

**“DEVAGAROSA MULHER COBRA”: HERBERTO HELDER,  
UMA POÉTICA DA TRADUÇÃO<sup>1</sup>**

**“SLOW COBRA WOMAN”: HERBERTO HELDER,  
A POETICS OF TRANSLATION**

Izabela Leal<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo trata de traduções feitas por Herberto Helder. A falta de referências completas das fontes (exceto em poucos casos) gera dúvidas sobre a existência real dos poemas não-ocidentais traduzidos e pode causar a atribuição da autoria destes poemas ao próprio Helder. Ele não os incluiu em seu *O bebedor noturno* e em sua *Poesia toda* (1990). Neste artigo, analisarei as traduções de “A criação da lua”, dos Huni Kuin<sup>3</sup>, e da “Mulher cobra negra”, dos Gondos da Índia central.

**PALAVRAS-CHAVE:** poéticas indígenas; tradução; poesia contemporânea; Herberto Helder.

**ABSTRACT:** This paper is about translations made by Herberto Helder. The lack of complete references to the sources (except for a few cases) results in doubts about the real existence of the non-Western translated poems and in the possible ascription of the authorship of these poems to Helder himself. Herberto Helder did not include them among in his *O bebedor noturno* and in his *Poesia toda* (1990). In this paper I will analyse the translations of “A criação da lua”, by the Huni Kuin<sup>4</sup>, and of “Mulher cobra negra”, by the Gondos from central India.

**KEYWORDS:** indigenous poetics; translation; contemporary poetry; Herberto Helder.

A poesia contemporânea me parece cada vez mais empenhada num mergulho em direção à oralidade, à musicalidade, à performance, ao ritmo, ou seja, ao seu longínquo e ancestral passado, sua matriz primeira de puro canto. As experiências mais recentes de inúmeros autores que vêm se dedicando a uma interlocução com as poéticas indígenas, seja pela via da tradução ou do hibridismo entre a língua oficial e as línguas ameríndias, evidenciam um entrelaçamento de vozes que formam camadas em sobreposição, extratos de tempos diversos conectados em um instante único, onde se atam não apenas o antigo e o novo – essa interpenetração crítica do passado e do presente, como sugere Didi-Huberman (1998, p. 177) –, mas em que o próprio processo de escrita se confunde com a leitura, revelando a impropriedade fundamental da obra.

---

<sup>1</sup> A primeira parte deste texto, com pequenas alterações, foi anteriormente publicada no livro *Tradução & Criação – entrelaçamentos*. Paganine, Carolina; Hanes, Vanessa (Orgs.). Campinas, SP: Pontes editores, 2019, p. 175-194. A segunda parte é inteiramente inédita.

<sup>2</sup> Universidade Federal do Pará – UFPA, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, Pará, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-6630-9970> ; [izabelaleal@gmail.com](mailto:izabelaleal@gmail.com)

<sup>3</sup> Nome pelo qual este povo designa a si mesmo, apesar de o nome Caxinauá, conferido pelos brancos, ser muito mais conhecido e divulgado.

<sup>4</sup> Nome pelo qual este povo designa a si mesmo, apesar de o nome Caxinauá, conferido pelos brancos, ser muito mais conhecido e divulgado.



Ora, é justamente na sua impropriedade, naquilo que estando nela é mais do que ela, que a poesia deixa falar as outras vozes que a assombra, acolhendo-as e transformando-as.

O caso de Herberto Helder é exemplar nesse sentido. No livro de traduções intitulado *Ouolof*, o poeta escreve uma nota a respeito de sua tradução de uma narrativa dos Caxinauá que ele intitula "A criação da lua", e na qual explica que o contato inicial com o texto se deu por meio da tradução francesa de P. L. Duchartre, mas, segundo ele, essa tradução compreendia apenas um breve resumo em prosa e não a narrativa em si, recolhida por Capistrano de Abreu, que publicou em 1914 o livro *râ-txa hu-ni-ku-i (A língua dos caxinauás do rio Ibuacu afluente do Muru)*.

