

# Os passos de uma volta: o poeta, velho tradutor do mundo, a criança, a inocência e a errância.

Luciana Brandão Carreira

[lucianabrandaocarreira@gmail.com](mailto:lucianabrandaocarreira@gmail.com)

Universidade do Estado do Pará

dobra

## Resumo

Pretendemos, com Herberto Helder, situar a errância que reside na fundação de uma poesia que deseja a vida. Pensar esse movimento é seguirmos em um caminho que nos arranca da racionalidade, cuja leitura permite o deslocamento do enigma, ampliando uma abertura que alimenta a confiança na humanidade, fiel à vida, a essa potência chamada Amor. Abordaremos, portanto, o trânsito por esse lugar chamado infância, de onde se entra e sai incontáveis vezes durante uma vida, guiados pelos passos da renovada alegria proveniente das primeiras descobertas, por uma disponibilidade para a inocência, não sem relação com a duração ou transitoriedade da beleza.

**Palavras-chave:** transitoriedade, amor, errância.

Um poeta está sentado na Holanda. Pensa na tradição. Diz para si mesmo: eu sou alimentado pelos séculos, vivo afogado na história de outros homens. E a sua alma é atravessada pelo sopro primordial. Mas tem a alma perdida: é um inocente que maneja o fogo dos infernos. Abre-se ao fundo da sua meditação holandesa um grande lago: a solidão, e em volta passeiam vacas. A Holanda agora é isto:

vacas, e – no centro – o inferno, a revolucionária inocência de um poeta sentado. – Por quem me tomam? – pode ele perguntar. – O que eu quero é o amor.

(Helder, 2014b, p.13).

Em depoimento publicado em *O bebedor nocturno*, o poeta Herberto Helder salienta que não saber sobre as regras da língua estrangeira é também um modo de recusar as da língua materna, transgredindo-a, para depois reinventá-la. Essa suspensão do sentido, caótica e cosmogônica, que tende à dispersão, ao desaparecimento de quem fala, caracteriza a abertura própria a toda experiência derivada de um Ato. Um ato que modifica, de um só golpe, tanto aquele que escreve quanto aquele que lê. Erro e errância participam, portanto, desse gesto que subverte a recepção de um poema, ao passo que transformam o estilo com o qual o poeta, espécie de tradutor do mundo, persiste em se re-inscrever no campo da tradição literária, em uma vertente que o faz aí renascer em nova escrita.

O nascimento de uma nova linguagem, acontecimento sobre o qual nos referimos, encontra eco nas palavras de Silvina Rodrigues Lopes em seus estudos sobre a poesia:

o poema não resulta de nada. Não é um resultado, é uma abertura, um originar-se, e não a consequência de uma necessidade [...] ao chegarem ao poema, os significantes sempre idênticos são submetidos a processos que visam o estranhamento, como a reunião do abstracto e do concreto ou a evocação da evocação, a aludir à possibilidade de serem sempre outros os significados (Lopes, 2003a, p.26-28).

Acrescenta ainda a autora:

o poema não é um simples artifício, um objeto fabricado de acordo com uma técnica apropriada, o poema é um acto que altera quem o escreve e quem com ele se relaciona, se quisermos, quem o lê. Nessa medida, é acto, não de um sujeito que domina e impõe uma orientação, um sentido, mas de uma existência que é afetada (Lopes, 2003a, p. 39).

Transgredir a gramática que aprisiona as palavras aos seus respectivos códigos, libertando-as, efetiva a possibilidade de deformação necessária para a criação de um novo idioma, de os significantes poderem ganhar outros significados, repetidas vezes, tantos quantos forem os contatos com a alteridade, com o abismo existente no seio da linguagem, presentificado no choque com a língua que falha, errática, movido pelas forças desse entrechoque, no pulso (de)formador que possuem essas forças. Em psicanálise, essas forças são nomeadas pelos conceitos de *pulsão de vida* (Eros) e *pulsão de morte* (Tânatos). Construção e demolição não atuam isoladamente, o que significa dizer que a potência agregadora de Eros é sempre atravessada pela força disjuntiva da morte. Essa alternância entre tempos dá ritmo ao mundo, já que o mundo não é uma unidade estática, um sistema imutável. Regidos pela transitoriedade, antes que os sentidos forjados pela pulsão de vida façam unidade, eles são perfurados pela pulsão de morte que os fragmenta, dando notícias de uma existência afetada pelo enigma que a mantém viva e pulsante. Ato contínuo que impõe o reinício do movimento agregador capaz de conferir alguma forma ao disforme, um sentido passageiro ao que não tem explicação. Pois é a pulsão de vida traduzida nas forças de Eros o que liga o falante às suas vivências, e as suas vivências constituem o seu mundo, a criação dos sentidos que agenciam as partilhas de uma vida em relação, nos laços entre os falantes uns para com os outros, entre o mundo do passado e o seu futuro. O poeta, velho tradutor do mundo, um catalizador dessas forças, vive nessa espécie de trânsito, entre lugares, em deslocamentos, fiel à vida «no seu eterno movimento de diferenciação» (Lopes, 2003a, p.158). Tal movimento anima o mundo, pois nele introduz o desequilíbrio capaz de gerar algumas mudanças decisivas, algumas novas aberturas, ramificações que se desdobram a novos campos de pensamento.

