

Entre a tradução e a criação: Herberto Helder e os *Poemas mudados para Português*

Marco A. F. da Silva (CEFH)

RESUMO: O pensamento poético de Herberto Helder sempre foi marcado por uma certa irreverência e insubmissão literárias, sendo a liberdade a sua grande premissa. Desta forma, e partindo dos *Poemas Mudados para Português*, abordamos, neste texto, o conceito de tradução à luz da peculiar mundividência herbertiana, assim como aspetos relacionados com a subjetividade e a fidelidade. Para o poeta português, traduzir um poema de uma cultura primitiva hoje, trazer para o presente algo do passado longínquo é abrir uma fenda e criar um lugar de onde sobressai uma voz que nem pertence ao poeta original nem ao próprio poeta tradutor.

Palavras-chave: Herberto Helder; *Poemas Mudados para Português*; tradução; criação; poesia; idioma pessoal.

ABSTRACT: *The poetic thought of Herberto Helder has always been marked by a certain literary irreverence and insubordination. In fact, freedom is his major premise. Thus, taking into account the Poemas Mudados para Português, our approach, in this text, focuses on the concept of translation construed in accordance with the peculiar poetic thought of Herberto Helder, as well as aspects related to the subjectivity and fidelity. To the Portuguese poet, translating today a poem from a primitive culture, bringing into the present something from the past is to open a breach and create a place from where stands a voice that does not belong to the original poet nor the poet-translator himself.*

Keywords: Herberto Helder, *Poemas Mudados para Português*; translation; creation; poetry; pPersonal speech.

Não há dúvida de que a prática da tradução literária não é uma tarefa especialmente fácil. Com alguma frequência, o tradutor encontra dificuldades que vão muito além das questões linguístico-gramaticais. Conhecer os terrenos cultural, histórico e literário em que determinado texto se insere, torna-se também imprescindível para que o resultado final esteja ao nível do texto original. No fundo, podemos dizer que a tradução corresponde a um processo que depende íntima e largamente de alguns pressupostos fundamentais:

O primeiro é, naturalmente, o conhecimento da língua de partida, no plano da gramática, do uso e da história (o que exige um contacto permanente com ela). Depois, há que entender e reconhecer nessa língua os sedimentos semânticos, históricos, culturais e idiossincráticos, no plano de um trans-texto que exige informação histórico-cultural geral e atualizada. Finalmente, é pressuposto essencial para a tradução de literatura a capacidade apurada de detecção dos efeitos literários de toda a ordem que produzem a literariedade do texto e exigem familiarização com a

tradição literária de origem e de chegada, e a necessária sensibilidade, que permita perceber a diferença entre o estilo lavado e pobre de uma parábola de Kafka, o *ductus* sintático de Kleist, a elegância, à beira do irritantemente correto, da prosa de Thomas Mann ou os barroquismos de estilo de Günter Grass (BARRENTO, 2002, p. 22).

Ora, de acordo com estas palavras de João Barrento, percebemos facilmente por que razão existem boas traduções e más traduções, bons tradutores e maus tradutores, traduções repetidas e/ou diferentes de uma obra, de um texto, de um poema; enfim, nunca o processo de tradução literária poderá ser reduzido a um mero conhecimento da língua de partida e da língua de chegada, porque, se assim fosse, qualquer indivíduo com um conhecimento bilíngue poderia ser considerado tradutor ou qualquer programa informático estaria à altura da tarefa.

Quer isto dizer que todos os critérios baseados na objetividade, por vezes, não conseguem ser suficientemente precisos para conseguir uma tradução literária com qualidade, pois esta exige uma espécie de emancipação do texto original, característica que só pode ser alcançada se se tiver em conta a subjetividade. Daí que

talvez por esta necessidade de “emancipar-se” do original, toda boa tradução é também necessariamente subjetiva. Afinal de contas uma tradução nada mais é do que a leitura que o tradutor faz do texto ou da obra, utilizando sua psique e experiência de vida para transmitir sua percepção peculiar do que o autor disse e com que intenção o faz (JOSCELYNE, 2001, p. 107-108).

Esta questão da subjetividade não é despicienda e leva-nos a pensar numa outra, a da fidelidade, pois, ao assumirmos que os critérios subjetivos fazem parte da atividade tradutora, então muitas das intenções do texto original ora se podem perder, ora podem ficar aquém do pretendido.