O livro de Capistrano apresenta inúmeras narrativas recolhidas a partir de dois narradores, Bôrô e Tuxinin. O tema da lua aparece em três versões diferentes, duas provenientes de Bôrô (B.) e uma de Tuxinin (T.), todas intituladas simplesmente "a lua"<sup>5</sup> e incluídas no tópico do livro dedicado à astronomia. Ao final das três narrativas aparece a seguinte observação do historiador, seguida do texto que, segundo creio, Herberto Helder chamou de resumo em prosa: "Antes de poder recordá-la em sua língua, T. narrou assim a história da lua<sup>6</sup>:" (Abreu, 1914, p. 479) Cito aqui apenas o início, uma vez que o texto é longo:

O homem cortou o pescoço dele, deixou lá, outros foram buscar. Quando chegaram lá botaram a cabeça dentro de um saco. Na frente caiu no chão; botaram outra vez a cabeça no saco, chegou. Forraram o saco com outro mais grosso, adiante a cabeça tornou a cair. Levaram a cabeça para mostrar aos outros. Não puseram mais a cabeça no saco; deixaram no meio do caminho, foram embora. A cabeça veio rolando atrás deles. Chegaram a um rio, nadaram, a cabeça cortada seguiu atrás.

Depois treparam a um bacuparizeiro, carregado de bacuparis, para ver se a cabeça passava adiante. A cabeça ficou debaixo e pediu também bacuparis. O homem sacudiu os bacuparis, a cabeça foi buscá-los. Pediu mais. O homem sacudiu os bacuparis dentro d'água, a cabeça disse que lá não ia buscar. [...]. (Abreu, 1914, p. 480)<sup>7</sup>

Esse resumo, no entanto, pouco se assemelha ao texto narrado por T. em Caxinauá, muito mais longo, detalhado, cheio de diálogos e conteúdos simbólicos. A tradução de Capistrano, que se baseou na literalidade e manteve a estrutura sintática empregada pelos narradores, resulta num texto de difícil leitura, dada a quantidade de inversões sintáticas, repetições e outras estruturas linguísticas pouco familiares para os falantes da língua portuguesa. Como assinala Walter Benjamin em "A tarefa do tradutor", "precisamente a literalidade com relação à sintaxe dismantela toda e qualquer possibilidade de reprodução do sentido, ameaçando conduzir diretamente à ininteligibilidade" (2011, p. 114). No entanto essas marcas, tomadas em conjunto, deram aos textos um caráter inegavelmente poético, talvez à revelia do próprio historiador. Foi justamente esse caráter poético, como se pode

---

<sup>5</sup> E não "A criação da lua", como aparece no livro de Herberto Helder.

<sup>6</sup> Acredito que seja interessante transcrever esse texto, tanto porque ele dá uma visão geral da narrativa, como pelo fato de o próprio Capistrano ter se surpreendido com a diferença entre esses modos de narrar que T. empregou – na língua nativa e em português, sendo a narração em língua nativa infinitamente mais rica e detalhada –, de forma a comentar no prefácio do livro: "as duas redações independentes mostram um caso de dualidade psíquica, que não deve ser comum." (Abreu, 1914, p.6)

<sup>7</sup> O texto original está em português antigo; tomei a liberdade de atualizar a grafia das palavras, tanto aqui como nas narrativas propriamente ditas.

perceber no trecho abaixo, recortado da primeira narrativa de B., que chamou a atenção de Herberto Helder:

5176. a lua quando se deitou: lua deitada está, fazei não! de i.n.<sup>8</sup> a cabeça deitada, fazei!

5177. àqueles ensinou, acabou, seus fios pôs na boca, para cima pendurou-se, foi.

5178. céu dentro entrou, seus olhos arrancou, estrelas fez, sua cabeça lua virou, de seu sangue de estrangeiro caminho (arco-íris)<sup>9</sup> fez.

(Abreu, 1914, p. 457)

Assim é que, ao descrever o seu trabalho de tradução, o poeta português simplesmente afirma:

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. (Helder, 1997, p. 45) (grifos meus)

A nota explicativa de Herberto Helder encontra, a meu ver, a sua chave no sentido duplamente repetido da ideia de *mover*: “se movesse” / “movimento”. A tradução, para ele, está relacionada a essa possibilidade de movimentar-se, um deslocamento, um giro, que não é apenas um deslocamento entre línguas, a materna e a estrangeira, mas uma torção no interior da própria língua materna. Tal forma de pensar a tradução faz com que ela escape da noção mais comumente disseminada de “ponte”, na qual, aparentemente, as duas extremidades, a língua fonte e a língua alvo, permanecem inalteradas. Trata-se, sobretudo, de ver essa operação tradutória como um entrelaçamento entre as línguas, e aqui chegamos à ideia de um nó. Mesmo assim, toda a explicação contida na nota talvez não seja suficiente para entender o trabalho realizado pelo poeta português, expresso da seguinte forma:

O trabalho na prosa transcrita conteve-se na opção de termos ou expressões, quando Capistrano oferecia por onde optar; em manter alta a voltagem quando ameaçava decair; em organizá-la ritmicamente numa trama poética própria; e em pôr enfim por extenso, e era fácil, aquilo que o transcritor indicara com parcimônia (Helder, 1997, p. 44)

A nota que acompanha o poema não é muito elucidativa em termos de uma visão ou explicação geral sobre o mesmo. Não há nenhuma referência aos narradores indígenas que fizeram os relatos a Capistrano, tampouco à composição do texto. No livro de Capistrano as três versões se sucedem sem nenhuma marcação mais clara, a não ser no alto da página em que se especifica o narrador, mas que não fornece precisão ao começo exato da narrativa. A passagem de uma narrativa à outra pode ser esclarecida apenas no índice do livro, em que estão assinaladas e numeradas as frases que dão início a cada uma das versões. Essa composição fica ainda mais intrincada no livro de Herberto Helder porque não há nenhuma

---

<sup>8</sup> Abreviação de iobonauá, nome de um dos personagens da história, e que Helder substituiu por lobonauá.

<sup>9</sup> Este é um dos casos de opção a que Helder se refere. As palavras que podem ser substituídas estão sempre entre parênteses no livro de Capistrano.

indicação da presença de três versões diferentes, sendo que há apenas um sinal gráfico que separa a segunda e a terceira narrativa. No entanto, ao contrário do que se poderia pensar, Herberto Helder não aplicou ao texto nenhum tipo de modificação de ordem sintática.

A estranheza que o texto suscita está patente na tradução de Capistrano, tanto é que há uma versão mais recente do livro *A língua dos caxinauás do rio Ibuacu, afluente do Muru*, organizada pela linguista Eliane Camargo, que mantém as narrativas recolhidas por Capistrano em forma bilíngue, caxinauá-português, mas lhes dá uma nova roupagem, eliminando muitas das repetições e inversões sintáticas, com o objetivo de torná-las mais acessíveis. O trecho citado anteriormente comparece da seguinte forma no livro de Camargo:

A lua se deita.

– A lua está deitada, não faça, não! (quando) a cabeça de Yube Nawa estiver deitada, faça!

Ensinou-lhes, colocou os fios na boca para se pendurar e foi-se.

Entrou no céu, arrancou seus olhos, fez estrelas, sua cabeça virou a lua; de seu sangue, fez um arco-íris. (2016, p. 630)

Eximindo-se de qualquer obrigatoriedade explicativa, Herberto Helder apresenta ao leitor, como se fosse de fato uma tradução sua, um poema que se torna ainda mais complexo e obscuro que o texto de Capistrano – já que os cortes dos versos dificultam a leitura –, ainda que seja praticamente um decalque dele:

A lua quando se deitou: lua deitada está,  
faizei não! de lobonauá a cabeça deitada, faizei!  
Àqueles ensinou, acabou, seus fios pôs na boca, em cima  
se pendurou, foi. Céu  
dentro entrou, seus olhos arrancou, estrelas  
fez, sua cabeça lua se tornou, de seu sangue  
arco-íris  
fez. [...] (Helder, 1997, p. 51)

Como se pode ver, o que Herberto Helder chamou de tradução é algo que se identifica, sobretudo, a um rearranjo do texto de Capistrano, uma vez que a estrutura sintática e semântica do texto permanece praticamente inalterada. Voltando à ideia de que essa tradução subentende uma “invenção de movimento”, podemos associá-la, de forma mais coerente, ao sentido de traduzir como “transladar”, compreendendo então um triplo movimento: o primeiro, como deslocamento de um contexto etnográfico e linguístico ao poético, sendo que o texto, antes visto como um substrato cultural dos Caxinauá, passa agora a ser considerado um longo poema, uma obra literária; o segundo, um deslocamento rítmico, já que as frases que compunham o texto original estão dispostas em um tipo diferente de organização, compondo versos; o terceiro, e o mais radical dos três, aquele que compreende um deslocamento de autoria: a narrativa dos Caxinauá, recolhida por Capistrano, passa agora às mãos de Herberto Helder sem sofrer praticamente nenhuma alteração relevante. Se levarmos em consideração todas essas observações, desde o apagamento dos narradores até a quase reprodução do texto<sup>10</sup>, poderemos concluir que essa prática de tradução está muito próxima da ideia de “roubo”, da retirada de algo que ocupava um lugar específico para situá-lo num local diferente, ocorrendo com esse gesto a sua subsequente apropriação.