Por isso é que concordamos com Freud ([1920] 2006) e reafirmamos, também com ele, que a pulsão de morte é a pulsão por excelência. Ao trabalhar para Eros, ela é a força criativa sem a qual não se pode ir em busca do diferente, do novo. Ela é a possibilidade transformadora que agencia a manutenção da vida. O caráter inacabado da obra a põe justamente em contato com a transitoriedade, daí o seu potencial *recomeçar*, numa repetição que aponta ao infinito. Repetição que se multiplica diferente a si mesma, forjadora de tantos mundos inéditos quantas forem as aberturas frente ao estranho, numa tensão constante entre

vida e morte, entre as forças de Eros e as da pulsão de morte, sofisticado exercício que amplia o horizonte dos elementos sintáticos e semânticos da língua, levando-os ao seu máximo.

Será preciso, para que o poeta exerça em seu ato um bem dizer, que ele suporte o ato da escrita, ato que reatualiza uma abertura originária, esse instante em que o corpo se abre ao exterior e funda um mundo permeável ao dizer de uma voz que, além da morte, também inocula o amor, pois nada existe antes da linguagem. É desse lugar, nessa temporalidade, que situamos a impossibilidade pela qual o real renasce, o infinito atual, o imemorial, o caótico anterior à linguagem articulada, encontro com o indizível, silêncio que é condição para a criação do poema, na poesia que cada poema é, no momento em que ele se escreve e «que faz com que para o poeta não exista um passado a conservar na memória, mas um passado sempre a reencontrar, a reinventar – isso mesmo que faz com que o poeta renasça a cada momento no poema» (Lopes, 2012, p. 59).

Posicionado desde esse lugar vazio, o poeta torna-se, então, o suporte de um *Ato* a partir do qual o exercício de escrever equivale ao ato de viver, a um renascer. Ato radical, exercido com tamanha força que poema e poeta são empurrados para um outro lugar, desalojando os sentidos de seus lugares comuns, vertiginosamente, a partir do qual poema e poeta não mais se reconhecem. Entretanto, se «do círculo da linguagem não se sai», tal como afirma Silvina Rodrigues Lopes, em seu ensaio sobre a poética de Herberto Helder (Lopes, 2003b, p.55), a metalinguagem que dele se desdobra «não pode ser senão um espelho de reinvenção», pois esse ponto de abertura para a alteridade é também o «ponto de conclusão da circunferência»: um ponto mortífero que também é ancoragem, pois ele é a própria expressão de *Eros* como potência renovadora, ligada à vida e à criação, tradução possível do sopro divino que anima e inspira todo artista. É desde esse lugar de potência de onde o poeta se arranca, movido ao trabalho de construir a sua própria retórica, uma nova dicção, o seu idioma.

O amor pela escrita é amor pela leitura, amor pelo que esses dois exercícios conjuntamente implicam. É nessa medida que o poema é o lugar onde morte e vida fazem nó, conectadas em suas forças, ativadas na presença do tempo sonoro de uma reverberação matricial, estrangeira, eco o qual escutamos em um dos versos do poema *Poemacta*: «A morte – diz o canto – é o amor enorme» (Helder, 2014a, p. 108). Graças ao amor, o morrer leva a um renascer, ao

estiramento dos limites, expansão e recomeço, quando, de súbito e sem nenhuma finalidade, o ato de leitura faz operar a escrita, a *poiesis*. «Leia-se agora tudo num idioma cada vez / mais estrangeiro e, de súbito, nas / palavras onde sempre se nasce – sempre» (Helder, 1973, p.140).

Essa experiência provoca o contato com a raiz do tempo e do espaço, coadunando a origem ao fim, entrelaçando a morte à vida, experiência da qual o *tradutor-poeta* faz o seu testemunho ao trazer para o poema as cenas ditas originárias, que parecem narrar o que terá sido o primeiro encontro com esse amor maior, a grande mãe Natureza, a grande mãe Linguagem.

