afirmação de Leal (2006): “Esse gesto de abertura do corpo – ato de violência extrema (...) sinaliza uma passagem do interior para o exterior, de um corpo dilacerado a partir da qual se produz o espaço do mundo e da própria voz do poeta.” (p. 45). A violência com que o tradutor abre a laranja é um dos pontos que podemos entrever como radicais dentro da “pulsão tradutória” de Herberto Helder.

A laranja, pensada como metáfora para a tradução e a antropofagia, é a concepção do corpo como espaço de criação poética, porém este corpo na poesia herbertiana é o “corpo que deve ser deformado, que será preciso abrir, para que se dê a realização da tarefa poética.” (LEAL, 2006, p. 44). A laranja, nesse sentido, sempre aparecerá como corpo prestes a ser deformado, aberto, comido, devorado, descascado. É o que podemos ver em *A colher na boca* quando à sua volta estão garfos e facas “recebendo gota a gota sua árvore” (HELDER, 2006, p. 32-33). A concepção da laranja como corpo na “pulsão tradutória” de Herberto Helder é o vislumbre de que a sua abertura por meio dos seus umbigos é, na verdade, o processo de criação poética, via tradução e antropofagia, compreendido como algo contido dentro do outro, do estrangeiro, que darão a possibilidade de um novo olhar sobre o próprio.

## CONCLUSÕES

A comparação entre a “pulsão tradutória” de Haroldo de Campos e a “pulsão tradutória” de Herberto Helder, ambas marcadas pela relação tradução e antropofagia, nos mostra que tanto a prática tradutória de Haroldo de Campos quanto a prática tradutória de Herberto Helder são processos radicais ao que dizem respeito às relações entre texto original e texto traduzido, língua estrangeira e língua materna. Porém o que diferencia uma “pulsão tradutória” da outra são os níveis e objetivos que norteiam cada transcrição, cada mudança, haja vista que nenhum dos dois poetas se vale do termo tradução para denominar suas práticas tradutórias.

Com a leitura de “Muito além do canibalismo: a teoria da tradução de Haroldo de Campos”, de Célia Luiza Andrade Prado, vemos que a transcrição haroldiana “vai muito além da tradução, pois ao apropriar-se da historicidade do texto fonte (...) indo ao encontro do questionamento da teoria pós-colonial, repensa a tradução não mais partindo das definições e paradigmas europeus.” (p.771). A autora mostra-nos que a radicalidade da “pulsão tradutória” haroldiana está no sentido reflexivo que a crítica, poética e estética possuirão, pois o objetivo da teoria de tradução haroldiana será desconstruir o sentido tradicional de tradução que é baseado nos padrões europeus que distinguem original e cópia, significante e significado.

A radicalidade da teoria tradutória de Haroldo de Campos está contida na busca pela “concretude” do poema, ou seja, os aspectos sonoros e visuais da palavra em que está incorporado o sentido, da informação estética, não informação meramente semântica” (PRADO, 2009, p. 773). Para Campos o tradutor é um autor, pois ele cria uma nova obra a partir da original, e a tradução não é meramente uma tradução, e sim uma criação ou, nas palavras dele, uma transcrição. Tal pensamento foi o ponto de partida para se compreender a importância da tradução na redefinição da dinâmica entre a “literatura da colônia” e “literatura da metrópole”, que é uma discussão complexa que envolve forças ideológicas muito fortes, uma vez que envolve o sentimento de independência e nacionalidade contra o conservadorismo e a monopolização cultural dos países europeus em relação aos países latino-americanos.

Seguindo a perspectiva defendida por Prado, tentamos enfatizar que as produções ensaísticas, poéticas e tradutórias de Haroldo de Campos são paralelas entre si. Segundo Prado, a relação entre tradução e antropofagia foi desenvolvida por Haroldo de Campos durante décadas, a partir da sua visão de poeta. Por isso, ele dedicou grande parte do seu trabalho poético a tradução e devoração de poetas que lhe interessavam. Com isso, podemos dizer que a “pulsão tradutória” haroldiana, assim como a herbertiana, é extremamente radical no que concerne a escolha dos precursores e da construção de uma genealogia, uma vez que serão escolhidos

autores e tradições que beneficiarão não apenas a língua materna como também a voz do poeta. O que de imediato já remete a questão das genealogias poéticas, onde o poeta tradutor cria sua própria genealogia e escolhe seus próprios precursores a partir de suas afinidades. É o que podemos ver em *Galáxias*, cuja escrita é a convergência entre tradução e poesia, quando há a releitura de clássicos da literatura universal constantemente retomados nas demais obras poéticas haroldianas, tais como *A máquina do mundo repensada* e *Finis mundo: a última viagem*.