---

<sup>10</sup> Cotejei os dois textos, frase por frase, e as modificações de fato são mínimas.

Este gesto herbertiano vai ao encontro de Ítalo Calvino, que no texto “Furtos com arte” – uma conversa entre o escritor e o artista plástico Tullio Pericoli, que em 1980 inaugurou uma exposição intitulada “Roubar de Klee” –, defende a ideia de que a arte está sempre pondo em jogo a ideia de roubo e que, particularmente em relação à tradução, esse roubo se intensifica, já que a tradução é “o mais absoluto sistema de leitura” (2015, p. 71) e toda leitura, por sua vez, já é um furto: “Há um arrombamento, há um furto com arrombamento em toda leitura verdadeira” (p. 71).

É interessante notar que a narrativa sobre a lua, em todas as três versões recolhidas por Capistrano, exibe uma série de fatores que funcionam como causa e consequência uns dos outros: a cabeça decapitada transforma-se em lua e a lua passa a regular o ciclo reprodutor feminino, incluindo o período da menstruação, muito enfatizado em todas as narrativas. Na tradução de Herberto Helder, em *Ouolof*, podemos ler:

Agora a lua cheia deitada está, as mulheres  
Sangraram todas,  
As raparigas todas sangraram, acabaram.  
Estas quando sangram, mesmo seus maridos aquelas  
Fornicaram, as mulheres quando sangraram. As mulheres  
sangraram, acabaram, o sangue  
calou-se, agora as mulheres  
ficaram prenhes. [...]  
(Helder, 1997, p. 69)<sup>11</sup>

Tal conduta é de fundamental importância para o entendimento do processo criativo herbertiano, que já muitas vezes considerei antropofágico. Coincidência ou não, *A máquina lírica* – livro em que a experiência poética com a linguagem se vale de procedimentos combinatórios e repetitivos –, publicado em 1963, apresenta poemas em que as imagens da cabeça, da lua e da menstruação estão em evidência<sup>12</sup>, e surgem – seria coincidência? – cada uma delas, no primeiro verso dos três primeiros poemas: “Em marte aparece a tua cabeça” (2004, p. 189), “A bicicleta pela lua dentro – mãe, mãe” (p. 192) e “A menstruação quando na cidade passava” (p. 196).

Na poética de Herberto Helder, segundo creio, não está em jogo a presença de um olhar melancólico sobre o passado. Parece-nos que aquilo que Helder efetivamente procura é essa potência inquietante e transgressora, uma espécie de fulgurância que rompe com as estruturas estagnadas da linguagem, como ocorre em “A menstruação quando na cidade passava”, onde até mesmo o corte dos versos se assemelha ao que foi efetuado em “A criação da lua”:

A menstruação quando na cidade passava  
o ar. As raparigas respirando  
comendo figos – e a menstruação quando na cidade  
corria o tempo pelo ar.  
Eram cravos na neve. As raparigas

---

<sup>11</sup> Aproveito aqui mais uma oportunidade para cotejar as duas versões e assinalar a pouca dissimetria: “5340. Agora a lua nova deitada está (brillhou), as mulheres sangraram todas, as raparigas todas sangraram, acabaram. 5341. Estas quando sangram, mesmo seus maridos aquelas fornicaram, as mulheres quando sangraram. 5342. As mulheres sangraram, acabaram, o sangue calou-se, agora as mulheres ficaram prenhes.” (ABREU, 1914, p. 474)

<sup>12</sup> É claro que a publicação de *A máquina lírica* é muito anterior à de *Ouolof*, mas isso não importa. Não se pode precisar desde quando Herberto Helder é leitor do texto dos Caxinauá, antes de responder por ele como tradutor.

riam, gritavam – e as figueiras soprando de dentro  
os figos, com seus pulmões de esponja  
branca. E as raparigas  
comiam cravos pelo ar.  
E elas riam na neve e gritavam: era  
o tempo da menstruação.  
(Helder, 2004, p. 196)

Ainda na nota sobre a tradução do poema dos Caxinauá, o poeta escreve: "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 ação poéticas" (Helder, 1997, p. 44).