Pensemos com esse lampejo da mais arcaica das experiências, oriundo de uma temporalidade em que o falante ainda não acedeu ao universo dos nomes, na vigência apenas da marca originária semeada pelo grão da voz materna, gérmen de toda vida. Traduzir o mundo em poesia, a partir dessa experiência de leitura, é também testemunhar o que se passa nessa temporalidade, os efeitos tributários do instante em que o *infans* entra no campo da linguagem: quando «a voz é o que sai da garganta sem ser linguagem» (Nancy, 2014, p.42).

Philippe Lacoue-Labarthe (2004), no texto intitulado «O nascimento é a morte», fala-nos sobre o estatuto de certas cenas primitivas, primárias, matriciais, que desde Freud são «imemoriais», pois estão relacionadas com uma cena inventada, retroativamente, de um passado anterior à própria memória: «uma vida é, do mesmo modo que uma civilização, a repetição – a reação, no sentido estrito – dessas cenas inaugurais (...) qualquer existência – o facto de existir, ou que há existência – é a recordação daquilo de que não existe, por definição, nenhuma recordação: o nascimento» (Lacoue-Labarthe, 2004, p. 11-12).

A memória se fabrica a partir das relações do falante com uma determinada falha, em que cenas são montadas e desmontadas, remodeladas de uma ausência, criadas porque uma impossibilidade insiste, uma falta de registro no campo da linguagem. O vazio originário instaurado no ato que gera a vida se dá por meio de uma operação da qual não nos é deixada qualquer inscrição senão a do próprio vazio, impossível, portanto, rememorá-la, embora dela façamos memória, versões, elaborações, mitos, reconstituições, poemas, ficções. E, porque somos seres de linguagem, nos é possível dar testemunho do atravessamento dessa experiência, passagem sempre efêmera, um instante aberto à repetição, destinado a se atualizar incontáveis vezes em face com o que não tem nome, tal como se passa no ato poético. Com Jean-Luc Nancy, em

seu livro *Resistência da Poesia*, afirmamos, assim, a premissa que «o poema extrai o acesso de uma antiguidade imemorial, que nada deve à reminiscência de uma idealidade, mas é a exacta existência atual do infinito, o seu retorno eterno», pois, «Poesia quer dizer: o primeiro fazer, ou então o fazer na medida em que ele é sempre primeiro, de cada vez original» (Nancy, 2005, p. 17).

Lacoue-Labarthe (2004) propõe que a origem da literatura também é imemorial, apoiada, todavia, em uma recordação ainda mais radicalmente impossível: a recordação da morte. Duas seriam, na opinião desse pensador, as «cenas primitivas» na literatura do Ocidente, ambas abertas pelos poemas homéricos. A primeira delas, na *Íliada*, é a cena da cólera, da imensa fúria de Aquiles ao desejar justiça pelo destino que teria após a sua morte; a segunda, na *Odisseia*, corresponde à cena da experiência que faz Ulisses na travessia de um imenso perigo marítimo, quando o herói se decide no caminho dos mortos. Nas duas cenas percebemos a travessia do real para o qual não há simbolização: a travessia da morte, ao longo da qual um destino se narra, escreve-se. Em Herberto Helder reencontramos muitas vezes cenas dessa natureza:

à força de morrer de mim na minha própria língua,  
porque eu, o mundo e a língua somos um só desentendimento  
[...] que é que se apura da língua múltipla:  
paixão verbal do mundo, ritmo, sentido?  
[...] porque o errado é sempre o certo disso  
espaço que o corpo soma quando se move,  
não apenas o espaço mexido pelos dedos,  
mas o superlativo,  
a dança, arte dos números  
[...] e o que se inventa e entesoura  
[...] a língua autora,  
rouca e múrmura,  
e eu, servente, nem sei o que me pôs nas dobras dessa língua:  
paixão, licantropia, holograma, poema,  
a fria alegria intrínseca de uma língua  
[...] e porque estou morrendo aprendo  
a unidade do mundo  
[...] trabalho no meu nome. (Helder, 2014a, p.575-583).

Ato contínuo, o *Poema* enquanto *acto* é o insistente trabalho em comunicar o incomunicável, em transmitir como «tudo é outra coisa / sempre outra coisa, uma só coisa coberta de nomes», como «tudo morre o seu nome noutra nome» (Helder, 2014a, p.583).