Haroldo de Campos, para compor seu poema galáctico, utiliza procedimentos semelhantes aos da tradução, pois o movimento, na tradução, é travessia. O movimento que há em *Galáxias* possibilita a travessia de um espaço para outro, de uma língua para outra, da mesma forma que a tradução também possibilita essa travessia entre a língua de chegada e a língua de partida. Cristina Monteiro de Castro Pereira em “Galáxias – Fragmentos de Babel” (2008) diz que nessa equivalência o que realmente importa é a maneira como essa travessia ocorre, sendo ela semelhante ao processo de transcrição, que será o responsável por esse movimento de aproximação e travessia. Portanto, *Galáxias* não é apenas um texto poético. Ele é um poema que reúne em si a realidade e a história; o velho e o novo, o clássico e o moderno. E será com esses encontros, propostos pelo poeta, que haverá a leitura crítica da tradição. Tal leitura crítica da tradição faz com que *Galáxias* entre em diálogo com obras clássicas como *Odisseia* e *Os Lusíadas*, mostrando, assim, que a criação poética é também uma forma de tradução da tradição.

Já a radicalidade da “pulsão tradutória” de Herberto Helder estará ao nível da escrita e da linguagem. No decorrer do trabalho, vimos que a radicalidade da “pulsão tradutória” herbertiana está intimamente ligada à desconstrução, apropriação e violência em relação ao texto original, concebido como corpo, na maioria das vezes, fragmentado, estilhaçado, onde habita a linguagem poética. Além disso, seguindo a proposta de Sabrina Sedlmayer em “Traduzir: recordar o destino” (2013) é possível ver também que na sua “pulsão tradutória” Herberto Helder concebe a história como movimento descontínuo, onde a convergência entre poetas, tradições e culturas distintas será altamente produtiva, no que seria a representação de uma “dimensão trans-histórica” (SEDLMAYER, 2013, p. 145) na “pulsão tradutória” herbertiana.

A trans-historicidade de Herberto Helder poderá ser vista tanto em suas “mudanças” quanto em seus livros de poesia, tais como *A máquina de emaranhar paisagem*, em que a citação dos fragmentos do Gênesis, Apocalipse, François Villon, Dante, Camões e do Autor, mostra-se consciente e possuidora do intuito de promover a convergência e ressonância entre os autores citados. Há ainda, o caso de *Edoi Lelia Doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa* (1985) que será composta, principalmente, por autores e poetas considerados “menores” dentro do panorama literário português, no que seria a proposta de uma

releitura crítica e criativa do presente e não do passado, tal como vemos em Haroldo de Campos. A presença de autores “menores” na antologia composta por Helder é a demonstração de que a releitura não é algo descompromissado e, muito menos, acrítico. Na “pulsão tradutória” herbertiana esse processo é o vislumbre de uma criação poética crítica e inventiva que busca o poético nas vozes “menores”, mas admiravelmente comunicantes, da moderna poesia portuguesa.

A trans-historicidade da “pulsão tradutória” herbertiana é vislumbrada no livro de “poemas mudados para o português”, *As magias*, no momento em que Herberto Helder converge o primitivo e o moderno, e, da diferença existente entre eles, promove o gesto de criação que fará ressoar em ambos a linguagem poética. É como diz Maffei:

Um dos mais fascinantes gestos do tradutor é unir as duas categorias [primitivo e moderno] e, em grande medida, partir de suas diferenças para estabelecer entre elas dicção afim, afinada como acontece no final de *As magias*, cujos três últimos poemas têm tema semelhante. São eles: “Canto de honra dos ferreiros”, sem autor, originário da Mongólia; “Os ferreiros”, de Marie L. de Welch; e “As coisas feitas em ferro”, de D.H Lawrence. (...) Originariamente, os três poemas não têm, necessariamente, nada em comum, mas agora, postos em sequência dentro de um livro, passam a ser consonantes (...) Portanto, a própria organização de *As magias* é uma prática tradutória, pois, originalmente, traduzir diz de conduzir duma parte a outra, transpor assumindo a mudança. (MAFFEI, 2013, p. 71-72).

O interessante é observar que o gesto trans-histórico da “pulsão tradutória” de Herberto Helder é uma constante em sua obra poética, incluindo aqui suas “mudanças”. A afinidade entre os textos da Mongólia, de Marie L. Welch e D.H Lawrence, assim como também as citações de *A máquina de emaranhar paisagens*, demonstram não apenas um gesto de criação poética como também um ato de leitura altamente inventivo e crítico, uma vez que sem a leitura ativa, aquele em que o leitor participa do texto, não haveria a convergência e a ressonância entre essas línguas, culturas e tradições tão distantes entre si.

