

HERBERTO HELDER E O TRADUTOR LIBERTINO

Izabela Guimarães Guerra LEAL¹

- **RESUMO:** A tradução é uma tarefa inquietante, como já pensava Walter Benjamin no célebre ensaio “A tarefa do tradutor”. Marcado, por um lado, pela alteração da língua de partida e, por outro, pela interferência provocada na língua de chegada, o ato de traduzir será, portanto, portador de uma força de renovação. O poeta português Herberto Helder dedicou vários livros à tradução, sendo que num deles faz constar um poema originalmente em português, mas que apresenta, entretanto, uma forte dicção estrangeira por ter sido escrito por um poeta italiano. A dita tradução de tal poema é considerada, segundo Herberto Helder, um ato de libertinagem, já que o que está em jogo é o confronto entre línguas, fazendo com que o poeta se identifique a um determinado idioma que será modificado a partir do contato com o estrangeiro. E é pela via desse contato íntimo e “libertino” que a poesia terá muito a aprender com a tradução. A promiscuidade entre a língua natal e a estrangeira aponta para uma contaminação, já que idioma poético se constitui como alteração e celebração da língua materna.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Tradução. Libertinagem. Linguagem. Poesia. Leitura.

*Volto minha existência derredor para. O leitor. As mãos
espalmadas. As costas
das. Mãos. Leitor: eu sou lento.
[...]*

*Eterno, o tempo. De uma onda maior que o nosso
tempo. O tempo leitor de um. Autor.
Ou um livro e um Deus com ondas de um mar
mais pacientes. –
Ondas do que um leitor devagar.
Herberto Helder (2004, p.128-131).*

Os versos acima foram retirados do poema “Para o leitor ler de/vagar”, do poeta português Herberto Helder. De certa forma, não obedecemos à recomendação do autor, já que a nossa pressa nos fez recortar os primeiros e os últimos versos do poema, causando um acidente de trânsito, um atropelamento. Entretanto, se o leitor, com muita frequência, lê “de vagar”, flanando pelas palavras, deixando-se encantar pela música, esse outro que é o leitor-autor raramente lê “devagar”,

¹ Pós-doutoranda. UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Departamento de Letras Neolatinas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-590 - izabelaleal@gmail.com

pois sua atividade não exclui o recorte, aflitivo e necessário, que o ato de escrita determina em relação ao acervo das outras vozes que compõem o passado; recorte que configura, justamente, a passagem da posição de *leitor* para a de *autor*. E é essa passagem que, como veremos, ocorre também no gesto de tradução, já que o tradutor é, ao mesmo tempo, leitor e autor.

O livro *Doze nós numa corda*, de Herberto Helder, publicado em 1997, é inteiramente dedicado à tradução, e traz como epígrafe uma frase de Henri Michaux: “*Saisir: traduire. Et tout est traduction à tout niveau, en toute direction*”. Tal enunciado parece sugerir que toda e qualquer operação de apreensão de um determinado objeto é uma espécie de tradução desse mesmo objeto, independentemente da forma em que tal apreensão se dá. Assim, a mera percepção de um objeto pode ser vista como uma tradução, já que as cores e formas do mesmo são traduzidas para a imagem mental que é produzida a partir dele. Como afirma Henri Meschonnic (1978, p.192, grifo do autor), “[...] *puisque’on reconnaît que tout est système de signes, passage d’un système à un autre, [...] le passage constant d’un code à autre pouvait, avec ou sans métaphore, se dire traduction*.”² Isso significa que a tradução pode ser compreendida em diversos níveis, que chamarei aqui, ainda segundo Meschonnic, de tradução no sentido amplo e de tradução no sentido restrito.

A tradução no sentido amplo seria aquela que compreende toda e qualquer passagem de um sistema de signos a outro. Digo passagem, mas já pensando numa palavra mais apropriada que seria, talvez, leitura. Leitura por implicar uma espécie de decodificação da mensagem, que pode ser, por exemplo, a transformação do mundo das coisas num mundo de palavras. Nesse sentido, a própria linguagem é sempre tradução. Daí que Octavio Paz no livro *Convergências* afirme também: “Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem, na sua essência, já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase traduzem outro signo e outra frase.” (PAZ, 1991, p.150). A afirmação de Paz explicita não apenas a passagem das coisas às palavras, como também aponta para a relação intertextual que os discursos mantêm entre si. Já o sentido restrito do termo tradução é aquele que se aplica à tradução entre línguas, isto é, à passagem de um enunciado emitido numa determinada língua (língua-fonte) para o equivalente em outra língua (língua-alvo).