A «morte passa de boca em boca», assim como também passa de palavra em palavra, perfurando-as, a cada vez, como se fosse a primeira vez, para que através delas se desloquem os sons, os sopros, um pulso de vida, o ritmo de um movimento que transfigura as imagens e os sentidos, para que dessa relação primária com a morte se faça um traço de ligação com a vida, um elo entre «o terror que há sempre no fundo informulado de uma vida» e «o amor das coisas no seu tempo futuro» (Helder, 2014a, p.576).

A língua que o poeta atravessa e morre é a língua portuguesa, língua-mãe, «língua autora». E ele, poeta atravessado pela língua que o mata, torna-se um autor, capaz de captar o sopro último, as vibrações de uma língua «falada do fundo do ar». Sopro último que também é pioneiro, quando vida e morte se alinham na «unidade do mundo», na captação da força de uma «Canção» capaz de transmitir o mistério sem decifrá-lo. Indistinto da língua que o funda, o tradutor do mundo em seu estado nascente, cujo trabalho fazemos aqui equivaler ao do poeta, apenas se faz nascer quando se faz matar pela linguagem, quando se lança em direção a uma estrangeira língua sem direção, numa errância, em um impossível exercício de «dança, arte dos números» e do «que se inventa e entesoura».

Herberto Helder apresenta de maneira privilegiada a metamorfose que mantém a pulsação de um nome constituído pelo ato de escrever, constante na repetição de seu estilo. É dele esse passo a mais, testemunho que recolhemos do livro *Os passos em volta*.

Começo a fazer o meu estilo. Admirável exercício, este. Às vezes uso o processo de esvaziar as palavras. Sabe como é? Pego numa palavra fundamental. Palavras fundamentais, curioso... Pego numa palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já nada significa. É um modo de alcançar o estilo (Helder, 2014b, p. 9).

**O devir-criança:** casinfância, inocência e alegria.

Atribuímos ao trabalho de tradução um papel fundamental na constituição da poética de Herberto Helder. Para traduzir, o poeta salienta que o ato de pegar na palavra é também com ela poder brincar, com ela entrar no jogo da linguagem e com esse jogo ser transportado ao tempo da inocência, a um não-tempo em que não há «nem antes nem depois» da morte. As elaborações da ensaísta Silvina Rodrigues Lopes sobre a obra poética de Herberto Helder nos ajudam a

transmitir a densidade dessa transitoriedade, a espessura do tempo em que se ergue a *casinfância*.

Em HH o devir-criança é uma abertura do poema à criança desordenadora que vem a instaurar o jogo e com ele implicar-se no lançar das palavras – ‘Eu jogo, eu juro’ / Era uma casinfância’. Não se pode, de modo nenhum, ver aqui a simples recordação da infância de um indivíduo. E muito menos adoptar uma explicação psicanalítica que fecha a infância numa relação incestuosa com a mãe. As crianças, aqui, são múltiplas – múltiplas faces da inocência; elas ‘são uma musa devoradora’ e sonham ‘entrando no poder de Deus’. Pertence-lhes o poder da transitoriedade: porque são o começo, são o criador que, lembrando de novo Nietzsche, para ser criança precisa de querer ‘ser também a parturiente e as dores da parturiente’. É que o visível da infância, as ‘recordações’ dela, são invenções de uma origem, elas estão entre as configurações tecidas para captar a força do amor, a sua natureza de impossível ligação que singulariza. (Lopes, 2003b, p.87).

A *casinfância* é o abrigo encontrado na linguagem quando o *infans* se lança no jogo das palavras, as quais ainda desconhece. Jogando com a linguagem, no espaço de tempo em que ela se abre, o poeta, em seu devir-criança, mostra o que não se pode dizer. A sua vontade criadora é a força capaz de forjar um nome arrancado da impossibilidade.

No tempo em que se ergue a *casinfância*, a infância de que se trata não corresponde a uma fase evolutiva no desenvolvimento de um indivíduo, tampouco a uma etapa datada cronologicamente, para sempre superada, como se espera daquele período na vida do ser humano correspondido entre o seu nascimento e a adolescência, do qual se guarda recordação, quando ultrapassado. Não, não se trata disso. A infância, no sentido em que a recuperamos, diz respeito a uma temporalização muito particular, passível de se repetir infinitas vezes ao longo da vida de um falante, pois independe da sua idade cronológica, da linearidade dos eventos. Trata-se de uma temporalidade em que se afirma a experiência da entrada nessa *casabsoluta* que é a língua materna, região fundamentalmente estrangeira, «um sentimento onde algumas pessoas morreriam» não fosse o fazer poético. Ao devir criança, o *poeta* –



*tradutor – leitor e herdeiro* do mundo é também o *matador – criador* que devora a mãe Linguagem, numa sucessão em que se incorpora o devorado.