Nesse sentido, podemos dizer que o interesse de Haroldo de Campos e Herberto Helder não era o de encontrar uma essência histórica para a literatura ou para poesia. O real interesse de ambos era a compreensão da pluralidade da língua e do movimento dinâmico da história, a partir da aceitação da diferença inerente a cada língua, cultura e tradição. A essência que eles buscavam, na verdade, era a da palavra capaz de transformar, multiplicar, criar e recriar as coisas ao seu redor. *Galáxias* e *A máquina de emaranhar paisagens* são a expressão desse desejo, uma vez que são poemas sobre o fazer poético, que para Haroldo de Campos e Herberto Helder, é um caminho que não tem fim apenas começo e recomeço.

Os trabalhos poéticos de Haroldo de Campos e Herberto Helder são exemplos da união entre crítica e prática poética, uma vez que em suas poesias não teremos apenas a representação ou imitação da vida e das coisas do mundo, ao contrário, teremos também a auto-representação da palavra poética. Haroldo de Campos e Herberto Helder proporcionaram em suas poesias o diálogo entre as diferentes línguas e culturas. O que deu tanto a suas línguas maternas como aos seus próprios idiomas poéticos a capacidade de revigoração e de transformação.

\*\*\*

O estabelecimento de uma convergência poética entre Haroldo de Campos e Herberto Helder teve como objetivo inicial propor uma nova leitura acerca da obra do poeta brasileiro Haroldo de Campos, porém no decorrer da pesquisa foi observado que a obra do poeta português Herberto Helder também necessitava de uma nova leitura. Leitura esta que levaria em consideração sua participação na vanguarda portuguesa da Poesia Experimental (PO-EX), momento praticamente esquecido pelos críticos da obra herbertiana, que levam somente em consideração a participação do poeta no Surrealismo Português. Com a descoberta de dados, tais como as revistas de Poesia Experimental: 1º e 2º caderno antológico, que mostraram a contemporaneidade de Haroldo de Campos e Herberto Helder, vemos a necessidade de se repensar o trabalho poético desenvolvido por ambos, não apenas nos seus contextos históricos específicos, mas além deles, no que seria uma proposta de leitura diacrônica e sincrônica da tradição, no momento em que se analisa a releitura da tradição que tanto Haroldo de Campos quanto Herberto Helder promoveram em suas obras poéticas.

Nesse sentido, a convergência entre Campos e Helder, mostra-se extensa e dinâmica, devido ao fato de termos muitas “entradas múltiplas”, lembrando Deleuze e Guattari (1977), para adentrarmos e propor pontes de contato entre os dois autores. Aqui mostramos apenas duas dessas entradas, a tradução e a antropofagia, entretanto há outras entradas, tais como: a tendência barroquizante nas obras poéticas de ambos, a releitura de Camões e a tradução que tanto Haroldo quanto Herberto fizeram do Cântico dos Cânticos do Rei Salomão. Por isso, posso dizer: não há, ainda, uma conclusão para convergência poética entre Haroldo de Campos e Herberto Helder, uma vez que a convergência entre os dois autores, igualmente como Galáxias e A máquina de emaranhar paisagens, não possui fim, apenas recomeço.

O estudo da convergência e ressonância poética entre Haroldo de Campos e Herberto Helder é como o fragmento “fecho encerro” de Galáxias. Ao tentarmos fechar o estudo a chave, ele se “multiabre”, se “translumina”. E na medida em que escrevo, retomando a afirmação de

Herberto Helder, “Só agora escrevendo eu sei”, vou descobrindo que entre a poesia de Haroldo de Campos e Herberto Helder há uma “densa floresta” e um “mar multitudinário” que deve ser descoberto, explorado, pois assim como eles releram e repensaram os seus precursores, nós como estudiosos da literatura também devemos relê-los, pois agora eles também são tradição, precursores da poesia do futuro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Obras de Haroldo de Campos:

CAMPOS, Haroldo de. Poética Sincrônica. In: **A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios**. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 205-213.

\_\_\_\_\_. O Samurai e o Kakemono. In: **A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios**. 3ª edição São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 213-221.

\_\_\_\_\_. Apostila: Diacronia e Sincronia. In: **A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios**. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 221-225.

\_\_\_\_\_. **Operação do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. “Aspectos da poesia de vanguarda no Brasil e em Portugal: Entrevista de Haroldo de Campos a E.M de Melo e Castro”. In: **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 51-75.