Entretanto, o termo *tradução* responde por uma infinidade de situações que não podem ser facilmente enquadradas, de modo que somos obrigados a repensar o que é a tradução quando diferentes casos são analisados mais de perto. Citemos, por exemplo, a leitura e revisitação de uma obra literária realizada por outro escritor. A este respeito, Silviano Santiago, no ensaio “Eça, autor de *Madame Bovary*”, cita o

² “Uma vez que se reconheça que tudo é sistema de signos, passagem de um sistema a outro, [...] a passagem constante de um código a outro poderia, com ou sem metáfora, ser chamada tradução.” (MESCHONNIC, 1978, p.192, tradução nossa).

exemplo de Manuel Bandeira, que *traduziu* um poema de Bocage e outro de Castro Alves para a linguagem da vanguarda brasileira. Santiago não deixa de frisar que o termo *traduzir* é do próprio Bandeira e ilustra o caso com o seguinte comentário do autor: “‘O Adeus de Teresa’, o poema de Castro Alves, se afasta tanto do original que a espíritos menos avisados parecerá criação.” (SANTIAGO, 1978, p.50). A tradução, no caso de Bandeira, não se enquadra na ideia de verter o original para outra língua, já que ambos os textos estão escritos em português, além disso, antecipa algumas questões que serão trabalhadas aqui, entre elas, a possibilidade de tornar a tradução algo semelhante à criação.

O que Bandeira chama de tradução não é, portanto, a passagem de um idioma a outro, uma vez que, como já foi dito, ambos os poemas foram escritos em português. Tampouco diríamos que o que caracteriza a tradução é a manutenção de uma determinada forma, pois a estrutura dos dois poemas não poderia ser mais dessemelhante. Em última análise, a tradução aqui só se afirma, de fato, como um *gesto de leitura*, gesto esse que atualiza e subverte o poema original. O que significa que ao mesmo tempo em que o poema de Bandeira mantém um vínculo com o de Castro Alves, também se afasta dele de forma radical; essa ponte, que é ao mesmo tempo proximidade e distância, nada mais é do que a leitura.

Outro exemplo conhecido, e absolutamente oposto ao de Bandeira, é o célebre conto de Borges, “Pierre Menard, autor do Quixote”, que tem sido convocado repetidas vezes para servir como paradigma do papel do leitor. Narra a história de um autor francês, Pierre Menard, que resolve, no século XX, reescrever o livro de Cervantes, linha por linha, palavra por palavra. O surpreendente, entretanto, é que Menard não pretendia fazer uma simples cópia do livro, mas sim escrevê-lo como se fosse o próprio Cervantes a fazê-lo. Obviamente malgrado, o projeto não deixa de evidenciar, como observa Silviano Santiago, que o *Quixote* que lemos hoje é o de Menard, aquele que nos é dado através das *leituras* que dele fazemos, leituras essas que proporcionam a sobrevivência da obra e a tornam contemporânea. Assim, é a partir da leitura de Menard – e de sua decisão de reescrevê-lo – que o livro de Cervantes adquire um novo significado no presente. E a obra também não é mais a mesma, já que a sua inserção na atualidade produz um texto que, paradoxalmente, é o mesmo, sendo outro. É o que Menard explica a respeito de seu projeto numa carta citada pelo narrador do conto, passagem em que fica claro que reescrever o *Quixote* não significa, de modo algum, escrever o mesmo *Quixote*:

Compor o Quixote no início do século dezessete era uma empresa razoável, necessária, quem sabe fatal; nos princípios do vinte, é quase impossível. Não transcorreram em vão trezentos anos, carregados de complexíssimos fatos. Entre eles, para citar apenas um: o próprio Quixote. (BORGES, 1989, p.35).

Diferentemente de Bandeira – embora tendo em comum com o poeta modernista o fato de “traduzir” um texto cuja língua de partida é a mesma da língua de chegada –, Menard produz um texto idêntico ao original, e a surpresa vem de esta identidade já apontar para uma diferença; diferença que se faz notar através do hiato temporal que separa as duas obras. O que significa que só lemos a partir de um olhar que reflete a nossa própria época e a de nossos contemporâneos, e nunca com o olhar do passado, ainda que a nossa leitura venha impregnada por tudo aquilo que já havia sido dito antes de nós.