Mas, em boa verdade, não poderá ser a tradução a procura de um outro texto, um exercício de linguagem que visa renovar o texto original? Neste sentido, traduzir também pode ser trair (*traduttore, traditore*), pois a fidelidade nem sempre corresponde à verdade e nem sempre pode ser associada a uma tradução perfeita, como refere George Steiner de forma pertinente:

A fidelidade não é o literal nem um expediente técnico de restituição do ‘espírito’. [...] O tradutor, o exegeta, o leitor só é fiel ao seu texto, só lhe responde responsabilmente, quando se esforça por restabelecer o equilíbrio das forças, da presença integral, que o processo de apropriação levado a efeito pela sua compreensão alterou (2002, p. 341).

Cremos que é precisamente o que nos mostra Herberto Helder no pequeno conto «Teoria das Cores», presente em *Os Passos em Volta*, ao expor o problema com que o pintor se confronta:

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido ao aparecimento do novo peixe.

O problema do artista era que, obrigando a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema substituíam-se na observação dos factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor – sendo vermelho o nexo entre o peixe e o quadro através do pintor. O preto formava a insidia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar sobre as razões da mudança exatamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efetuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei, abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.

Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo (HELDER, 2001, p. 23-24).

Este conto fala de um pintor e do seu problema, mas é uma boa metáfora para a atividade tradutora. O pintor bem pode ser visto, em boa verdade, como um tradutor, que se propõe ser fiel ao texto original, mas que na realidade vários são os factos ou circunstâncias que implicam uma “mudança”, uma alteração à “ordem” do texto, pois criam uma espécie de “abismo” na (re)construção do (novo) texto, que só pode ser superado “através de um número de mágica”, isto é, dar origem a um texto que, no seu heteromorfismo, continue a ser o primeiro, o original, sendo outro.

O importante aqui não é a relação de semelhança; pelo contrário, é antes essa propriedade de transformação, de transmutação, de “metamorfose” que um texto literário é capaz de operar. Neste sentido, conhecer bem ou mal a língua a partir da qual se vai traduzir torna-se pouco relevante. Ser fiel não é ser literal. O que verdadeiramente importa é a liberdade, a leitura, a compreensão que se faz do texto original.

É claro que isto nos pode levar a entender a tradução como criação, mas como refere Izabela Leal (2008, p. 68, grifo do autor), servindo-se das palavras de Sebastião Leite, “tal como o ator é *outro* sendo ele mesmo, o tradutor cria um duplo do texto que é *outro* e tem de ser o mesmo. É o paradoxo da tradução, dividida entre ser criação e ser interpretação”.

De forma mais explícita, Herberto Helder aborda a questão da fidelidade ao original num pequeno texto intitulado «(*o bebedor noturno*)», que atualmente se encontra inserido em *Photomaton & Vox*:

Quanto a mim, não sei línguas. Trata-se da minha vantagem. Permite-me verter poesia do Antigo Egito desconhecendo o idioma, para 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 direta, diz alguém. Recriação pessoal, diz alguém. Diletantismo ocioso, diz alguém. Não digo nada, eu. Se dissesse, diria: prazer. O meu prazer é assim, deambulatório, ao acaso, por súbito amor, projetivo. 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 adjetivo 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, subrepticamente, ao lê-lo em inglês, francês, italiano ou espanhol. É bizarramente pessoal. Mas não há infidelidade que não o seja. Senão, claro, a ainda mais bizarra fidelidade gramatical que, de tão neutra, não pode ser fidelidade (HELDER, 1995, p. 71-72)

É curioso notar, desde logo, que para Herberto Helder a tradução não implica conhecimento de línguas. A equivalência entre línguas é um elemento secundário, susceptível de causar compreensivelmente alguma perplexidade. Com efeito, traduzir acaba assim por representar uma atividade de “prazer”; uma “ousadia”; um ato “deambulatório, ao acaso, por súbito amor, projetivo” que resulta na emergência de algo novo e pessoal, no fundo, de um novo poema, que é muito mais do que apenas ser ou estar em português. O novo poema vai ao encontro da mundividência do tradutor herbertiano nessa tentativa de construção de um estilo peculiar, de um idioma poético muito íntimo.

