

A poesia de Herberto Helder entre os índios Caxinauás e a contemporaneidade brasileira

João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva
Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos

RESUMO:

Análise de momentos poéticos da obra de Herberto Helder para entender relações de proximidade entre o povo português e o brasileiro. Serão abordados o poema “A criação da Lua”, dos índios Caxinauás, habitantes entre o Peru e o Brasil, mudado para português por Herberto Helder, e poemas de Herberto Helder publicados em *Ofício Cantante*, cuja construção frásica, especificidades fonéticas e fonológicas se identificam com o modo de falar do povo brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Herberto Helder, Poesia contemporânea, Índios Caxinauás, Poemas mudados para português.

ABSTRACT:

Our purpose is to analyze poetic moments in Herberto Helder’s work from which it is possible to understand relations of proximity between the Portuguese and the Brazilian peoples. We shall turn to the poem “A criação da Lua”, by the Caxinauás Indians, who live between Peru and Brazil, which Herberto Helder translated/changed into Portuguese, and poetic texts by Herberto Helder, published in *Ofício Cantante*, whose syntax, phonetic and phonologic specificities identify themselves with the way of speaking of the Brazilian people.

KEYWORDS: Herberto Helder, Contemporary poetry, Caxinauás Indians, Poems translated/changed into Portuguese.

Cada boca pousada sobre a terrapousaria
sobre a voz universal de outra boca

com mão aprendiz cólho o áspero alimento do mundo,
e rosto, membros, torso, radiações dos dedos,
trabalho no meu nome

Herberto Helder

Na obra poética de Herberto Helder, pretendemos encontrar relações de proximidade entre o povo português e o brasileiro, continuidades e desdobramentos num diálogo cultural produtivo e, todavia, complexo. Assim, debruçar-nos-emos sobre duas realidades distintas, mas confinantes, contributos pertinentes para a compreensão do pensamento contemporâneo e vertentes poéticas alimentadas pela língua falada.

Num primeiro momento, recorreremos a um texto, mudado por Herberto Helder, dos índios Caxinauás, habitantes da região da Amazónia, entre o Peru e o Brasil, titulado “A criação da Lua” (HELDER, 1997a, p. 43-75), a partir da recolha de João Capistrano de Abreu (ABREU, 1914, p. 454-480). No momento seguinte, recorreremos a textos poéticos de Herberto Helder publicados em *Ofício cantante* (HELDER, 2009), centrados na questão da língua particularmente entendida e para a qual contribuem a organização da frase e as especificidades da fonética e da fonologia brasileiras.

Do primeiro texto, interessa-nos o aproveitamento que o poeta faz do mito, da origem, da depuração do discurso e a assunção de uma língua pessoal e restrita, fundada num ambiente simbólico e iniciático. A partir do segundo, procuraremos ainda essa língua pessoal no espaço da comunicação globalizada, sem sujeito e sem subjetividade, reduzida por vezes a expressões sem substância. Procurá-la-emos ainda como identidade do poeta que se demarca do “real quotidiano” (HELDER, 2009, p. 578).

O diálogo com culturas ancestrais e quase desconhecidas vem na sequência de alguns dos passos mais conhecidos da arte europeia. O Romantismo procurou os ambientes exóticos das culturas africanas, como sucedeu com Eugène Delacroix, em, por exemplo, “As mulheres de Argel” (1834). Paul Gauguin, numa fase simbolista-expressionista, distanciou-se da Europa ao encontro de novas tonalidades, novos espaços para as suas telas, novas combinações, em obras como “O Cristo amarelo” (1889) ou “Duas taitianas com flores de manga” (1899). Picasso com as suas célebres máscaras africanas e o aproveitamento que fez para “Les Demoiselles d’Avignon” (1907), Antonin Artaud, já numa ambiência surrealista, decidiu-se por procurar novos sentidos, combinações inesperadas, esquecidas ou inovadoras para a palavra. Henry Michaux teve também uma vida atribulada e, entre a pintura e a literatura, viajou pela bacia amazónica e pelo Equador. Estes últimos dois poetas são contemplados nos “poemas mudados para português”, agrupamento de poemas e livros de que faz parte a “Criação da Lua” dos índios Caxinauás, texto publicado em Ouolof (HELDER, 1997a).

