

## João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva

Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos

### “Canto comum-de-dois” na poesia de Herberto Helder

na rescrita de cada coisa já escrita nas entrelinhas das coisas,  
fiat cantus! e faça-se o canto esdrúxulo que regula a terra,  
o canto comum-de-dois

Herberto Helder

A obra de Herberto Helder permite variadas e interessantes abordagens no âmbito dos estudos comparatistas. Com *O bebedor nocturno. Poemas mudados para português*, conjunto de textos escritos entre 1961 e 1966, o poeta envereda por diálogos com a poesia egípcia, maia, asteca, mexicana, finlandesa, escocesa, árabe, japonesa, indochinesa, com o Velho Testamento, para referir somente algumas das suas peculiares escolhas. Mais tarde, em 1997, publica três livros: *Ouolof*, *Poemas ameríndios* e *Doze nós numa corda*, retomando para estes livros o subtítulo *Poemas mudados para português*. Ao longo desta trilogia podemos encontrar diálogos com textos da cultura maia, dos índios caxinauás, astecas, quíchuas entre outros, para além de poemas mudados de diversos autores como Zbigniew Herbert, Malcolm Lowry, Ernesto Cardenal, Henri Michaux, Edgar Poe, Stéphane Mallarmé e Antonin Artaud.

No primeiro momento deste estudo,<sup>1</sup> reduziremos o enfoque comparatista ao tema da tradução sobre o qual reflete poeticamente o autor em alguns textos dos livros publicados em 1997.<sup>2</sup> No segundo

<sup>1</sup> Estudo desenvolvido no âmbito do PEst-OE/FIL/UI0683/2011, projeto estratégico do CEFH financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

<sup>2</sup> Para a leitura dos três livros de Herberto Helder, publicados em 1997, pode contribuir outro estudo nosso (João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva, “Os

momento, sustentarmos que, em *Poemas mudados para português* e em *A faca não corta o fogo* (2009), persiste uma ideia de desbabelização das vozes e uma preocupação pela criação de um corpo único, “o canto comum-de-dois”.<sup>3</sup> No terceiro momento, depois de se rejeitarem relações de semelhança entre o ato de traduzir e o de reproduzir (tradução e reprodutibilidade), procuraremos entender a aproximação entre a poesia herbertiana e o quotidiano e seu linguajar, descortinando também a partir daqui um peculiar “canto comum-de-dois”.

### Questões de tradução em Herberto Helder

Para nos debruçarmos sobre a tradução em Herberto Helder, parecem-nos potencialmente produtiva a leitura do início dos livros *Ouolof* e *Doze nós numa corda*, próximos desde logo pela epígrafe escolhida<sup>4</sup> de Henri Michaux. Tomando por *leitmotiv* os primeiros poemas de cada um daqueles livros, refletiremos sobre a tradução de poesia, peculiar atividade poética a que se dedica Herberto Helder e sobre a qual de algum modo, como veremos, teoriza criativamente também em *Photomaton & vox*.<sup>5</sup>

Atentaremos, assim, no poema do primeiro livro “*Sobre tradução de poesia*” (Zbigniew Herbert)<sup>6</sup> e no poema do segundo livro “*Traduction*”

---

‘Poemas mudados para português’ de Herberto Helder – uma epopeia da palavra” (*Brotéria*, 147, agosto/setembro, 1998), pp. 163-200).

<sup>3</sup> Herberto Helder, *Ofício cantante* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2009), p. 540.

<sup>4</sup> As epígrafes têm diversos versos em comum: “*L’enfer; c’est le rythme des autres. / \_\_\_\_\_ / On parle à des décapités / les décapités répondent en ‘ouolof’*” (Henri Michaux), Herberto Helder, *Ouolof. Poemas mudados para português por Herberto Helder* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1997), p. 7 e “*Saisir: traduire. Et tout est traduction / à tout niveau, en toute direction. / \_\_\_\_\_ / Le mal, c’est le rythme des autres. / \_\_\_\_\_ / On parle à des décapités / les décapités répondent en ‘ouolof’*” (Henri Michaux), Herberto Helder, *Doze nós numa corda. Poemas mudados para português por Herberto Helder* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1997), p. 7.