Mas perguntar-se-á com toda a legitimidade: “e a fidelidade?” Bem, “não há fidelidade que não o [pessoal] seja”. O artista pintou o peixe de amarelo, porque lhe pareceu ser a cor mais adequada à “lei da metamorfose”; o tradutor herbertiano tenta ajustar “cada vez mais ao [seu] gosto pessoal o clima geral do poema já português”, porque não se conforma com uma simples relação de equivalências entre uma língua (de partida) e outra (a de chegada). Como aponta Izabela Leal (2008, p. 72), “de fato, uma das motivações que conduzem Herberto Helder a dedicar-se às traduções é a possibilidade de transportar algo de outra «língua e literatura/cultura» para a língua e literatura/cultura portuguesa”. E é precisamente este simples “algo”, que não é mais do que uma procura contínua, uma busca incessante, “um labor”, que define e caracteriza a atividade de

tradução de Herberto Helder, visível nos *Poemas Mudados para Português*¹ ou em todos esses inúmeros textos que Herberto Helder faz entrar em contacto com a língua e a cultura portuguesas através de um conjunto de cinco obras que, ao mesmo tempo que extravasam qualquer espaço e qualquer tempo, traçam-nos um autêntico itinerário poético-geográfico.

A explicação que antecede o poema «Carta para Ruggero Jacobi», de Emílio Villa, em *Ouolof*, mostra-nos de forma bem visível de que modo podemos entender as intenções de Herberto Helder com a prática da tradução:

Tendo sido a primeira parte do meu trabalho encontrar o poema e publicá-lo com inocência, em 1964, achei-me capaz, mais de três décadas depois, de executar a segunda parte, e essa parte era libertina. Era fazer como se tivesse traduzido o poema, como se o tivesse mudado para português e para mim – e este *mim* é um idioma, suponho, ou pretendo –, era enfim deixar-me atravessar pela fortíssima gramática poética portuguesa de Villa, e dar o poema por “traduzido”. O ato traduz, sim, alguns pontos do que considero tradução de poesia. Traduz porventura o ponto extremo: pensemos no ponto de conclusão da circunferência. E dito assim, já não consigo saber o que implica: se implica inocência ou libertinagem. Sei que constitui, ou institui, um ato extremo. Quanto a inocência e libertinagem, talvez neste caso signifiquem o mesmo. Quer dizer que realmente mudei o poema para português, e ele se encontra com muita legitimidade junto dos outros. (HELDER, 1997, p. 77-78, grifo do autor).

A tradução de poesia, como ato de “inocência” ou de “libertinagem”, cuja única referência é o eu-tradutor, o seu idioma pessoal, é o que caracteriza no fundo os *Poemas Mudados para Português*. Traduzir acaba assim por representar uma atividade que invade o poema de *outro* para completar algo que existe mas que está incompleto em *mim*. É de facto “um ato extremo” que evidencia bem a necessidade que Herberto Helder tem de fechar o círculo, de se completar na “fortíssima gramática poética portuguesa de Villa”, instaurando assim o seu próprio idioma poético. Viola-se o que é de outro sem deixar qualquer marca e o tradutor torna-se um agressor íntimo e inocente, pois muda tudo sem na realidade mudar nada; apodera-se de algo sem o conspurcar. Com efeito, Herberto Helder vagueia livremente pelo poema original de Villa, deixando apenas um rasto discreto: a mudança de contexto. Pode até parecer um dado insignificante, mas visto com atenção ele adquire uma importância redobrada, já que o poema deixou de ser o mesmo, porque foi conduzido para um outro lugar (eis a etimologia do verbo latino *traducere*) e para um outro tempo. Daí que esta passagem “era como se tivesse traduzido o poema, como se o tivesse mudado para português e para mim”. Desta forma, o significado que o poema de Villa

¹Ao referirmo-nos a *Poemas Mudados para Português*, estaremos sobretudo a referirmo-nos aos três volumes que saíram em 1997: *Ouolof*, *Poemas Ameríndios* e *Doze Nós numa Corda*. No entanto, não esquecemos o facto de *O Bebedor Noturno* e *As Magias*, inicialmente com o subtítulo de “versões”, também se inscreverem naturalmente no âmbito da problemática que aqui estamos a tratar.

adquire no contexto de *Ouolof* (e dos *Poemas Mudados para Português*), em 1997, é completamente diferente do da sua primeira publicação, em 1964, a começar pelo hiato temporal que cria e pela nova voz que instaura no poema, uma voz que já não é a do poeta-original nem é rigorosamente a do poeta-tradutor. Trata-se, pois, de uma outra voz que dialoga com essas duas, uma “terceira voz”, no dizer de João Barrento:

A realidade do poema em tradução [...] não corresponde apenas, nem a um texto-outro tornado próprio, nem a um texto próprio inscrito sobre o outro, mas a uma terceira coisa: nessa nova realidade textual fala uma terceira voz, que eu definiria, de momento, como a memória (múltipla, estratificada) da minha língua e da sua tradição poética, ou *o meu inconsciente* delas [...] (BARRENTO, 2002, p. 109, grifo do autor).