\_\_\_\_\_. “Apresentação”. In: **Oswald de Andrade: trechos escolhidos por Haroldo de Campos**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1977, p. 5-18.

\_\_\_\_\_. “Post-Scriptum; Transluciferação Mefistofaútica”. In: **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 179-191.

\_\_\_\_\_. **O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Mattos**. 2ª edição. Salvador: FOJA, 1989.

\_\_\_\_\_. **Finismundo: a última viagem**. Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1990.

\_\_\_\_\_. Transblanco: Reflexões sobre a transcrição de Blanco, de Octavio Paz, com um excuro sobre a teoria da tradução do poeta mexicano. In: CAMPOS, Haroldo de; PAZ, Octavio. **Transblanco**. São Paulo: Siciliano. 2ª edição. 1994, p. 63-69.

\_\_\_\_\_. “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: **O Arco-íris branco: Ensaio de Literatura e Cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 243-269.

\_\_\_\_\_. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, Oswald. **Pau Brasil**. 2ª edição. São Paulo: Globo, 2003, p. 7-72.

\_\_\_\_\_. **A Máquina do Mundo Repensada**. 2ª edição. Cotia, São Paulo: Ed. Ateliê, 2004.

\_\_\_\_\_. **Galáxias**. 2ª edição revista. Organização de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2004.

\_\_\_\_\_; CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos: 1950-1960**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. Do epos ao epifânico (Gênese e Elaboração de Galáxias). In: **Metalinguagens e outras metas**: ensaios de teoria e crítica. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. In: **Metalinguagem e Outras Metas**: ensaios de teoria e crítica. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 231-255.

\_\_\_\_\_. “Minha relação com a tradição é musical”. In: **Metalinguagem e Outras Metas**: ensaios de teoria e crítica. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 257-267.

\_\_\_\_\_. “Transcrição, Tradução, Transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico”. In: TÁPIA, Marcelo.; NÓBREGA, Thelma Médici (Org.). Haroldo de Campos – Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 197-205.

### **Textos e obras sobre Haroldo de Campos:**

BESSA, António Sérgio. “Ruptura de estilo em Galáxias, de Haroldo de Campos”. Tradução Renato Rezende. In: **Transluminura**: Revista de Estética e Literatura, nº 1, 2013, p. 13-29.

DANIEL, Cláudio. “Um oriente além do oriente: releituras de Haroldo de Campos”. In: TENÓRIO DA MOTA, Leda (Org.). **Céu acima**: para um “tombeau” de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2005, p. 183-191.

FERREIRA, Jerusa Pires. “Repensando a Máquina do Mundo”. In: **Galáxias**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Vol. 1. Número 1, 2001.

JACKSON, K. David. “Viajando pelas Galáxias: guia e notas de orientação”. In: MOTA, Leda Tenório. **Céu acima**: para um “tombeau” de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005, p. 39-53.

OSEKI-DÈPRÉ, Inês. “Make It New”. In: TENÓRIO DA MOTA, Leda (Org.). **Céu acima**: para um “tombeau” de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2005, p. 213-220.

\_\_\_\_\_. “Leitura Finita de Um Texto Infinito: Galáxias de Haroldo de Campos”. In: **ALEA**, volume 13. 2011, p. 128-153.

PEREIRA, Cristina Monteiro Castro. Galáxias – Fragmentos de Babel. Disponível [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/004/CRISTINA\\_MONTEIRO.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/004/CRISTINA_MONTEIRO.pdf) Acesso em 20/01/2014.

PRADO, Célia Luiza Andrade. “Muito além do canibalismo: a teoria da tradução de Haroldo de Campos”. In: **Anais do X Encontro Nacional de Tradutores & IV Encontro Internacional de Tradutores** (ABRAPT-UFOP, Ouro Preto, 7 a 10 de setembro de 2009), p.769-775.

SANTAELLA, Lucia. “Transcriar, Transluzir, Transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos”. In: TENÓRIO DA MOTA, Leda (Org.). **Céu acima:** para um “tombeau” de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2005, p. 221-232.

SCUDELLER, Gustavo. “Poesia e Ciência em Haroldo de Campos”. Disponível em <[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/056/GUSTAVO\\_SCUDELLER.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/056/GUSTAVO_SCUDELLER.pdf)> Acesso em 23/02/2014.

TÁPIA, Marcelo. “O eco antropofágico: reflexões sobre a transcrição e a metáfora sanguíneo-canibalesca”. In: TÁPIA, Marcelo.; NÓBREGA, Thelma Médici (Org.). **Haroldo de Campos – Transcrição.** São Paulo: Perspectiva, 2013, 205-232.