<sup>5</sup> Herberto Helder, *Photomaton & vox* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1995), pp. 71-73.

<sup>6</sup> Herberto Helder, *Ouolof. Poemas mudados para português por Herberto Helder* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1997), pp. 9-10.

(Henri Michaux)<sup>7</sup> e “Tradução” (Henri Michaux).<sup>8</sup> A preocupação do poeta em debruçar-se sobre a questão da tradução torna-se evidente no texto mudado para português do original de Zbigniew Herbert. Neste poema, no ato de traduzir um texto poético, o tradutor, qual besouro, apesar de passar por entre “pétalas folhas / de dicionários”,<sup>9</sup> “vai direito ao centro / do aroma e da doçura.”<sup>10</sup> Contudo, a tarefa do tradutor torna-se mais árdua, quando chega o momento de “penetrar floralmente através / dos cálices até / à raiz”,<sup>11</sup> e gloriosamente mostrar aos céticos “a cabeça / coberta de ouro / de pólen.”<sup>12</sup> Do texto original o tradutor procura o ouro. Libertando-se de elementos circunstanciais, aborda o texto numa relação de empatia, desde logo com a escolha do objeto a traduzir.

O primeiro texto de *Doze nós numa corda*,<sup>13</sup> “– Tradução –” de Henri Michaux, é proposto ao leitor na versão francesa e na versão mudada para português por Herberto Helder. Há em comum entre os dois textos um entendimento próximo sobre o ato de traduzir, apesar de entre os dois se verificarem discrepâncias significativas, quanto à seleção dos vocábulos. Estes poemas tornam-se duplamente interessantes, por combinarem uma teorização sobre a tradução e um exemplo de tradução.

Dirigindo a atenção para a tradução efetuada por Herberto Helder do poema de Henri Michaux, diríamos que na parte inicial do poema o sujeito sente-se disperso, na degustação do que lhe é alheio, afirmaríamos que “[e]xiste em estado de Babel.”<sup>14</sup> Depois de embarcar, adapta-se à oscilação das ondas e encontra ânimo para prosseguir, com o baloiçar do corpo, entre as dificuldades e as facilidades em navegar. Sabe lidar com o mar, conhece os seus segredos, antecipa as asperezas,

<sup>7</sup> Herberto Helder, *Doze nós numa corda. Poemas mudados para português por Herberto Helder* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1997), pp. 8 e 10.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 9 e 10.

<sup>9</sup> Herberto Helder, *Ouolof. Poemas mudados para português por Herberto Helder* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1997), p. 9

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>11</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>13</sup> Herberto Helder, *Doze nós numa corda. Poemas mudados para português por Herberto Helder* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1997), pp. 8-11.

<sup>14</sup> Herberto Helder, *Photomaton & vox* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1995), p. 71.

porque tem nos dedos “o jeito dos marinheiros de dar doze nós / numa corda.”<sup>15</sup> Para traduzir um texto tem de conhecer as ondas, simpatizar com os mesmos ritmos, deve, contudo, saber dar doze diferentes nós numa corda, quando lida com a palavra.

No âmbito ainda da mudança para português, propomos uma outra variante trabalhada por Herberto Helder, já não situada nas primeiras páginas de *Ouolof*, para a qual concorre uma versão portuguesa do Brasil de Capistrano de Abreu, publicada em 1914, resultado de um árduo trabalho de tradução do linguajar dos caxinauás (tribo, na proximidade do rio Amazonas). Parece-nos particularmente interessante o esclarecimento que o poeta dá sobre o que entende por tradução, explicação que antecede o texto mudado para o ritmo pessoal português.