Para além da questão que se pode colocar sobre a tradução de poesia, interessa-nos, prioritariamente, compreender a predileção de Herberto Helder pelas narrativas dos índios Caxinauás. [1] Porém, a preceder essa reflexão, impõe-se que contextualizemos a obra de J. Capistrano de Abreu e o modo como recolheu estas narrativas. A partir do paciente trabalho de tradução da língua *rã-txa hu-ni-ku-ĩ* dos Caxinauás, transcreveu, para português, diversas narrativas sobre a vida da aldeia, a alimentação, festas, vida, vida sexual, morte e feiticeiros, anedotas, Caxinauás e bichos, feiticeiros e espíritos, astronomia, o fim do mundo e o novo mundo. Este trabalho de tradução foi possível a partir do convívio com dois índios, Bôrô (Vicente) e Tuxinin.

As traduções que interessaram a Herberto Helder referem a Astronomia, e de entre o tema o poeta direciona a atenção para três narrativas sobre a lua (ABREU, 1914, p. 454-481), a primeira e a terceira contadas por Bôrô, a segunda, por Tuxinin. No livro de Herberto Helder, a primeira das narrativas em termos gráficos não se distingue da segunda, deixando apenas um espaço normal entre estrofes (HELDER, 1997a, p. 51). Entre a segunda e a terceira narrativa, encontramos um sinal gráfico que as separa (HELDER, 1997a, p. 70).

Nas palavras de Capistrano de Abreu, “as duas redações independentes mostram um caso de dualidade psíquica, que não deve ser comum. Seus serviços ainda seriam mais eficazes a conseguir-se fixar-lhe o espírito volúvel” (ABREU, 1914, p. 6). Na verdade, como facilmente se pode verificar, num único poema de Herberto Helder convivem pelo menos quatro vozes, se excluirmos, impunemente, aquelas que estão na origem das narrativas e que se identificam com as dos índios Caxinauás e de quem Bôrô e Tuxinin são os porta-vozes de uma experiência cultural que se perderia, se Capistrano de Abreu não tivesse laboriosamente trabalhado na sua recolha e tradução.

Se interessam as razões que se possam encontrar para a seleção destes textos sobre a astronomia, é igualmente pertinente entender as alterações aos textos de J. Capistrano de Abreu e os critérios dessas modificações, dado que permitirão a definição do ato herbertiano de traduzir poesia, questão atrás colocada. Recorrendo ao texto introdutório do poema de Herberto Helder, nele se encontram alguns contributos pertinentes para o que denominaremos de uma “arte poético-tradutora”. Sobre este tópico, destaque-se, desde já, a preocupação do poeta em permanecer fiel a uma tonalidade original, que mantenha viva e tensa a “*soberba fala*” dos índios Caxinauás, que garanta a intensidade e a densidade na sequência diegética que se impõe como uma narrativa de sentidos e aprendizagens iniciáticas no universo caxinauá, uma curta “grande narrativa” de sobrevivência e apaziguamento, um mito inaugural que explica a origem da lua e a sua relação com o ciclo reprodutivo feminino. Com esta aproximação declarada, o poeta minimiza, por momentos, os efeitos do popular adágio “*traduttore, traditore*” e relança significativas linhas de força da sua poesia a partir dos “poemas mudados para português”.

A alteridade poética, que se perspectiva pela tradução, viça ao remeter-se, não para o futuro, como seria espectável por um epigonismo pós-moderno, mas para o passado, como se o criador rejuvenescesse nos tempos ancestrais com os quais mantém fortes relações e de quem se alimenta; uma variante produtiva do “Saturno devorando um filho” de Francisco de Goya. Cresce a poesia de Herberto Helder no tempo imemorial, onde radicam as mais profundas raízes míticas que lhe transmitem o entendimento harmonioso e unificador da vida que agora é fragmentária.