TONETO, Diana Junkes Martha. “Entre a invenção e a tradição: história e utopia no projeto poético de Haroldo de Campos”. In: **IPOTESI**, volume 12. Juiz de Fora, 2008, p. 95-105.

\_\_\_\_\_. “O mar e as viagens: épico e romance grego antigo em Galáxias de Haroldo de Campos”. Disponível em <<http://www2.unemat.br/literaturamt/revista-ale/docs/terceiro/O-mar-e-as-viagens.pdf>> Acesso em 02/08/2014.

### **Obras de Herberto Helder**

HELDER, Herberto. “Fragmento A máquina de emaranhar paisagens”. In: ARAGÃO, António.; HELDER, Herberto. (Org.). **Poesia Experimental: 1º caderno antológico.** Lisboa: António Aragão, 1964a.

\_\_\_\_\_. “Texto Introdução”. In: ARAGÃO, António.; HELDER, Herberto.; MELO E CASTRO, E.M. (Org.) **Poesia Experimental: 1º caderno antológico.** Lisboa: António Aragão, 1964a.

\_\_\_\_\_. “Posfácio”. In: **Eletrónicolírica.** Lisboa: Guimarães Editores, 1964b.

\_\_\_\_\_. **Os passos em volta.** Lisboa: Portugalia, 1964c.

\_\_\_\_\_. “Ascensão dos Hipopótamos”. In: **Poesia Experimental: 2º caderno antológico,** 1966.

\_\_\_\_\_. “Retrato em movimento”. In: **Poesia toda:** segunda parte. Lisboa: Plátano Editora, 1973.

\_\_\_\_\_. **O bebedor nocturno:** versões de Herberto Helder. Lisboa: Portugalia Editora, 1968.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Edoi Lelia Dora: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa.** Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

\_\_\_\_\_. **Poemas Ameríndios:** poemas mudados para o português por Herberto Helder. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997a.

- \_\_\_\_\_. **Ouolof**: poemas mudados para o português por Herberto Helder. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997b.
- \_\_\_\_\_. **O corpo o luxo a obra**. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- \_\_\_\_\_. “A máquina de emaranhar paisagens”. In: **Ou o poema contínuo**. São Paulo: A Girafa Editora, 2006, p. 215-219.
- \_\_\_\_\_. “A Colher na Boca”. In: **Ou poema contínuo**. São Paulo: Girafa Editora, 2006, p. 7-100.
- \_\_\_\_\_. “Lugar”. In: **Ou poema contínuo**. São Paulo: Girafa Editora, 2006, p. 123-180.
- \_\_\_\_\_. “Os selos”. In: **Ou poema contínuo**. São Paulo: Girafa Editora, 2006, p. 437-465.
- \_\_\_\_\_. “Os selos, outros, últimos”. In: **Ou poema contínuo**. São Paulo: Girafa Editora, 2006, p. 467-480.
- \_\_\_\_\_. “Exemplos”. In: **Ou poema contínuo**. São Paulo: Girafa Editora, 2006, p. 301-314.
- \_\_\_\_\_. **A faca não corta o fogo**: súmula & inédita. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- \_\_\_\_\_. **As magias**: poemas mudados para o português. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Teoria das Cores”. In: **Os passos em volta**. 11ª edição. Portugal: Assírio & Alvim, 2013, p. 21-22.
- \_\_\_\_\_. **Photomaton & Vox**. 5ª edição. Portugal: Assírio & Alvim, 2013.

### Textos e obras sobre Herberto Helder

- BASTOS, Jorge Henrique. "A gramática cruel de Herberto Helder". In: HELDER, Herberto. **O corpo o luxo a obra**. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 9-12.
- BORGES, Contador. “Herberto Helder: a razão da loucura”. Disponível em <[http://www.revistazunai.com/ensaios/contador\\_borges\\_herberto\\_helder.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/contador_borges_herberto_helder.htm)> Acesso em 10/06/2014.
- BUESCU, Helena Carvalhão. “Herberto Helder: uma ideia de poesia omnívora”. In: **Diacrítica**, Série: Ciências da Literatura, n. 23/3, p. 49-63, 2009. Disponível em <[http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacr%C3%ADtica\\_23-3.pdf](http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacr%C3%ADtica_23-3.pdf)> Acesso 10/04/2014.
- DAL FARRA, Maria Lucia. "Posfacial". In: HELDER, Herberto. **O corpo o luxo a obra**. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 149-155.
- DANIEL, Cláudio. “Topografias nômades de Herberto Helder”. In: **Eutomia**: Revista de Literatura e Linguística. Edição 8, Ano IV, Dezembro, 2011.