\*

No segundo caso, o poema “Mulher cobra negra”, proveniente dos Gondos da Índia Central, ocorre um tipo semelhante de apagamento das fontes. Pude localizar uma possível fonte para o poema no livro de Ruth Finnegan, *Oral Poetry* (1978). Por se tratar de uma antologia, o trabalho de Finnegan consistiu na seleção de materiais dispersos e pouco acessíveis, relativos a treze diferentes povos e culturas, encontrados em livros e/ou revistas de pouca circulação, segundo explicação da própria autora:

A grande extensão e riqueza da poesia oral mundial é quase totalmente desconhecida da maior parte dos leitores de poesia. Muitas vezes não é totalmente reconhecido que a poesia não escrita tenha tanto a oferecer, naquilo que ela tem de melhor, podendo estar em pé de igualdade com as formas poéticas escritas muito mais familiares para aqueles que cresceram numa cultura literária. [...] Essa falta de reconhecimento é devida, em parte, ao entendimento – eu diria, preconceito – de que apenas a literatura escrita ou “respeitável” merece consideração. Mas também por causa do simples fato de que a maior parte dessa poesia oral é efetivamente inacessível ao leitor comum: ela é encontrada majoritariamente nas publicações dos especialistas, em publicações locais ou em livros difíceis de obter, ou sepultadas em revistas fora de circulação. O objetivo dessa antologia é tornar acessível parte dessa poesia memorável traduzida para o leitor comum. (1978, p. 1)<sup>13</sup> (tradução minha)

Posteriormente, foi possível localizar o poema “My cobra girl” numa das duas referências citadas por Finnegan: *Folk songs of the Maikal Hills*, livro organizado por dois antropólogos, um inglês, Verrier Elwin, e um indiano, Shamrao Hivale. O material foi coletado por volta de 1930 e aparece no livro como se fizesse parte de uma canção maior, com o título “The cobra girl”:

---

<sup>13</sup> The great extent and richness of the oral poetry of the world is almost totally unknown to most lovers of poetry. It is often wholly unrecognized that unwritten poetry can offer much that, at its best, can parallel the written poetic forms so much more familiar to those of us brought up in a literature culture. [...] This lack of recognition is partly due to the common convention – I would say prejudice – that only written or ‘respectable’ literature is worth consideration. But it is also because of the plain fact that most of this oral poetry is effectively inaccessible to the general reader: it is to be found mainly in specialist publications or in locally issued and by now often unobtainable books, or buried in out-of-the-way journals. The purpose of this anthology is thus to make some of this memorable poetry easily available in English translation to the general reader.

You are coming very slowly, why do you delay  
O my black cobra?  
I have brought you anklets, measured to your feet  
Why do you delay, O my black cobra?  
I have brought you a sari, measured to your body  
Why do you delay, O my black cobra?  
I have brought you armlets, measured to your arms  
Why do you delay, O my black cobra?  
You are coming very slowly, why do you delay  
O my black cobra? (1978, p. 23)

Esse poema, incluído pelos compiladores na seção dedicada às “love songs”, recebeu uma longa nota explicativa a respeito da relação entre a mulher e a imagem da cobra para os Gondos, sendo que parte dessa nota foi transposta para a antologia de Finnegan: “Uma mulher é frequentemente comparada à cobra na poesia porque ‘uma vez que ela deseje um homem, ela o caça e o morde, fazendo com que ele a ame... Amar uma mulher é como ter o corpo envenenado’”<sup>14</sup>. (1978, p. 23). Finnegan, do mesmo modo, incluiu uma pequena introdução sobre os Gondos, primeiro povo a figurar em sua antologia, fornecendo ao leitor algumas explicações sobre seus hábitos, sua cultura e os principais “gêneros” poéticos cultivados, dentre os quais ela destaca justamente essas canções de amor: “Para o leitor inglês, talvez os mais belos poemas aqui presentes sejam os de amor (*love songs*). [...] ‘Para os Gondos, o amor romântico é uma necessidade’, escrevem os tradutores. ‘A vida do corpo, para eles, é naturalmente de enorme importância’.”<sup>15</sup> (p. 14)”