[A] soberba fala proferida pelos índios Caxinauás [...] suscita as questões melindrosas, matriciais, de como ritmá-la em português sem afectar o movimento da linguagem, e tudo o que implica a linguagem em movimento.

Essa fala, queremos fazê-la nossa.

[...]

Do descentramento de estrutura entre as duas línguas – captado como legitimidade poética – advém por si só uma força expressiva instantânea em português, um português desarrumado, errado, libertado, regenerado, recriado. A fala anima-se com uma energia material jubilante. É novíssima.

[...]

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

No que julgamos ser tradução de poesia, isto é tradução de poesia.<sup>16</sup>

Se, como afirma George Steiner, “[s]eja qual for o tratado de tradução que consultemos, somos confrontados com a mesma dicotomia: ‘letra’

<sup>15</sup> Herberto Helder, *Doze nós numa corda. Poemas mudados para português por Herberto Helder* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1997), p. 9.

<sup>16</sup> Herberto Helder, *Ouolof. Poemas mudados para português por Herberto Helder* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1997), pp. 43-45.

e ‘espírito’, ‘palavra’ e ‘sentido’”,<sup>17</sup> a opção de Herberto Helder, perante a tradução de Capistrano de Abreu, configura uma abordagem entre a fidelidade à palavra e ao sentido e uma maior fidelidade ao ritmo pessoal. Este compromisso herbertiano confirma, perante a língua dos índios caxinauás, o exercício de liberdade, podendo afirmar-se, ainda com George Steiner, que

as diferentes línguas dão ao mecanismo da ‘alternidade’ uma encarnação dinâmica e transponível. Asseguram requisitos de intimidade e de territorialidade que são vitalmente decisivos para a nossa identidade. Em grau maior ou menor, cada língua propõe a sua leitura da vida. Movermo-nos entre as línguas, traduzir, ainda que com restrições que limitam o acesso à totalidade, é fazermos a experiência quase desconcertante do modo como o espírito humano tende para a liberdade. Se habitássemos uma só ‘epiderme linguística’, ou apenas um número reduzido de línguas, a inevitabilidade da nossa sujeição orgânica à morte seria bem mais asfixiante.<sup>18</sup>

Também Herberto Helder reconhece, nas alheias palavras que muda para português, essa distinta “leitura de vida”, essa forma literária de resistir aos limites do espaço e do tempo que circunscrevem o corpo e o expõem à morte. A energia da narrativa mítica do texto de Capistrano de Abreu, traduzido para português a partir das narrativas de Bôro e Tuxinin,<sup>19</sup> transparece no texto de Herberto Helder que pretende, como afirma, conservar “a vitalidade e o esplendor” da obra “magnífica” feita pelos índios caxinauás. E conclui: “Temos diante de nós uma poderosa dicção mítica, mágica, lírica, transgredindo em todas as frentes a norma da palavra portuguesa. Este transtorno faz-se ele mesmo e imediatamente substância e acção poéticas.”<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> George Steiner, *Depois de babel: aspectos da linguagem e tradução* (Lisboa: Relógio d’Água, 2002), p. 300.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 533.

<sup>19</sup> J. Capistrano de Abreu, *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ: A Língua dos Caxinauás do Rio Ibaçu* (Rio de Janeiro: Tipografia Leuzinger, 1914), pp. 481-506.

<sup>20</sup> Herberto Helder, *Ouolof. Poemas mudados para português por Herberto Helder* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1997), p. 44.

