

# Revista Littera – Estudos Linguísticos e Literários

PPGLetras | UFMA | v. 16 | n.º 32 | 2025 | ISSN 2177-8868  
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

## A experiência do silêncio em *Poemas canhotos*: um fado poema de Heriberto Helder

Solange Damião<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho propõe uma leitura do poema *Estes poemas que chegam* de Heriberto Helder (2018), associando-o com o fado *Poemas Canhotos* (2021), interpretado por Carlos do Carmo. Para tal objetivo, são apresentados os temas do silêncio e da autoria do autor, observando o sujeito lírico daquele que escreve e daquele que canta. Partindo da hipótese da existência do fado na obra de Helder, o trabalho reflete ainda a ligação entre poesia e música, ao mostrar o sentido do poema e originar mais leitores/ouvintes. O estudo, então, constata que o poema traduzido em fado representa a potência criativa que origina a vida e a escrita do poema, dos seus autores.

**Palavras-chave:** Heriberto Helder; sujeito lírico; Carlos do Carmo; fado; silêncio.

**Abstract:** This work proposes a reading of the poem *These poems that arrive* by Heriberto Helder (2018), associating it with the fado *Poemas Canhotos* (2021), interpreted by Carlos do Carmo. For this purpose, the themes of silence and authorship of the author are presented, observing the lyrical subject of the writer and the singer. Based on the hypothesis of the existence of fado in Helder's work, the work also reflects as the connection between poetry and music, showing the meaning of the poem and generating more readers/listeners. The study, then, finds that the poem translated into fado represents the creative power that originates the life and writing of the poem, its authors.

**Keywords:** Heriberto Helder; lyrical subject; Carlos do Carmo; fado; silence.

## Introdução

*Poemas Canhotos* e *E Ainda...* são as últimas produções de Heriberto Helder e Carlos do Carmo. Neste trabalho, buscarei analisar o poema *Estes poemas que chegam*, da obra herbertiana, transformado em fado pelo fadista. Ao analisar o poema e a construção da interpretação musical, examinarei como as expressões artísticas de Helder

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de São Paulo (2024), Mestrado em Letras (estudos literários) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de São Paulo (2023), especialização em Ensino-aprendizagem da Língua Inglesa para Educação Básica na Faculdade Cultura Inglesa (2020), especialização em Literatura Inglesa e Norte-Americana pela Universidade Cidade de São Paulo (2017), especialização em Gramática e Texto pela Universidade Nove de Julho (2012), graduada em pedagogia pela Faculdade São José (2014) e graduada em Letras (português/inglês) pela Universidade Camilo Castelo Branco (2010). Professora de Língua e Literatura Portuguesa na rede estadual de São Paulo. Possui interesse nas seguintes áreas: Literatura Portuguesa, Poética, Musicologia e Filosofia.

e do Carmo estimulam a criação poética, reverenciando a potência do poema, modificando este estilo de canção portuguesa com raízes afrodescendentes<sup>2</sup>, tanto em sua formação harmônica e melódica, quanto em sua interpretação musical.

A princípio, a análise do poema refletirá sobre o espaço do silêncio<sup>3</sup> e o sujeito lírico<sup>4</sup> da poesia. Na maioria das vezes, ou a obra ou o álbum surgem aos olhos do mundo representados pela marca do silêncio, por reconhecer que as duas expressões artísticas se vinculam. Como um silêncio de partida, experiência recuperada pelo poema e assinalada como “situação [...] de chegada<sup>5</sup>”. Aqui, enfatizarei a força musical da poesia de Heriberto Helder, num som que arrebata o leitor.

Em seguida, prossigo para a relação do poema com o fado. Este gênero que sobrevive da poesia e da sua particularidade, transformando cada poema em fado, faz com que o cantor seja confundido com o poeta. O ouvinte também se apropria do fado, ao depositar nele as emoções, sensações e experiências transmitidas. Um dos temas mais presentes no fado é o silêncio. Os momentos de silêncio no poema abrem espaço para reflexões sobre a condição humana, a solidão e a busca por significado. Em uma era de constante ruído<sup>6</sup> e distração, Helder compara essa realidade com a falta de silêncio interior, uma reclusão que acolhe a reflexão de si mesmo e do mundo em volta. O silêncio passa a ser uma parte fundamental para o trajeto do sujeito lírico, que em sua procura é capaz de se aprofundar e compreender. Neste aspecto, discutirei neste trabalho como o fado recebe e lê o poema de Heriberto Helder e como ele passa ao fado a experiência do não-acabamento. Não se utilizando gratuitamente da poesia, o fado reformula o poema na composição de um som próprio para este. Por fim, constatarei que a relação entre a música e a poesia propaga em diferentes ouvintes os diversos autores e suas obras.

---

<sup>2</sup> “estilização branco-mestiça derivada dos batuques” (TINHORÃO, 1994, p. 104).