Herberto Helder, em *Ouolof*, outro livro inteiramente dedicado à tradução e também de 1997, publica um poema de Emilio Villa, poeta italiano que viveu no Brasil, chamado “Carta para Ruggero Jacobi”. Tal fato não causaria nenhum espanto se o autor não confessasse que este já estava escrito em português. Tamanho é, talvez, o absurdo de tal empreitada, que Herberto sente a necessidade de escrever um pequeno texto como introdução ao poema. E pergunta: “Porque introduzo eu, neste livro de poemas originariamente escritos noutras línguas (ou que me foram acessíveis em línguas que freqüente) e mudados para português, um poema a que não mudei nada?” (HELDER, 1997, p.77). A explicação que se segue não é menos desconcertante. Diz o autor que o poema foi encontrado por ele em 1964 e publicado numa revista. E acrescenta:

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 projeto de tradução para o português de um poema escrito em português muito se assemelha ao projeto de Pierre Menard, já que ambos apontam para uma relação bastante inusitada entre o modelo e seu decalque: estes são absolutamente idênticos. O *Quixote* de Menard é absolutamente idêntico ao original, assim como a tradução de Herberto é também idêntica ao seu modelo. Não deixa de ser surpreendente que a identidade absoluta entre modelo e cópia apresente características semelhantes às da tradução em sentido restrito – a tradução entre línguas – em que a identidade não ocorre. Se tomarmos, pois, a definição de Sebastião Uchoa Leite para a tradução, veremos que ela aponta, em qualquer dos casos, para um paradoxo – também identificado por Clément Rosset em *O real e seu duplo* – que evidencia a presença do duplo que emerge a partir do ato de tradução, seja ele idêntico ou não ao original, e que o poeta compara ao que chama de paradoxo do ator: “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.” (LEITE, 1995, p.9).

Vemos, aqui, a aparição de um duplo especular que carrega em si uma dimensão tanto de estranhamento como de reconhecimento. Ideia que muito se aproxima do estranho em Freud, o *unheimlich*: “[...] o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido [...] e há muito familiar.” (FREUD, 1976, p.277). Não é de se admirar, portanto, que Freud atribua ao fenômeno do duplo uma das causas do sentimento de estranheza, o que faz com que ele se aprofunde na investigação acerca desse fenômeno. Retomando alguns estudos de Otto Rank, Freud (1976, p.293) afirmará que a duplicação pode aparecer relacionada a uma tentativa de negar o poder da morte, concluindo que o duplo que é uma espécie de “defesa contra a extinção”, ou seja, uma estratégia de permanência do eu.

Voltando agora à tradução, Walter Benjamin (2000), no famoso ensaio “A tarefa do tradutor”, revela que toda tradução propicia ao original uma sobrevida que comporta também sua mutação e renovação. Portanto, no caso do poema de Emilio Villa e do *Quixote* de Menard, talvez o menos importante seja o fato de haver uma total coincidência entre o original e o decalque. Na verdade, tanto a tradução de Herberto quanto a reescrita do livro de Cervantes representam a produção de um duplo que é um outro do mesmo, ou, para dizer de forma mais simples, uma *leitura* do original, que assegura a sua permanência. É isso o que Santiago afirma a respeito do *Quixote* de Menard:

A acomodação da obra na História e o seu naufrágio no catálogo só podem ser anulados por um crítico que a torne presente, contemporânea, – ou seja, transforme-a em prisioneira do próprio contexto histórico do crítico. Se a obra é a mesma (em qualquer século que é lida), é apenas o nome de seu *segundo* autor (isto é, do crítico) que lhe impinge um nome e original significado. (SANTIAGO, 1978, p.50).

Entretanto, se nos dois casos o gesto de leitura preserva a obra do esquecimento, tornando-a atual, não deixa de ser assinalável que o projeto de Menard difira do de Herberto quanto ao seu objetivo inicial. Se Menard desejava escrever o *Quixote* tal como se fosse o próprio Cervantes a fazê-lo, o que tal empreendimento revela é a impossibilidade do projeto. Daí que, ao comparar ambas as obras, o narrador do conto comente: “Vívido também é o contraste dos estilos. O estilo arcaizante de Menard – no fundo estrangeiro – padece de alguma afetação. Não assim o do precursor, que com desenfado maneja o espanhol corrente de sua época.” (BORGES, 1989, p.37).

Já no caso do poema de Emilio Villa presente em *Ouolof*, o que Herberto deseja é justamente aquilo que torna impossível o projeto de Menard: a modificação que a leitura da obra produz tanto sobre ela própria quanto sobre aquele que a lê.