## Desbabelização das vozes, na era da reprodutibilidade

Na sequência do que afirmámos, sustentaremos que, em *Poemas mudados para português* e em *A faca não corta o fogo* (2009), persiste uma ideia de desbabelização das vozes, uma preocupação pela criação de um corpo único que se imponha como “o canto comum-de-dois”.<sup>21</sup> Renegando uma dependência filial do texto mudado para português relativamente ao texto original, procuraremos reforçar que em Herberto Helder não se verifica nem uma servidão, nem um distanciamento do primeiro texto. Ultrapassa-se o endividamento da tradução, o estado de luto derrideano que poderia representar essa dependência. Pensamos que a vida que o texto original reganha com o texto mudado representa uma mais-valia para ambos, um diálogo produtivo, como diria Octávio Paz: “[t]radução e criação são operações gêmeas [...], há um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação.”<sup>22</sup>

A babelização da língua humana, representação particularmente feliz e conseqüente se apreciada a partir do forte individualismo pós-moderno, vai ao encontro do que afirma George Steiner, quando refere que, “[n]a medida em que cada locutor individual usa um idiolecto, o problema de Babel é muito simplesmente o da individuação humana.”<sup>23</sup> Todavia, o discurso divergente, unipessoal, individual e fragmentário dá lugar, em Herberto Helder, a uma procurada desbabelização da língua, a um *poema contínuo*, a uma *poesia toda*, a um *ofício cantante*, títulos de livros e conceção que representam a aproximação de vozes que se deixam dizer numa voz única, que sugerem a aproximação das distâncias e se depuram das circunstâncias. Apesar de toda a tradução remeter inevitavelmente para um passado próximo ou remoto, a seleção herbertiana especialmente disponível à mudança para português de textos de culturas ancestrais, muitas vezes esquecidas, estabelece um protótipo não despidendo para uma melhor compreensão de toda a restante obra não sujeita aos poemas mudados para português. Os

<sup>21</sup> Herberto Helder, *Ofício cantante* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2009), p. 540.

<sup>22</sup> Octávio Paz, “Tradução: literatura e literalidade” (Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2009), p. 27.

<sup>23</sup> George Steiner, *Depois de babel: aspectos da linguagem e tradução* (Lisboa: Relógio d’Água, 2002), p. 533.

temas e o estilo, para além de muitos símbolos, não deixam de manter relações de proximidade com a sua restante obra. Sirva de exemplo o seu gosto por ambientes e imagens de África em *Os selos*,<sup>24</sup> o papel do ouro e da máscara, a centralidade do fogo como elemento primordial. A este propósito, realce-se a interpretação da sua poesia segundo uma perspectiva alquímica.<sup>25</sup> A necessidade que sente de depurar o sentido das palavras ao longo do processo criativo de algum modo representa um afastamento da cultura europeia civilizada e o recurso aos espaços e culturas mais esquecidas como forma de entender o verdadeiro sentido da realidade e das coisas.

O poeta, qual bebedor noturno, aproxima-se de vozes com as quais sente necessidade de dialogar, das quais reclama alimento. Dessa aproximação nasce o poema mudado para português que não é, todavia, uma imagem enlutada que sobreviva à custa da ausência da voz original, como entende da tradução Jacques Derrida, quando se interroga se não assegura ela a “sobrevida” do corpo do original, “vida prolongada, vida continuada” ou

[n]ão é isso que faz uma tradução? Não assegura ela essas duas sobrevidas, perdendo a carne durante uma operação de troca? Elevando o significante em direção a seu sentido ou seu valor, mas conservando a memória enlutada e endividada do corpo singular, do corpo primeiro, do corpo único que ela assim eleva e salva e releva?<sup>26</sup>

Consideramos que os textos mudados para português por Herberto Helder não são “um trabalho do negativo”, “um trabalho de luto” como entende Derrida acerca da tradução,<sup>27</sup> porque a potência verbal e imagética herbertiana não se perde nem se dilui, apenas se focaliza na palavra inicialmente emprestada e depois também sua.

<sup>24</sup> Herberto Helder, *Ofício cantante* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2009), pp. 439-467.

<sup>25</sup> Maria Lúcia Dal Farra, *A alquimia da linguagem: leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder* (Lisboa: IN-CM, 1986).