O poeta, velho tradutor do mundo, é, portanto, um *tradutor-criança* que subverte o tempo, recriando-o. Tempo em que a criança se lança no jogo das palavras, sem delas saber o que significam, na estranheira a qual elas estão. Ao descobrir que nada existe por detrás da palavra, surge, dessa experiência, a liberdade criadora que alimenta o jogo com a linguagem, quando acontece a própria descoberta da linguagem.

Portanto, a fundação da *casinfância* comemora o tempo da descoberta da linguagem e do mundo que ela engendra. Nos limites de uma experiência que toca no inexpressivo, o poeta tem a sua morada no poema, nesse tempo-lugar o qual se pode chamar *casinfância*, que «vem das montagens visuais da infância da língua», como ensina o poema «A faca não corta o fogo». Momento que realoja a criança na presença da língua materna, na retroação de um momento em que a origem é posta em ato. Ato que permite que o *infans* celebre a vida, puro dom, conquista maior que o levará a falar, a ter voz, nome e corpo próprios. Assim, o ato de escrever, enquanto ato poético, *realiza – renova* a eterna repetição desse tempo. Liberdade é um dos nomes possíveis para o afeto experimentado nessa hora em que o *infans* se separa de uma alienação absoluta ao significante. Solidão é um dos nomes também possíveis para esse mesmo afeto.

Essa *separação – solidão* acende um sentimento próximo ao de uma *alegria – triste*, uma «fria alegria intrínseca da língua», como pudemos ler no poema «A faca não corta o fogo». Vivência que somente pode ser testemunhada através de uma memória inventada, revivida no fazer do poema, pois as «recordações» da origem são tessituras fabricadas, tecidas criativamente pelo amor que se incorporou quando o corpo se abre à experiência da finitude, acontecimento que engendra a vida no jogo do tempo.

A perda inerente à separação do sentido, própria a uma tal errância, permite que nesse imenso jogo – em que participam múltiplas vozes – surja uma *Nova Voz*, uma separada e inédita voz na rede sonora da qual ela emerge. Ao jogar, a criança se lança na direção de um nome que nomeie a falta, assim o *poeta – tradutor* também o faz, posicionando-se no próprio lugar dessa falta, respondendo desse lugar vazio onde o sentido se exclui para que se realize um passo a mais na língua.

Eis a inocência da criança que se abre ao espanto, na aventura das suas primeiras descobertas do mundo, das suas primeiras nomeações. Alegria pela descoberta. Experiência guiada pela curiosidade, impulsionada pelo indecifrado, pelo movimento de busca que relança e reabre o enigma, porque os sentidos encontrados permanecem sempre transitórios. No anonimato de quem vive em trânsito, escrever pode, assim, (às vezes) se constituir enquanto ato de passagem. Passagem imposta nas origens, quando o falante ainda não acedeu ao universo dos nomes. Trata-se da condição para o seu advir, para o seu viver, para o seu renascer. Herberto Helder certa vez assim escreveu:

[...] pela noite fora o poeta mantinha-se o mais deitado possível, com o talento voltado para o ar, ouvindo os pequenos ruídos do mundo [...] – Para onde pensam que vou ou de onde venho? – perguntaria. – Eu aspiro ao amor. (Helder, 2014b, p.14-15).

### **Referências bibliográficas**

- Freud, Sigmund (2006). *Más allá del principio de placer*. In *Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu. V.18, p.1-62.
- Helder, Herberto (1973). *Poesia toda 2*. Lisboa: Plátano.
- (2014a). *Poemas Completos*. Porto: Porto Editora.
- (2014b). *Os Passos em Volta*. Porto: Porto Editora.
- (2015). *O Bebedor Nocturno – Poemas mudados para o português por Helberto Helder*. Porto: Porto Editora.
- Lacoue-Labarthe, Phillipe (2004). *Dois Paixões (Artaud, Pasolini)*. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval.
- Lopes, Silvina Rodrigues (2003a). *Exercícios de Aproximação*. Lisboa: Vendaval.
- (2003b). *A inocência do devir: ensaio a partir da obra de Herberto Helder*. Lisboa: Vendaval.
- (2012). *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira.
- Nancy, Jean-Luc (2005). *Resistência da Poesia*. Lisboa: Vendaval.
- (2014). *À escuta*. Belo Horizonte: Chão da feira.