Assim, do mesmo modo que é possível observar uma diferença de estilos entre os dois *Quixotes*, diferença essa indesejada por Menard, o visado por Herberto Helder é, sobretudo, a possibilidade de fazer emergir essa diferença, isto é, um novo estilo, através do contato com a alteridade. E é isso o que caracteriza, a seu ver, uma atitude libertina. Fundamental, nesse ponto, é o modo como o poeta se expressa para explicar o que vem a ser a tal atitude libertina, que repetirei aqui: “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.” (HELDER, 1997, p.77). Devemos lembrar que a “fortíssima gramática de Villa” provém do fato de ele não ser português, e sim italiano, o que faz com que o seu poema traga as marcas de sua língua natal, resultando num “portuliano”, a exemplo do nosso famoso “portunhol”. E são essas marcas que caracterizam a alteridade – testemunhas da presença do italiano inscrito sobre o português – que criam, na visão de Herberto Helder (1997, p.79), uma “gramática poética” inesperada, como se observa nos versos seguintes:

aqui olha, amigo, olha e recea: que è o falar? alveja
o embrulho de sopros, de sopros queimados, meio ovo
de ar enxuto: os obeliscos de fedores fosseis da loucura
moderna evaporam assim, sobre os leões do orvalho: e voa

o rabo da pó: e então que è
o falar? as atitudes sociais,
a imortalidade syndacal,
que são? que è o falar?

Voltando ao comentário de Herberto Helder, verificamos que a inclusão do poema no livro de traduções ilustra a ligação entre a libertinagem e a construção de um idioma poético. Devemos assinalar, de início, o fato de o *mim*, ao qual Herberto se refere, ser um idioma. Ora, se o poeta cita lado a lado a língua portuguesa e um *mim*, é porque esse *mim* é algo *semelhante* à língua portuguesa, um idioma, só que um idioma particular, como se fosse um dialeto falado por um único indivíduo. Entretanto, o idioma não é algo que o indivíduo escolhe e possui, ao contrário, é possuído por ele; mas é também por ser um idioma que ele poderá modificar-se através dessa outra gramática, tal como fica claro na segunda parte da frase. Quando o poeta se deixa atravessar pela “fortíssima gramática poética portuguesa de Villa”, ele se transforma a partir do contato com a alteridade, ou, para seguir os passos do autor, o idioma que ele é adquire características do idioma com o qual entra em contato.

Portanto, o ato de libertinagem apontado por Herberto revela-se no fato de dar por traduzido um poema que já se encontrava em português, ao mesmo tempo em

que o idioma que é o poeta se transforma a partir do encontro com o “estrangeiro”, configurando um contato íntimo, “libertino”, entre os dois idiomas. A libertinagem, nesse caso, evidencia um ato de mão dupla, que aponta tanto para a possibilidade de mudar quanto também para a de ser mudado através da tradução. Além disso, é notável que, nessa promiscuidade de idiomas, há de fato uma contaminação, já que o português poético de Villa não é o português oficial, assim como o idioma poético de Herberto também não o é. E parece ser essa a ideia quando continua a justificar a inclusão do poema de Villa no livro em questão:

O acto traduz, sim, alguns pontos do que considero ser tradução de poesia. Traduz porventura o ponto extremo: pensemos no ponto de onde arranca o traçado de uma circunferência: esse é também o 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 acto extremo. Quanto a inocência e libertinagem, talvez neste caso signifiquem o mesmo. (HELDER, 1997, p.78).

O ponto de onde arranca o traçado de uma circunferência e que é também o seu ponto de conclusão encontra uma equivalência com o ato de traduzir, já que faz coincidir o início com o fim, o original com a cópia. Entretanto, se na tradução do poema de Villa original e cópia se confundem, tal confusão não se deve apenas ao fato de ambos serem realmente idênticos, e sim a uma peculiaridade inerente a toda tradução de poesia, como ressalta Herberto. A tradução de poesia – e, acrescentaremos, não só de poesia – implicará necessariamente a produção de um duplo, que assinala, por sua vez, tanto a alteração da língua de partida quanto a interferência provocada por esta na língua de chegada. Como afirma João Barrento, inspirado, provavelmente, pelo estudo de Freud sobre o *unheimlich*:

O duplo [...] é uma estratégia de sobrevivência do Eu [...], um *alter ego* que desmente (embora contraditoriamente, porque a tradução é sempre renascimento e morte – apagamento do original – do Eu pelo Outro, do Eu no Outro) a impossibilidade da tradução, e *traz para* (= tra-duz) ou introduz na língua de chegada (a língua portuguesa) algo da outra língua e literatura/cultura – melhor dizendo, transporta idiossincrasias literárias e culturais alheias *in medio linguae*, através da própria língua; marcas que, de acordo com factores e vicissitudes histórico-literários e sociológicos diversos, podem passar, em maior ou menor grau, para o corpo vivo da língua e da literatura de chegada. (BARRENTO, 2002, p.80).