<sup>26</sup> Jacques Derrida, “O que é uma tradução ‘irrelevante?’” (AA.VV. *Tradução, desconstrução e pós-modernidade, Alfa, Revista de Lingüística*, 44, São Paulo: UNESP, 2000), p. 42.

<sup>27</sup> *Idem, ibidem.*

No âmbito da reflexão sobre o ato de traduzir, os títulos *Bebedor nocturno*,<sup>28</sup> *Ouolof* e *Doze nós numa corda* são particularmente interessantes. Se o terceiro título, recolhido de um poema de Henri Michaux,<sup>29</sup> não é permeável de imediato à ideia de tradução, o primeiro remete expressivamente para a ação de um corpo poético, recetáculo e recetor especialmente ativo na noite, altura em que os iniciados enfrentam o *nigredo* alquímico para que se transmutem os elementos, enquanto o segundo, retirado também de um excerto poético de Henri Michaux, se impõe como voz dos decapitados. A relação com a singularidade da obra exige disponibilidade de quem se aproxima, uma iniciação, a audição da voz original. A tradução é, nesta tripla perspetiva, o reconhecimento do texto original como elemento essencial e o trabalho de tradução entendido como um ato iniciático, de transmutação do original.

Ao tradutor encontra-se vedada a possibilidade de aceder ao sentido original, por esse motivo, rigorosamente, e num primeiro momento ele não é mais do que um recetor atento, limitado a viver num determinado tempo e espaço. Por existir essa distância, Walter Benjamin defende que à obra traduzida falta “o aqui e agora”<sup>30</sup> do texto original, “o que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua aura”,<sup>31</sup> a sua singularidade.

Mas poderemos nós entender os *Poemas mudados para português* como produto final da assumida reprodutibilidade da obra de arte? Será que na obra de Herberto Helder a reprodução ou a mudança para português abala a tradição?<sup>32</sup> Perguntamos ainda se se deve associar a mudança para português dos poemas a uma tendência cultural das massas que pretendem aproximar do presente o aqui e o agora da obra original e “superar o carácter único de qualquer realidade.”<sup>33</sup>

---

<sup>28</sup> Herberto Helder, *Poesia toda* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1996), pp. 159-241.

<sup>29</sup> Herberto Helder, *Doze nós numa corda. Poemas mudados para português por Herberto Helder* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1997), p. 9.

<sup>30</sup> Walter Benjamin, *Sobre arte, técnica, linguagem e política* (Lisboa: Relógio d'Água, 1992), p. 77.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>32</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 81.



Não entendemos que haja na poesia de Herberto Helder uma reprodução de textos indiferente à sua origem, um direcionamento para o futuro alheio à memória do passado, mesmo quando, num texto de Herberto Helder publicado em *Photomaton & vox*,<sup>34</sup> vemos o poeta a tender para a autonomização do texto traduzido, vinculando-o mais ao seu peculiar fazer poético. Nele, o poeta refere-se sarcasticamente ao poliglota que “[d]escentraliza-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.”<sup>35</sup> Aqui perder-se-ia nas circunstâncias, desterritorializar-se-ia.

Diferentemente do disperso e despatriado poliglota, Herberto Helder renega o descentramento e o estado de Babel, na aproximação a textos de outras línguas. Prefere “construir o poema português pelo sentido emocional, mental, linguístico que [...] tinha, sub-repticiamente, ao lê-lo em inglês, francês, italiano ou espanhol”,<sup>36</sup> não se comprometendo com a tradução, mas com o prazer que tal prática proporciona e por isso afirma que “[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.”<sup>37</sup> Quanto muito, em Herberto Helder há uma transferência de “aura”, uma sua reestruturação, uma refundação a evitar o “sentido para o semelhante no mundo” que, como refere Benjamin,<sup>38</sup> se encontra na cultura de massas. Nessa perspectiva, a singularidade da obra tenderá a permanecer, a revitalizar-se. Reforça-a o poeta com a identificação dos traços que definem o objeto de arte como original: referência ao seu autor e presença ou identificação do texto original. Deste modo não existe uma substituição definitiva, uma eliminação da aura original. A refundação da “aura” benjaminiana, por outro lado, permite à obra que deixe de estar limitada a um ritual, a um valor de culto e passe, na

---

<sup>34</sup> Herberto Helder, *Photomaton & vox* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1995), pp. 71-73.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 71.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 72.