Ao confrontar o texto narrativo de Capistrano com os versos de Herberto Helder, gostaríamos de destacar duas áreas distintas de adaptação. Uma direcionada para a disposição do verso, para a amplitude de longo fôlego ou para a concentração sobre uma única palavra, um cuidado com a projeção do discurso sobre o espaço silencioso da página, exigindo ritmos, sonoridades e exuberâncias com o recurso à quebra dos versos ou encavalgamentos que prolongam os sentidos numa narratividade tensa, quando obriga a uma combinação entre a pontuação, que resulta da organização das ideias, e a divisão dos versos raramente identificada com a conclusão dos sintagmas frásicos. A outra área de adequação identifica-se com o tratamento dado ao texto por Herberto Helder, adaptação que segue critérios de arrumação segundo o ritmo português, “sem afectar o movimento da linguagem, e tudo o que implica a linguagem em movimento” (HELDER, 1997a, p. 43). Temos deste modo uma sonoridade a duas vozes, um compromisso entre as dinâmicas próprias da cultura caxinauí e da estrutura rítmica da língua portuguesa comunicada pela cadência do verso, como se esta fosse, no limite, o traço identificador possível deste texto mudado para português, um atributo, no entanto, fulcral pela intensidade que impõe, pela dinâmica viva ao alternar o fôlego do verso com o verso curto. O ritmo e a intensidade são, porventura, a fundamental marca poética de Herberto Helder neste poema.

Na senda da aproximação entre os dois textos,[2] para lá dos ritmos e intensidades, realçamos a estranheza das relações entre os sintagmas, a enunciação de uma estrutura frásica repetitiva, a construção semântica pleonástica, como alguns dos atributos desta língua da qual o poeta se quis aproximar, viajando do presente, na busca de uma sonoridade primeira, de um dizer lavado, de um ritmo que apesar de outro de si não deixa de ser o seu mais profundo sentido poético da palavra. Deste modo, a palavra como que passa a construir o poeta e a sua língua, refazendo-a a partir da redescoberta dos ritmos e das estruturas ancestrais.

Penso que deve existir para cada um
 uma só palavra que a inspiração dos povos deixasse
 virgem de sentido e que,
 vinda de um ponto feroso da treva, batesse
 como um raio
 [...]
 - Cada boca pousada sobre a terra
 pousaria
 sobre a voz universal de outra boca (HELDER, 1996, p. 30, 32).

A Poesia toda, o Poema contínuo, o Ofício cantante[3] podem ou pode, na verdade, verter-se numa única palavra proferida com a sua “boca pousada sobre a terra”, uma palavra prenhe de sentidos que se fertiliza no húmus putrefacto, obscuro elemento primordial, e nele e por ele

rejuvenesça. Aqui, com o resultado da tradução, não há uma deformação da língua como protagonizava Walter Benjamin (cf. “A tarefa do tradutor”), mas um descentramento sincrónico da palavra pessoal e do dizer dos índios Caxinauás, criando-se uma atemporalidade, intermédio criativo e vínculo com um dizer que se impõe pela magia da palavra poética. Ao contrário da leitura que W. Benjamin propõe do *Angelus novus* de Paul Klee (2008, p. 13), afirmaremos a relevância do passado e o vigor da palavra que o diz, diluindo a diacronia e permitindo que, perante a novidade, se esbata o amargurado olhar do anjo atormentado e esmoreça a premência do novo, como sucede com a palavra em Herberto Helder.

No texto explicativo publicado no início do poema “A criação da lua”, o poeta esclarece que “[d]o descentramento de estrutura entre as duas línguas [...] 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” (HELDER, 1997a, p. 44). Assim, pela arte e pela palavra em particular, o olhar para o passado permite a construção do caminho. Em lugar da deformação que a tradução poderia provocar, realçamos a novíssima “energia material jubilante” que robustece a língua pessoal como sucedera já com Antonin Artaud (HELDER, 1997b).