FARRA, Maria Lúcia Dal. “A assepsia das palavras”. In: **A alquimia da linguagem: leitura e cosmogonia poética de Herberto Helder**. Imprensa Nacional da Moeda, 1986, p. 97-165.

GUERREIRO, Ana Lúcia. “A ‘Antropófaga festa’, metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder”. In: **Diacrítica**, Série: Ciências da Literatura, n. 23/3, p. 9-22, 2009. Disponível em [http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacr%C3%ADtica\\_23-3.pdf](http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacr%C3%ADtica_23-3.pdf) Acesso 10/04/2014.

LEAL, Izabela. “Corpo, Sangue e Violência na poesia de Herberto Helder”. Disponível em [http://www.revistazunai.com/ensaios/izabela\\_leal\\_herberto\\_helder.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/izabela_leal_herberto_helder.htm) Acesso em 10/06/2014.

\_\_\_\_\_. “Tradução e Transgressão em Artaud e Herberto Helder”. In: **Alea**, volume 8, número 1, Rio de Janeiro, 2006, p. 39-53.

\_\_\_\_\_. “Herberto Helder e o tradutor libertino”. In: **Itinerários – Revista de Literatura**, Araraquara, número 28, 2009, p. 89-97.

\_\_\_\_\_. “Herberto Helder e os dispositivos de diálogo cultural”. In: BUENO, Luís.; SALES, Germana.; AUGUSTI, Valéria (Org.). **A tradição literária brasileira: entre a periferia e o centro**. Chapecó: Argos, 2013, p. 203-219.

\_\_\_\_\_. “No reino das mães: notas sobre a poética de Herberto Helder”. In: **Cadernos de Letras da UFF: Dossiê Literatura, Língua e Identidade**, n. 34, p. 127-138, 2008. Disponível em <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/artigo8.pdf>, acesso 08/01/2014.

MAFFEI, Luís. “Por que não falte nunca onde sobeja, ou melhor, excesso e falta na lírica de Herberto Helder”. In: **Scripta**. Belo Horizonte, volume 10, número 19, p. 189-202, 2º semestre, 2006.

\_\_\_\_\_. “Toda tradução é composta de mudança, diz Herberto”. In: COSTA, Walter Carlos; GUIMARÃES, Mayara; LEAL, Izabela. (Org.). **No horizonte do provisório: ensaios sobre tradução**. 1º edição. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p. 65-75.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. “Herberto Helder: o mundo como gramática e idioma”. In: **Via Atlântica**, n. 15, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50438> Acesso em: 9 set. 2014.

RIBEIRO, Eunice. “O sombrio trabalho da beleza (notas sobre o Barroco em Herberto Helder)”. In: **Diacrítica**, Série: Ciências da Literatura, n. 23/3, p. 23-47, 2009. Disponível em [http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacr%C3%ADtica\\_23-3.pdf](http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacr%C3%ADtica_23-3.pdf) Acesso 10/04/2014.

SANTOS, Maria Etelvina. “Herberto Helder: territórios de uma poética”. Disponível em [http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem\\_20.html](http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_20.html) Acesso em 23/05/2014.

SEDLMAYER, Sabrina. “Além do Atlântico: a prática tradutória de Herberto Helder”. In: **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, número especial, 2014, p. 198-211.

SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva. “A poesia de Herberto Helder entre os índios Caxinauás e a contemporaneidade brasileira”. In: *Convergência Lusíada*, número 29, 2013. Disponível em <<http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/?p=2311>> Acesso 09/07/2014.

TORRES, RUI. “Camões Transformado e Re-montado: o caso de Herberto Helder”. In: **Revista Callema**, n. 1, p. 58-64, nov. 2006.

### **Textos sobre Poesia Concreta:**

AGUILLAR, Gonzalo. “poesia concreta brasileira: campos ainda por se explorar...”. In: **Suplemento “50° anos da Poesia Concreta”**. Belo Horizonte, Outubro 2006, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, p. 28-30.

\_\_\_\_\_. **Poesia Concreta Brasileira: a vanguarda na encruzilhada modernista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_; CAMPOS, Augusto.; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

FERREIRA, Camila Diniz. “por que temer a poesia concreta?”. In: **Suplemento “50° anos da Poesia Concreta”**. Belo Horizonte, Outubro 2006, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, p. 3-6.

### **Textos sobre Poesia Experimental**

ARAGÃO, António.; HELDER, Herberto (Org.). **Poesia Experimental: 1º caderno antológico**. Lisboa: A. Aragão, 1964. Disponível em <<http://www.po-ex.net/sobre-o-projecto/cd-rom-da-poex-projecto?showall=&start=4>> Acesso 20/01/2014.