<sup>37</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>38</sup> Walter Benjamin, *Sobre arte, técnica, linguagem e política* (Lisboa: Relógio d'Água, 1992), p. 81.

sua autenticidade dialogante, a encontrar-se disponível para os novos leitores.

Não se dispõe o poeta a seguir os enredados passos de *Pierre Menard, autor do Quixote*,<sup>39</sup> não quer reescrever como ele outras vezes sem as adaptar à língua e aos novos contextos. A narrativa de Jorge Luís Borges ironiza os que entendem como possível a tradução literal do texto, tomando como exemplo Pierre Menard que se aventurara a traduzir D. Quixote. “O estilo arcaizante de Menard – estrangeiro mesmo – sofre de uma certa afectação. Não sucede o mesmo com o do precursor, que maneja com desenvoltura o espanhol corrente da sua época.”<sup>40</sup> Ironicamente, conclui ainda Luís Borges: “Menard (porventura sem querer) enriqueceu por meio de uma técnica nova a arte estagnada e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições erróneas”.<sup>41</sup>

### **Os erros do quotidiano**

Para a criação do “canto comum-de-dois” não contribuirá uma tentativa de identificação com o original ou com as regras como pretendia Pierre Menard. Não concorrerá igualmente, afastando-nos da problemática da tradução, uma aproximação às circunstâncias e às modas do quotidiano. Se não se verificasse a distanciação, cair-se-ia na armadilha da cultura de massas.<sup>42</sup> A poesia de Herberto Helder que relação mantém, então, com o vocabulário, as construções frásicas e o imaginário pós-moderno?

Os diálogos que já abordámos com culturas e poetas desenvolveram-se com cedências e tensões de forma a que saísse reforçado um ritmo próprio, uma vitalidade e esplendor, para usar as palavras do poeta.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Jorge Luís Borges, *Ficções* (Coleção Mil Folhas, 39, Porto: Público, 2003), pp. 29-40.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 38.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 40.

<sup>42</sup> Walter Benjamin, *Sobre arte, técnica, linguagem e política* (Lisboa: Relógio d’Água, 1992), p. 81.

<sup>43</sup> Herberto Helder, *Ouolof. Poemas mudados para português por Herberto Helder* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1997), p. 45.

Não houve da sua parte uma deslocação incondicional, mas um condicionamento de diversas realidades, diversas línguas e muitas experiências de vida. De igual modo o estudo de alguns dos seus poemas mais recentes reforça uma língua pessoal, avessa ao “real quotidiano” e, todavia, disponível para receber variações vocabulares e culturais até aqui estranhas à sua poesia.<sup>44</sup>

(...) e escrever poemas cheios de honestidades várias e pequenas digitações gramaticais,  
com piscadelas de olho ao «real quotidiano»,  
aqui o autor diz: desculpe, sr. dr., mas:  
merda!, 1971 – e agora,  
mais de trinta anos na cabeça e no mundo,  
e não,  
não um dr. mas mil drs. de um só reino<sup>45</sup>

Os erros do quotidiano são os elementos de fuga, a exaltação possível perante as imposições gramaticais e sociais. Pelo erro e pela transgressão das regras acede o poeta à depuração alquímica da palavra. As variações inesperadas e rejeitadas socialmente assumem-se como inspiração da língua pessoal e com o calão, o regionalismo e o estrangeirismo representam o excesso e a quebra possíveis com a pós-modernidade, na era da reprodutibilidade.