As imagens que se seguem estão imbuídas por uma ambiência iniciática, representação dos primeiros passos de um ordenamento familiar e social, mas para além daquela imagética interessa o ritmo do dizer, a novidade do plasmado, para quem vive nos finais do século XX. Utilizamos de Capistrano de Abreu um excerto da longa narrativa traduzida a partir do que ouviu de Bôró (Vicente):[4]

5360. a mãe sua ella com a casa fechou, a mulher a mãe chamou: mãe, a porta mim abre para! entrar para, fez.

5361. a mãe sua: eu ti abro não para, eu tu com zangada estou, tu maridar-te quizeste não.

5362. eu tu com zangei-me, a casa fechei, ahi mesmo dorme! fez.

5363. mãe sua assim fez, a mulher chora, o caminho arreda, chorando de um para outro lado está (ABREU, 1914, p. 475).

Herberto Helder efetua breves alterações ao texto que recebe de Capistrano de Abreu. Neste excerto, por exemplo, substitui as quatro linhas por oito versos, identifica com maiúsculas o início da frase e aproveita a pontuação. Como refere o poeta acerca das alterações, “[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 poemática própria” (HELDER, 1997a, p. 44). O exemplo que recolhemos serve, então, para

explicitar as opções do poeta, ao retirar as expressões “eu tu com” e “eu tu com zanguei-me”, de forma a manter “alta a voltagem quando ameaçava decair” ou em organizar os versos segundo um ritmo próprio, ficando assim o excerto, agora assinado por Herberto Helder:

A mãe sua ela com a casa fechou, a mulher
a mãe chamou: mãe,
a porta eu abre para! entrar para, fez.
A mãe sua: eu te abro não para, entrar para,
zangada estou, tu
maridar-te quiseste não. A casa fechei, aí mesmo
dorme! fez. Mãe sua assim fez,
a mulher chora, o caminho arremeda, chorando de um para
outro lado está (HELDER, 1997a, p. 71-72).

Pelo poema “A criação da lua” desliza a doce musicalidade brasileira combinada com “a soberba fala proferida pelos índios Caxinauás” (HELDER, 1997a, p. 43) e, como afirma o poeta, “Essa fala, queremos fazê-la nossa” (HELDER, 1997a, p. 44). Combinam-se deste modo realidades distintas num só texto que se autonomiza, liberta dos seus progenitores e se impõe como novo ser que se representa na língua do poema, como propõe Gilles Deleuze e Claire Parnet:

Devemos ser bilingues até numa única língua. Devemos ter uma língua menor no interior da nossa língua. Devemos fazer da nossa própria língua um uso menor. O multilinguismo [...] é antes a linha de fuga ou de variação que afecta cada sistema impedindo-o de ser homogéneo. [...] falar na sua própria língua como um estrangeiro (DELEUZE, PARNET, 2004, p. 14-15).

Aproveitando referências ao quotidiano, a partir de alguns poemas publicados em *Ofício cantante* (2009) e o ambiente inaugural dos poemas dos índios Caxinauás, continuamos a atender à relevância que a língua tem para o poeta. O diálogo com textos de culturas ancestrais não significará que exista da parte do poeta uma deslocação incondicional do sujeito, mas um condicionamento de duas línguas. De igual modo, o estudo de alguns dos seus poemas mais recentes reforçará, como pensamos demonstrar, uma língua pessoal, avessa ao “real quotidiano” e, todavia, disponível para receber variações vocabulares e culturais até aqui estranhas à sua poesia.

[...] 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 (HELDER, 2009, p. 578).

Dos dois tempos deste excerto, um de 1971[5] e o outro, passados mais de trinta anos, o poeta dá a conhecer um pensamento que persiste e se identifica com o repúdio pelo “real quotidiano”. Sendo uma confirmação para os habituais leitores da poesia de Herberto Helder, não o é a combinação num mesmo livro de alguns elementos absolutamente novos e inesperados. Esta experiência poética justifica uma reflexão mais profunda sobre diversas relações entre estes dados que podem ser lidos a partir da explicitada aversão ao “real quotidiano”