De fato, uma das motivações que conduzem Herberto a dedicar-se às traduções é a possibilidade de transportar algo de outra “língua e literatura/cultura” para a língua e literatura/cultura portuguesa. Nesse sentido, não é de se estranhar que ele se dedique largamente à tradução de poemas pertencentes às culturas primitivas e

até extintas, já que estas podem, mais do que as européias, provocar modificações na língua de chegada. Entretanto, seria errôneo pensar que a língua de chegada é totalmente permeável à recepção da língua estrangeira; ela tem as suas próprias idiossincrasias, oferece resistências. De certa forma, quando Herberto Helder se refere ao “idioma” que ele é, o que está em jogo é justamente a presença de uma fala individual que é tributária da história da língua à qual pertence, o que significa que já nascemos em débito para com ela, só falamos sendo já devedores de algo que nos antecede e nos constitui. E por isso a tradução surge como um ato libertário para o poeta, pois a presença da língua estrangeira ocasiona um afastamento, ainda que parcial, da sua própria, permitindo-lhe encontrar o seu *idioma*. É a essa relação dialética entre aquilo que é próprio e o que é estrangeiro que João Barrento (2002, p.110) chamará, muito acertadamente, de uma terceira voz:

Vista deste modo, 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 [...].

A terceira voz é, portanto, uma espécie de atrito entre as línguas, aquilo que não permite que haja uma pura passagem entre elas, evidenciando uma espessura. Essa espessura é também a matéria que produz o corpo daquele que fala, ou seja, é a linguagem que engendra o sujeito. Nesse sentido, o poeta é aquele que precisa libertar-se da sua própria língua, mesmo sabendo que essa liberdade é apenas parcial e que o ato de libertação não fará outra coisa além de assinalar a dívida para com ela. Escrever é ter a consciência de que se é tributário dessa voz que já existe antes de nascermos, de modo que a separação será ainda uma forma de aliança. A tarefa poética, em última análise, é a busca paradoxal de um idioma particular, fazendo com que o poeta seja, ao mesmo tempo, devedor e produtor da língua materna.

LEAL, I. G. G. Herberto Helder and the Libertine Translator. **Itinerários**, Araraquara, n.28, p.89-97, Jan./June 2009.

- **ABSTRACT:** *Translation is a disquieting task, as Walter Benjamin already believed in the famous essay “Die Aufgabe des Übersetzers” (“The Task of the Translator”). Marked, on the one hand, by the alteration of the original language and, on the other hand, by the interference on the final language, the act of translating will be, therefore, the bearer of a renovating force. The Portuguese poet Herberto Helder has dedicated several books to translations, in one of which there is a poem written originally in Portuguese but which presents a strong foreign diction, for it was written by an Italian*

poet. The so-called translation of this poem is considered, according to Herberto Helder, a libertine act, since what is at play is the confrontation between languages, making the poet identify with a specific language which will be modified by its contact with what is foreign. And it is through this intimate and “libertine” contact that poetry will have a lot to learn from the translation process. The promiscuity between native and foreign languages points towards a contamination, since the poetic language is constituted as an alteration and a celebration of the mother tongue.

■ **KEYWORDS:** Translation. Libertinism. Language. Poetry. Reading.

Referências

BARRENTO, J. **O poço de Babel: para uma poética da tradução literária.** Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

BENJAMIN, W. La tâche du traducteur. In: _____. **Oeuvres I: mythe et violence.** Traduction Maurice de Gandillac. Paris: Gallimard, 2000. p.244-262.

BORGES, J. L. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. **Ficções.** São Paulo: Globo, 1989. p.29-38.

FREUD, S. O estranho. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas.** Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVII, p.273-318.

HELLER, H. **Ou o poema contínuo.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

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

LEITE, S. U. **Jogos e enganos.** São Paulo: Ed.34, 1995.

MESCHONNIC, H. **Poésie sans réponse.** Paris: Gallimard, 1978.

PAZ, O. **Convergências (ensaios sobre arte e literatura).** Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

ROSSET, C. **O real e seu duplo.** Porto Alegre: L&PM, 1988.

SANTIAGO, S. Eça, autor de Madame Bovary. In: _____. **Uma literatura nos trópicos.** São Paulo: Perspectiva, 1978. p.49-65.

■ ■ ■