A procura de novas sonoridades, construções frásicas inexatas, imagens providas de diversos tempos e lugares reforçam a necessidade que o poeta mantém de reconstruir, de trabalhar na sua língua, para que nela reúna os elementos dispersos. Herberto Helder encontra, no recurso às margens do dito, às culturas esquecidas ou populares, aos poemas que muda um sentido novíssimo e vivo, os territórios marginais com os quais pode dialogar.

<sup>44</sup> Cf. João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva, “A paixão pelo extremo exercício da beleza, em *A faca não corta o fogo*” (*Itinerários*, 11, Revista de estudos lingüísticos, literários, históricos y antropológicos, Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos, Universidade de Varsovia, 2010), pp. 205-222. In <http://iberystyka-uw.home.pl/content/view/783/103/lang/es/>

<sup>45</sup> Herberto Helder, *Ofício cantante* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2009), p. 578.

o fôlego rouco irrompe nas pronúncias bárbaras  
dos nós da língua:  
voz, escrita:  
[...] obras  
que se ensinam a quem as saiba já na confusão da luz:  
arcaicas  
matérias, melancolias, memórias, magnificências,  
quero esses dons e dias,  
esses erros, se emendam o certo contemporâneo, quero-os todos,  
esveltos, essoutros, exímios:  
dor e estilo, quando são canhotos,  
não os há mais vivos.<sup>46</sup>

“[O] fôlego rouco irrompe nas pronúncias bárbaras” e a intensidade da obra nasce dos erros. A construção bárbara dos índios Caxinauás, a “soberba fala”, fornece a matéria prima sujeita ao ato de mudança/tradução, combinando diagonalmente com a recomendação de Henri Meschonnic ao referir que “[é] preciso transformar o traduzir pela alteridade e pelo discurso [...], arriscar a decapagem do texto, para reencontrar o lado concreto da sua força”.<sup>47</sup> Podemos também ouvir do poeta a sua dedicação à “palavra única”, a construção de um projeto corporal que venha “das montagens visuais da infância da língua”<sup>48</sup> e desse modo desenvolve-se a proposta herbertiana, fundada numa perspectiva multicultural e sociológica, elaborada com o recurso aos erros e denegando o “real quotidiano”, requisitos para a construção do “canto comum-de-dois”<sup>49</sup> e assim

– Cada boca pousada sobre a terra  
pousaria  
sobre a voz universal de outra boca.<sup>50</sup>

---

<sup>46</sup> *Idem*, p. 587.

<sup>47</sup> João Barrento, *O poço de Babel: para uma poética da tradução literária* (Lisboa: Relógio D'Água, 2002), p. 44.

<sup>48</sup> Herberto Helder, *Ofício cantante* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2009), p. 585.

<sup>49</sup> *Idem*, p. 540.

<sup>50</sup> *Idem*, p. 33.

## Conclusão

O “canto comum-de-dois” é aqui uma metáfora do diálogo entre textos que comportam culturas, tempos e espaços distintos e passa a ser identificado pelas palavras que fulguram na linearidade do verso herbertiano. O poeta transfere o protagonismo do criador e do tradutor para o canto que não contempla o ruído das vozes e afasta-se dos sentidos comuns e cansados. Com os *Poemas mudados para português* o bebedor noturno inicia-se nas vozes e nos textos, cultiva-os, com a mão certa de sementeiro, transmite a energia e o peculiar ritmo de respiração. Quando decide olhar para o presente, dedica-se a esse ofício cantante acolhendo do quotidiano somente o ensinamento do erro, porque só esse desvio permitirá, no presente, o distanciamento do que não interessa e a indicação do caminho ao encontro das vozes profundas da terra, “o canto esdrúxulo que regula a terra”.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> *Idem*, p. 540.