ARAGÃO, António.; HELDER, Herberto.; MELO E CASTRO, E.M. (Org.). **Poesia Experimental: 2º caderno antológico**. Lisboa: A. Aragão, 1966. Disponível em <<http://www.po-ex.net/sobre-o-projecto/cd-rom-da-poex-projecto?showall=&start=4>> Acesso 20/01/2014.

GOMES, Maria dos Prazeres. **Outrora Agora: relações dialógicas na poesia de portuguesa de invenção**. São Paulo: EDUC, 1993.

HARTHELY, Ana. “A reinvenção da leitura”. In: HATHERLY, Ana.; MELO E CASTRO, E.M. (Org.). **PO-EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa**. Lisboa: Moraes Editores, 1979, p. 138-152.

\_\_\_\_\_. “A experiência crítica da poesia – I, II, III”. In: **O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda**. Lisboa: Editorial Caminho, 1979, p. 113- 128.

\_\_\_\_\_. “A nova presença do passado no presente: uma releitura crítica da tradição”. In: **A casa das musas**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 175-185.

\_\_\_\_\_. “O idêntico inverso”. In: HATHERLY, Ana.; MELO E CASTRO, E.M. (Org.). **PO-EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa**. Lisboa: Moraes Editores, 1979, p. 91-94.

MELO E CASTRO, E.M. **Poética do ciborgue**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

\_\_\_\_\_. “In-novar”. In: **O fim visual do século XX: e outros textos críticos**. Nádía Battella Gotlib (Org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p.53-62.

\_\_\_\_\_. “As transgressões de Camões”. In: **O fim visual do século XX: e outros textos críticos**. Nádía Battella Gotlib (Org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p. 113-121.

\_\_\_\_\_. “Introdução”. In: **Antologia da Poesia Concreta em Portugal**. Disponível em <<http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/antologia-da-poesia-concreta-em-portugal-introducao>> Acesso: 08/10/2013.

\_\_\_\_\_. “Lançamento de Ideogramas (na Feira do Livro de 1962)”. In: HATHERLY, Ana.; MELO E CASTRO, E.M. (Org.). **PO-EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa**. Lisboa: Moraes Editores, 1979, p. 95-104.

MONTEIRO, Raquel. “Entrevista a E.M de Melo e Castro”. In: **Poesia Experimental Portuguesa – cadernos e catálogos**. Volume 1, 2008. Disponível em <[http://www.po-ex.net/pdfs/ebook1\\_poex.pdf](http://www.po-ex.net/pdfs/ebook1_poex.pdf)> Acesso: 08/10/2013.

TORRES, Rui (Org.). **Poesia Experimental Portuguesa – cadernos e catálogos**. Volume 1, 2008. Disponível em [http://www.po-ex.net/pdfs/ebook1\\_poex.pdf](http://www.po-ex.net/pdfs/ebook1_poex.pdf) Acesso em 20/05/2014.

\_\_\_\_\_. “Poesia Experimental e Ciberliteratura: por uma literatura marginal izada”. In: **Poesia Experimental Portuguesa – cadernos e catálogos**. Volume 1, 2008. Disponível em [http://www.po-ex.net/pdfs/ebook1\\_poex.pdf](http://www.po-ex.net/pdfs/ebook1_poex.pdf) Acesso em 20/05/2014.

## Outras referências

- ANDRADE, Oswald. “Manifesto Antropófago”. In: In: ROCHA, João Cezar de Castro.; RUFFINELLI, Jorge. (Org.). **Antropofagia Hoje?** : Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 27-32.
- ALENCAR, Ana de.; MEIRA, Caio.; LEAL, Izabela. (Org.). **Tradução Literária: vertigem do próximo**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- ÁVILA, Affonso. “O elemento lúdico nas formas de expressão do Barroco”. In: **O lúdico e as projeções do mundo Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 9-79.
- BARBOSA, João Alexandre. Literatura nunca é apenas Literatura. Disponível em <[http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/ideias\\_17\\_p021-026\\_c.pdf](http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/ideias_17_p021-026_c.pdf)>. Acesso em 02/08/2012.
- BARRENTO, João. “Palimpsestos imperfeitos (O que significa traduzir o cânone?)”. In: COSTA, Walter Carlos; GUIMARÃES, Mayara; LEAL, Izabela. (Org.). **No horizonte do provisório: ensaios sobre tradução**. 1º edição. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p. 11-23.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Da obra ao texto”. In: **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 55-61.
- BERARDINELLI, Cleonice. Estudos Camonianos. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2000.
- BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica**. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 1984.
- BOITANI, Piero. **A sombra de Ulisses: Com caderno de poemas selecionados e transcritos por Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Porto: Porto Editora, 1980.
- COELHO, Eduardo Prado. “Aplicar Barthes” In: BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70. 1974, p. 9-30.
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- COSTA, Walter Carlos; GUIMARÃES, Mayara; LEAL, Izabela. (Org.). **No horizonte do provisório: ensaios sobre tradução**. 1º edição. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Tradução Luiz B. L. Ortandi 4º edição. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- \_\_\_\_\_.; GUATTARI, Félix. **Kafka por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