Não poderei me alongar a respeito de todas as informações fornecidas por Finnegan ou pelos primeiros tradutores, até mesmo porque não seria o objetivo deste trabalho, mas não posso deixar de mencionar a importância que os comentários explicativos adquirem para a antropóloga:

Frequentemente, as nuances e referências em um poema só podem ser apreciadas com algum entendimento do contexto cultural que é totalmente desconhecido para nós. Essa é uma dificuldade que não pode ser totalmente resolvida, mas algumas tentativas nessa direção foram feitas pela inclusão de dados introdutórios para cada um dos treze povos representados, dando informações sobre a cultura e o contexto social envolvidos, o modo como a poesia é praticada, e, quando possível, alguns dados sobre o papel dos poetas e os gêneros poéticos reconhecidos localmente. [...] Já foi convenção apresentar a literatura oral como simples “textos”, sem nenhum tipo de material contextual. Mas atualmente é amplamente reconhecido que, para a poesia oral, talvez mais do que para as formas escritas, é essencial algum entendimento do contexto social e cultural.<sup>16</sup> (1978, p. 6)

---

<sup>14</sup> A woman is often compared to a snake in poetry because ‘Once she desires a man, she chases him and bites him, thus making him love her... To love a girl is like poison in the body’.

<sup>15</sup> To an English reader, perhaps the most beautiful of the poems here will be the love songs. [...] ‘For the Gond, romantic love is a necessity’, write the translators. ‘The life of the body is naturally of enormous importance to him.’

<sup>16</sup> So often the nuances and references in a poem can only be appreciated with some understanding of a cultural background which may be totally unfamiliar to us. This is a difficulty that cannot be completely solved, but some attempt to meet it has been made by the provision of introductory accounts to each of the thirteen peoples represented, giving some information on the cultural and social background involved, the way poetry is practiced, and, where possible, some account of the role of the poets and the locally recognized poetic genres. [...] It was

Acho importante remarcar esse comentário para que possamos perceber nitidamente a ampla diferença entre o projeto de antologia de Finnegan e aquele levado a cabo por Herberto Helder em seus “poemas mudados para português”. É por essa via que pretendo agora passar à tradução herbertiana desse poema, presente em *As magias* (2010), que recebeu o título, já um pouco modificado, de “Mulher cobra negra”:

Vens tão devagarosa, ó mulher cobra negra,  
Porque vens tão devagar?  
Trago-te argolas à medida dos artelhos,  
Porque vens devagar, ó mulher cobra negra?  
Trago-te um sari à medida do teu corpo.  
Porque vens devagar, ó mulher cobra negra?  
Trago pulseiras à medida dos teus pulsos.  
Porque vens devagar, ó mulher cobra negra?  
Porque vens tão devagar? (p. 23)

Para além das modificações estruturais, que não percebo como tão relevantes, é preciso assinalar a introdução no poema da palavra *mulher*, ausente no original. Na versão em inglês apenas o título remete diretamente à figura feminina, mas não é exatamente a uma mulher, e sim a uma garota. É claro que o sentido geral do poema aponta novamente para a figura feminina, mas ela nunca é referida diretamente e o refrão reforça apenas a imagem da cobra: “O my black cobra”. Ao introduzir a imagem da mulher no lugar da garota, Herberto Helder dá ao poema um tom muito próprio, e que será intensificado com o uso do neologismo “devagarosa”, uma palavra extremamente significativa em sua poética, atravessando inclusive a “pulsão destrutiva”<sup>17</sup> do autor que fez com que apenas alguns fragmentos do livro *Retrato em movimento*, publicado em 1967, sobrevivessem em um livro posterior intitulado *Do mundo* (1994). De *Retrato em movimento*, cito então o fragmento em questão da parte I de “As maneiras”, presente no segundo volume de *Poesia toda* (1973, p. 75):

Dedicatória - a uma *devagarosa* mulher de onde surgem os dedos,  
dez e queimados por uma forte delicadeza.

Foi esse mesmo fragmento que reapareceu em *Do mundo*, ainda como uma espécie de dedicatória ou compondo os versos de abertura do poema:

A uma *devagarosa* mulher com cinco dedos potentes  
apontados  
à risca no peito por onde corre a luz,  
e a sobressalta, e os outros cinco dedos contra a respiração,  
as canas do corpo vibrando  
com a voz, o alvoroço. (2004, p. 515)

---

once the convention to present oral literary forms as mere ‘texts’, without any contextual material at all. But it is now more widely recognized that for oral poetry, perhaps even more than for written forms, some understanding of the social and cultural context is essential.