Os erros do quotidiano são os elementos de fuga, a exaltação possível perante as imposições gramaticais e sociais. As variações inesperadas e rejeitadas socialmente passam a momentos de inspiração da língua pessoal do poeta, que se compõe de corpo, sexo e rutura com princípios éticos. O calão, o regionalismo e o estrangeirismo representam o excesso e a quebra, possíveis com a pós-modernidade, apesar de nestes poemas de *A faca não corta o fogo* não ser estranho o recurso, também, a, por exemplo, excertos poéticos retirados da poesia trovadoresca. Destes pontos de fuga inabituais na poesia de Herberto Helder, destacaremos as sonoridades e as construções frásicas brasileiras, fazendo, assim, a ponte com o texto dos índios Caxinauás, ao reforçar a ideia de que a língua pessoal que permanece em construção não se identifica com um espaço ou um tempo, é volúvel, mutável, viva, intensa, camaleónica, mas nunca sujeita a regras que a castrem.

A intertextualidade contribui para a procura dessa língua pessoal, como se pode verificar no excerto seguinte onde dialogam imagens do Cântico dos cânticos da Bíblia,[6] a tonalidade brasileira, algo semelhante à do poema “A criação da lua”[7] com que iniciámos este estudo e, ainda, a utilização de algumas imagens da poesia trovadoresca.[8]

belo belo é o meu amado correndo pelas colinas como um cêrvo:
e se um dia eu lhe sumi, venho
indo, agora, vindo, chegando contra você,
coberta de oiro fino, a luz movendo meu cabelo, em cima da água fria,
e depois tu vai e vem defronte de minha porta, e pára,
e toca nos fechos dela cerrada sobre si própria, e se
me turvam as entranhas, se
sobressaltam,
o mundo está cheio de água,
está cheio de meu regresso,

e em um grande espaço eu que sou transparente a você que és coroadado,
cada vez me chego mais batendo direito,
me põe como um sêlo em teu braço, (HELDER, 2009, p. 546-547).

A procura de novas sonoridades reforçadas, inclusive, pela acentuação gráfica (“cêrvo” e “sêlo”), construções frásicas inexatas, imagens provindas de diversos tempos e lugares reforçam a necessidade que o poeta mantém de reconstruir, de trabalhar na sua língua, para que nela reúna a dispersão. Soube aproveitar as variações linguísticas, os ritmos brasileiros, as suas sonoridades, valendo-se da tradução de Capistrano de Abreu,[9] mas aproveitou, pela primeira vez na sua obra, o falar brasileiro, fora dos denominados “poemas mudados para português”, com o recurso, entre outros, à abertura ou ao fechamento de vogais, ao uso do gerúndio de forma intencional, à alteração da ordem dos elementos na frase, em particular, os pronomes pessoais, aos erros de concordância.[10]

Herberto Helder encontra, no recurso às margens do dito, às culturas esquecidas ou populares, um sentido novíssimo e vivo, porque só com esses territórios marginais pode fazer amor,[11] só com “avidez mamífera” criará o poema, por paixão, “por conhecer linha a linha o corpo que se move,/a luz que se levanta,/o ar que se consome” (HELDER, 2009, p. 585).

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 (HELDER, 2009, p. 587).

“[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” (MESCHONNIC, 1999, p. 81 apud BARRENTO, 2002, p. 44). Assim, 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”.

vida e mente por uma palavra única,
vem das montagens visuais da infância da língua, coisas
com luz própria a que se não chegava, e a mão queimada, e
penso:
vou meter a mão inteira pelo fogo dentro,
e não vou tirá-la nunca,
e nunca mais regressarei dessa palavra (HELDER, 2009, p. 585).

REFERÊNCIAS:

- ABREU, J. Capistrano de. *Rã-txa hu-ni-ku-ĩ: a língua dos Caxinauás do rio Ibuçu*. Rio de Janeiro: Tipografia Leuzinger, 1914.
- BARRENTO, João. *O poço de Babel: para uma poética da tradução literária*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- Bíblia sagrada*, 11ª ed., Lisboa: Difusora Bíblica, 1984.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- HELDER, Herberto. *Photomaton & vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- _____. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- _____. *Ouolof: poemas mudados para português*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997a.
- _____. *Doze nós numa corda: poemas mudados para português*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997b.
- _____. *Ofício cantante*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

MINICURRÍCULO:

João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva é licenciado em Humanidades pela Faculdade de Filosofia de Braga da Universidade Católica Portuguesa e possui Mestrado e Doutorado pela mesma faculdade. É investigador e coordenador de uma linha de investigação do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos e pertence à direção deste centro de investigação.