- FAUSTINO, Mário. “Poética: diálogos de oficina”. In: **Poesia-Experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FERREIRA DE ALMEIDA, Maria Candida. “Só a antropofagia nos une”. In: MATO, Daniel (Coord.). **Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas em cultura y poder**. Caracas: Clacso (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales), p. 122-132, 2002. Disponível em: <<http://www.globalcult.org.ve/pdf/Ferreira.pdf>> Acesso 05/01/2014.
- FILHO, Eclair Antonio Almeida. “Traduzir, o jogo da diferença no ÉCART, em Maurice Blanchot”. In: COSTA, Walter Carlos; GUIMARÃES, Mayara; LEAL, Izabela. (Org.). **No horizonte do provisório: ensaios sobre tradução**. 1º edição. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p. 25-38.
- FOUCAULT, Michael. “O que é um Autor?”. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 265-298.
- FUENTES, Carlos. “O Romance Morreu?”. In: **Geografia do Romance**. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 9-33.
- GOULART, Ademaro.; SILVA, Oscar da. **Estudo Orientado de Língua e Literatura**. São Paulo: Ed. do Brasil. 3º edição. 1976.
- JOBIM, José Luís. (Org.). **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- LEAL, Izabela. “Um beijo de línguas: as metáforas eróticas da tradução”. In: COSTA, Walter Carlos; GUIMARÃES, Mayara; LEAL, Izabela. (Org.). **No horizonte do provisório: ensaios sobre tradução**. 1º edição. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p. 55-64.
- LIMA, José Lezama. **A expressão americana**. Tradução Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MACEDO, Helder. **Camões e a Viagem Iniciática**. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- MORAES, Marcelo Jacques de. “A experiência, em poesia e em tradução: partilha (s), lugar (es) comum (ns)”. In: COSTA, Walter Carlos; GUIMARÃES, Mayara; LEAL, Izabela. (Org.). **No horizonte do provisório: ensaios sobre tradução**. 1º edição. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p. 77-84.
- \_\_\_\_\_. “Viver entre línguas: língua, lugar/ tradução da experiência?”. In: ALENCAR, Ana de.; MEIRA, Caio.; LEAL, Izabela. (Org.). **Tradução Literária: vertigem do próximo**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011, p. 39-51.
- PAZ, Octavio. “Tradição da Ruptura”. In: **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

- \_\_\_\_\_. “Invenção, Desenvolvimento, Modernidade”. In: **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 133-137.
- \_\_\_\_\_. **O arco e a lira**. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Ática, 1978.
- REY, Jean-Michel. “Lewis Carroll ou o livro perdido”. In: **O nascimento da poesia**: Antonin Artaud. Tradução: Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 51-77
- \_\_\_\_\_. “Versão poética”. In: **O nascimento da poesia**: Antonin Artaud. Tradução: Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 79-91.
- RICOEUR, Paul. **Sobre a Tradução**. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ROCHA, João Cezar de Castro. “Oswald em cena: O Pau-Brasil, o Brasileiro e o Antropófago”. In: ROCHA, João Cezar de Castro.; RUFFINELLI, Jorge. (Org.). **Antropofagia Hoje? : Oswald de Andrade em cena**. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 11-14.
- SELLIGMAN-SILVA. “Haroldo de Campos e Vilém Flusser: pensando o local da diferença”. In: ALENCAR, Ana de.; MEIRA, Caio.; LEAL, Izabela. (Org.). **Tradução Literária: vertigem do próximo**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 119-131.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. “A Antropofagia e os limites da representação”. In: **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 195-207.
- SOUZA, Eneida Maria de. Estéticas da Ruptura. In: **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 91-104.
- TORRES, Marie-Hélène Catherine. “O tradutor: perfil e análise”. COSTA, Walter Carlos; GUIMARÃES, Mayara; LEAL, Izabela. (Org.). **No horizonte do provisório: ensaios sobre tradução**. 1º edição. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p. 131-139.