É precisamente essa nova voz, presente não só no poema de Emílio Villa, mas também nos poemas que constituem os *Poemas Mudados para Português*, que contribui para adensar e obscurecer mais o idioma poético de Herberto Helder.

Esta atitude mostra bem o carácter fortemente pessoal e egocêntrico do projeto do autor. Daí a pertinência do subtítulo de *poemas mudados* e não *poemas traduzidos*, porque no fundo não há propriamente uma regra de tradução a seguir, nem tampouco há uma identificação concreta da origem da maior parte dos poemas mudados, só de alguns, que constituem uma espécie núcleo duro, ligados a autores mais contemporâneos, como Henri Michaux, Antonin Artaud, D. H. Lawrence, Hermann Hesse, Ernesto Cardenal, entre outros, que pretendem explicar e justificar o ato diferente, irreverente, insubmisso e pessoal de tradução de Herberto Helder. Ora, isto transmite-nos a ideia de que é a partir do afastamento das concepções habituais de tradução que nascem os *Poemas Mudados para Português*, poemas esses maioritária e significativamente pertencentes a diversas culturas primitivas, longínquas e extintas, de onde se destaca uma mundividência mágico-religiosa única, assente no contato profundo com a origem e com a natureza. Diante destes poemas sem identidade, a figura do tradutor como que se apaga, se torna “invisível” (VENUTI, 1995, p. 111-134) para dar lugar à figura do verdadeiro poeta.

Tal como os poemas que constituem *Edoi Lelia Doura - Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa*, “uma antologia de teor e amor, unívoca na multiplicidade vocal, e ferozmente parcialíssima”, na opinião do próprio autor (HELDER, 1985, p. 8), os textos dos *Poemas Mudados para Português* também encontram um sonante eco no gosto e ritmo pessoais herbertianos. Partilhamos a opinião de António Guerreiro (1997, p. 31) quando realça o facto de Herberto Helder sentir uma certa

necessidade de integrar uma pluralidade de vozes específicas na sua restante produção poética. Na verdade, “é porque reconhece neles afinidades. Digamos que é na escolha deste *corpus*, pelo poeta-tradutor, que podemos encontrar um sentido programático e poetológico que nos ajuda a ler toda a obra”. Neste sentido, os *Poemas Mudados para Português* inserem-se perfeitamente no *corpus* poético de Herberto Helder, mesmo apesar de a sua última publicação – *Ofício Cantante* – ser acompanhada apenas pelo subtítulo *Poesia Completa*, que não é exatamente o mesmo que *Poesia Toda*.

De facto, os poemas incluídos nas obras que dão forma aos *Poemas Mudados para Português* fazem parte integrante de uma consciência “omnívora” (BUESCU, 2009) e invasora que caracteriza a ideia de poesia e de tradução para Herberto Helder. Ao apoderar-se de poemas dos Maias ou dos índios Caxinauás, por exemplo, o tradutor está desde logo a contactar com algo que lhe interessa, que lhe diz respeito, pois nunca é do interesse de qualquer tradutor contactar com algo que nada ou pouco lhe diz. A metáfora da “flor” e do “besouro” do poema «Sobre tradução de poesia», poema que abre simbolicamente as páginas de *Ouolof*, resume bem esta empatia necessária para que a tradução poética ocorra.

— Sobre tradução de poesia —
(Zbigniew Herbert)

Zumbindo um besouro pausa
numa flor e encurva
o caule delgado
e anda por entre filas de pétalas folhas
de dicionários
e vai direito ao centro
do aroma e da doçura
e embora transtornado perca
o sentido do gosto
continua
até bater com a cabeça
no pistilo amarelo
e agora o difícil o mais extremo
penetrar floralmente através
dos cálices até
à raiz e depois bêbado e glorioso
zumbir forte:
penetrei dentro dentro dentro
e mostrar aos cépticos a cabeça
coberta de ouro
de pólen
(HELDER, 1997, 9-10)

O primeiro passo do “besouro” é sempre escolher a melhor “flor” para dela extrair o “pólen” dourado. O segundo, porventura “o difícil o mais extremo”, é penetrá-la “floralmente”, ou seja, penetrá-la de acordo com um ritmo próprio, uma espécie de dança floral única, que culmine num mutualismo harmonioso e “glorioso”. Curiosamente, para que tal aconteça tem de existir uma relação de “súbito amor”. Por outras palavras, o tradutor-besouro invade um texto-flor, porque reconhece nele o “sentido”, o “aroma” e a “doçura” das palavras incontaminadas que estão lá “dentro dentro dentro”. Quando sai, para mostrar ao mundo a conquista, já não sai igual, pois traz com ele uma nova força, um novo sentido que vai depositar junto a todo o pólen recolhido. Por outro lado, o texto-flor também já não é verdadeiramente o mesmo, porque deixou sair dele o sentido sagrado que o caracterizava.