[1] Herberto Helder, na introdução que faz ao poema, proporciona alguns esclarecimentos que facilitaram o nosso encontro com o livro de J. Capistrano de Abreu. “Começámos por adaptar uma versão francesa de P. L. Duchartre, onde em nota se dizia que o texto original fora recolhido por João Capistrano de Abreu. Seguindo a pista, que era aliás despistante, chegámos ao livro *rã-txa hu-ni-ku-ĩ – a língua dos Caxinauás* - e não a algo como *Lendas, crenças e talismãs dos índios da Amazónia*, a que eramos francesmente induzidos – para ver que Duchartre se contentara afinal com traduzir fornecendo-lhe uma forma poemática plana, o resumo em prosa que remata o escrito de Capistrano” (HELDER, 1997a, p. 43).

[2] O texto primeiro, dado a conhecer pelos dois índios Caxinauás, não é contemplado neste estudo.

[3] Títulos das suas obras, nas quais vai incluindo alguns dos livros publicados.

- [4] Esta é a transcrição do excerto da narrativa a partir da qual o autor traduziu para português o texto de que se serviu Herberto Helder: “5360. *ibôã ra ki hiwö böpua, äibö ibô kõna: öwã, böpôtê öa böpæxüwæ hikinönã, aka. / 5361. ibôæ: æ mia böpæxüna-maki, æ mi ki cinai, mi bönöya katciikpmakæ. / 5362. æ mi ki cinakî, hiwö böpôaki, raribi ôxawô! aka. / 5363. ibôã raç'ka wa, äibô kaxéi, bai tanái, kaxakukuaya.*” (ABREU, 1914, p. 475) [“æ”, por impossibilidade técnica, não se encontra grafado com “~”].
- [5] Cf. “(movimentação errática)” (HELDER, 1995, p. 130-134).
- [6] “belo é o meu amado correndo pelas colinas como um cervo” alimenta-se imageticamente da passagem bíblica: “é a voz do meu amado! Ei-lo que aí vem, saltando sobre os montes, pulando sobre os outeiros. O meu amado é como a gazela e como um veadinho. [...] O meu amado disse-me: ‘Levanta-te, minha amiga, formosa minha, e vem’” (*Bíblia, Cântico dos cânticos* 2, 8-10).
- [7] “venho/indo, agora, vindo, chegando contra você”.
- [8] “me turvam as entranhas, se/sobressaltam,/o mundo está cheio de água,” recordando os cervos do monte que revolviam as águas da menina que foi à fonte (“Digades, filha, mia filha velida”, Pero Meogo, CBN 1192, CV 797).
- [9] A este aproveitamento não é estranha, no entanto, a preocupação do poeta em retirar do texto de Capistrano de Abreu algumas construções mais brasileiras e menos portuguesas.
- [10] Alguns exemplos: “não some, que eu lhe procuro, e lhe boto/faca à garganta [...] que você vira incêndio” (HELDER, 2009, p. 544); “quero é te apanhar [...] mas se some eu lhe dano” (HELDER, 2009, p. 544); “só porque tu estremece dos estudos [...] fica morrendo de meu sôpro” (HELDER, 2009, p. 545); “que bêteira de lhe chamar de puta [...] se der o fora” (HELDER, 2009, p. 545); “e tanto se me está crescendo o cabelo que vejo êle debaixo de tua fome/sim me come de meu cabelo” (HELDER, 2009, p. 547).
- [11] “eu fodo, se me dão licença, /numa língua que vem com avidez mamífera/dos fundos da/língua portuguesa, só fodo nela, /por paixão, /matricialidade, /monogamia, /por conhecer linha a linha o corpo que se move, /a luz que levanta, /o ar que consome,” (HELDER, 2009, p. 585).