<sup>17</sup> Faz parte do trabalho poético herbertiano uma certa “pulsão destrutiva” que acarreta o banimento de alguns livros das edições posteriores de sua obra.



Mas como a alteração do texto não para por aí, temos ainda outra modificação do poema na última versão publicada de *Do mundo*:

A uma *devagarosa* mulher com a boca  
do corpo cheia de sangue e a boca  
do rosto cheia  
de respiração, por cinco dedos meus  
esquerdos, na curta duração de tudo,  
a curta canção que pulsa  
do fundo de si mesma:  
a uma devagarosa mulher no mundo. (2014, p. 485)

É possível notar o quanto, em meio a tantas alterações, a presença da “devagarosa mulher” permanece como um ícone da imagem feminina. A inserção dessa palavra tipicamente herbertiana em meio ao poema gondo é um gesto deliberado, até mesmo porque ela acarretou um tipo de quebra na estrutura geral do poema, já que o primeiro verso acaba não se repetindo no último, como de fato ocorria no original. Essa mulher devagarosa vem então insinuar-se no poema gondo, e o leitor herbertiano, já familiarizado com a sua poética, certamente reconhece nessa “love song” outra poética infinitamente distante dela, pelo menos no sentido espaço-temporal. Se no caso anterior, no poema dos Caxinauá, a poética herbertiana parecia tomar a forma do roubo, aqui acho que cabe muito mais a ideia de um empréstimo. Herberto Helder emprestou a essa cultura, tão diferente da sua, uma imagem de mulher que tende a aproximar essas duas poéticas, num processo que, como pensaria Didi-Huberman, colocaria em jogo a busca de uma “semelhança informe”, fazendo com que uma ressoe na outra, iluminando-as mutuamente e rompendo, por isso mesmo, as barreiras culturais. É esse, segundo penso, o motivo para o constante e implacável apagamento das fontes e referências empreendido por Herberto Helder, como se o tempo e o espaço da poesia fossem de fato um tempo e um espaço deslocados, ou melhor, colocados em outra parte, fora, talvez, de qualquer contexto específico. Nesse caso, importa pouco se se trata efetivamente de um roubo ou uma doação, já que a ênfase recai, sobretudo, na produção de “vozes comunicantes”<sup>18</sup> que reúnem e dispersam a matéria poética. E assim termino com um pequeno trecho de “As musas cegas”: “[...] Sou amado, / multiplicado, difundido. Estou secreto, secreto – e doado às coisas mínimas.” (Helder, 2004, p. 86)

---

<sup>18</sup> Refiro-me aqui ao título de uma antologia de Herberto Helder: *Edoi Lelia Doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa* (1985).

## REFERÊNCIAS

- ABREU, João Capistrano de. *râ-txa hu-ni-ku-i: a língua dos caxinauás do rio Ibuacu afluente do Muru*. Rio de Janeiro: Tipografia Leuzinger, 1914.
- \_\_\_\_\_. *Râ-txa hu-ni-ku-i: a língua dos caxinauás do rio Ibuacu, afluente do Muru*. (organização de Eliane Camargo). São Paulo: Unicamp, 2016.
- BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. In: *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Jeanne Marie Gagnebin (Org.). São Paulo: Ed. 34, 2011, p. 101-119.
- CALVINO, Ítalo. “Furtos com arte (conversa com Tullio Pericoli)”. In: *Mundo escrito e mundo não escrito: artigos, conferências e entrevistas*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 65-78
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry*. London: Allen Lane, 1978.
- HELDER, Herberto. *Poesia toda 2*. Lisboa: Plátano editora, 1973
- \_\_\_\_\_. *Edoí Lelia Doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Ouolof*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- \_\_\_\_\_. *As magias*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Poemas completos*. Porto editora, 2014.

**Izabela Leal** é docente do PPg em Letras da UFPA. É autora ou coautora de numerosos artigos em periódicos, capítulos e livros, entre os quais *Fronteiras linguísticas e literárias na América Latina* (Pontes, 2016). Lista completa de publicações em <http://lattes.cnpq.br/2507019514021007>

Submetido em 10/11/2019

Aceito em 22/12/2019