É desta forma que podemos simbolicamente ver a prática de tradução em Herberto Helder. A tradução não é mais do que esse ato de penetração, a partir do qual se invade um texto para retirar dele aquilo que mais interessa para depois integrar harmoniosamente num todo. O texto original dá uma parte do seu ser a um novo texto que, sendo outro, remete sempre para o primeiro. Em boa verdade, ambos ficam a ganhar, porque, enquanto que o primeiro perpetua a sua existência literária, o segundo adquire vida própria; ganha novos contornos. Eis o mutualismo literário em todo o seu esplendor. E em todo este processo, da mesma forma que o artista de «Teoria das Cores» pintou um peixe de amarelo, já que lhe pareceu ser essa a lógica do mundo e das coisas, uma nova, uma terceira realidade se projetou: a imagem da origem, da criação poética, de um sentido inaugural.

Neste sentido, e em jeito de conclusão, a prática de tradução em Herberto Helder representa mais a mítica imagem do poeta enquanto criador, que dá a conhecer algo de novo, que (re)produz a origem, e não tanto a do poeta tradutor que apenas se preocupa em ser literalmente fiel, em encontrar, a partir de princípios estabelecidos, uma equivalência de sentido entre duas línguas, até porque “nem tudo pode ser traduzido hoje. Certos contextos desapareceram, escapam-nos corpos de referência, que, no passado, permitiam interpretar um texto que se tornou para nós opaco” (STEINER, 2002, p. 287). De facto, os contextos ancestrais e primitivos têm vindo a desaparecer no mundo atual, já não constituem uma referência, porque se perdem nos labirintos da tecnologia.

Creemos que se os *Poemas Mudados para Português* fossem verdadeiramente traduções, então pouco sentido acrescentariam à mundividência herbertiana, pois sabemos, em boa verdade, que tudo o que Herberto Helder produz tem um objetivo muito concreto,

bem definido, que nunca sofreu desvios. Mudar para português poemas maioritariamente pertencentes às culturas ancestrais é não só valorizar esse mundo não contaminado, como também e principalmente atualizar, no presente, esse mundo passado. Por outras palavras, convoca-se um *outro* tempo, não para anular *este*, mas para o reconfigurar à luz daquele. Mudam-se os poemas por se compreender hoje o significado de ontem e cria-se uma terceira realidade, um novo contexto poético, uma espécie de espaço/tempo *entre*, que tem tanto de silencioso como de contínuo, tanto de livre como de individual, onde Herberto Helder se gosta de mover e os *Poemas Mudados para Português* se podem situar.

Referências Bibliográficas

BARRENTO, João. **O Poço de Babel** – Para uma Poética da Tradução Literária. Lisboa: Relógio D' Água, 2002.

BUESCU, Maria Helena. Herberto Helder: uma ideia de poesia omnívora. In: **Diacrítica**. Braga, n. 23/3, 2009, p. 49-63.

GUERREIRO, António. A mão no fogo. In **Expresso** (Cartaz). 29 novembro, 1997, p. 31.

HELDER, Herberto. **Edoi Lelia Doura** – Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

_____. **Photomaton & Vox**. 3.^a ed., Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

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

_____. **Os Passos em Volta**. 8.^a ed., Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

JOSCELYNE, Vera. Tradução: problemas e soluções. In: **Cultura Vozes**. n. 5, set-out., p. 102-108, 2001.

LEAL, Izabela. **Doze Nós num Poema**: Herberto Helder e as Vozes Comunicantes, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/LealIGG.pdf>>. Acesso em 06 jun. 2012.

STEINER, George. **Depois de Babel** – Aspectos da Linguagem e da Tradução. Lisboa: Relógio D' Água, 2002.

VENUTI, Lawrence. A invisibilidade do tradutor. In: **Palavra**. n. 3, 1995, p. 111-134.

Marco André Fernandes da Silva é mestre em Literatura Portuguesa – Época Contemporânea. Atualmente, é doutorando também em Literatura Portuguesa na Universidade Católica Portuguesa em Braga/Portugal e membro investigador do CEFH – Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos. (maffsilva@gmail.com)