<sup>3</sup> Espaço que representa “presença e ausência” de som. Para Wisnik, “O silêncio faz parte do som quando se trata do ideal de que sempre haverá som dentro do silêncio” (WISNIK, 1989, p. 18). A tensão entre “som e silêncio” é mencionada por Blanché como um eco do desafio nietzschiano de encontrar sentido e valor em um mundo onde as verdades absolutas são questionadas, uma vez que tais “elementos se opõem entre si”, mas não há como serem pensados isoladamente um do outro (BLANCHÉ, 2012, p. 95-108).

<sup>4</sup> Elemento subjetivo em 1ª pessoa (o “eu” do poeta) como tema do poema, sendo introduzido a partir do período romântico (PAZ, 1990, p. 33).

<sup>5</sup> HELDER, Heriberto. *Photomaton & Vox*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2017, p. 127.

<sup>6</sup> “é a mancha em que não distinguimos frequência constante, uma oscilação que nos soa desordenada” (WISNIK, 1989, p. 27).

## Uma voz contínua: entre o som e o silêncio

Trago, de antemão, o poema a ser estudado:  
estes poemas que chegam  
do meio da escuridão  
de que ficamos incertos  
se têm autor ou não  
poemas às vezes perto  
da nossa própria razão  
que nos podem fazer ver  
o dentro da nossa morte  
as forças fora de nós  
e a matéria da voz  
fabricada no mais fundo  
de outro silêncio do mundo  
que serão eles senão  
uma imensidão de voz  
que vem na terra calada  
do lado da solidão  
estes poemas que avançam  
no meio da escuridão  
até não serem mais nada  
que lápis papel e mão  
e esta tremenda atenção  
este nada  
uma cegueira que apaga  
a luz por trás de outra mão  
tudo o que acende e me  
apaga  
alumiação de mais nada  
que a mão parada  
alumiação então  
de que esta mão me conduz  
por descaminhos de luz  
ao centro da escuridão  
que é fácil a rima em ão  
difícil é ver se a luz  
rima ou não rima com a mão  
(HELDER, 2018, p. 44-45)

O silêncio tem povoado o espaço do poema em Heriberto Helder como um habitante permanente —, pois na “escrita reside o símbolo do corpo, [...] última e verdadeira escrita”

(HELDER, 2017, p. 134). Com isso, “Temos enfim o silêncio: uma autobiografia”<sup>7</sup> (HELDER, 2020, p. 16) como finaliza o poeta em a *Apresentação do Rosto* —, encenação do silêncio final, colocada em prática por meio das contínuas ações de acabamento da obra. Isso também ocorre no último texto “a morte própria<sup>8</sup>” de *Photomaton & Vox*, quando Helder encena o momento extremo que os silêncios entre obras previam. É como a morte de quem escreve, porque ela própria é transformada em linguagem, além de ser um vínculo da reclusão do autor e do encerramento do livro, momento de “nascimento do leitor” (BARTHES, 2004, p. 64).

Como conclusão das suas dissimulações representadas pelo silêncio do sujeito/autor, “a morte própria” grava-se como um epítafio de engajamento autoral. Isso ocorre após se ter resgatado para a escrita uma potência sobre a morte, por saber tudo sobre a própria morte, a ponto de saber que é, ao mesmo tempo, o seu autor: um assassino prometido “ao silêncio” (HELDER, 2017, p. 41). Assim, o acabamento da obra representa a morte do autobiografado, que existe apenas no texto e durante o texto, pois “um morto é a melhor garantia de autenticidade da sua ou de uma autobiografia” (GUSMÃO, 2002, p. 98).

Tal duração da morte num sinal de vida, que é a escrita, ocorre por um movimento “entre o fim e o princípio da vida humana, entre o princípio e o fim do mundo, em sentido cósmico” (MARTELO, 2016, p. 76). Logo, a morte dá vida ao poema, dando-lhe sentido, porque ela traz sempre um retorno. Ela, então, é uma potência que dá continuidade à obra, uma vez que o poema é sempre “depois da morte (GUSMÃO, 2010, p. 386). Neste sentido, “estes poemas que chegam”, fazem ver a morte, uma vez que fazem ver o poeta/autor, num movimento de devir/escrita, em que “o poeta se selo hermeticamente no poema em que se escreve, dispersando-se, sendo aquilo que se torna” (LOPES, 2013, p. 10). Por isso, o poeta transforma-se no poema que enxerga a morte, porque está vivo, e sendo o poema, o autor

---

<sup>7</sup>Como escreve Barthes, “autobiografia” encontra-se no “biografema”, pois compara algumas particularidades na vida do autor a algumas fotografias, sendo um retrato de um escritor. Para ele, tal método se apropria do autor e faz dele um escritor, de sua escrita, escritura que foi disparada por traços biografemáticos (BARTHES, 1980, p. 51). Este “ensino escritural”, também chamado de “ensino artístico” por Perrone-Moisés, é o ensino de uma postura que cria em vez de sistematizar. O que permanece não é “o que foi dito”, mas sim a tendência em querer criar uma nova escritura (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 50-51).

<sup>8</sup>O texto referido se encontra na obra *Photomaton & Vox* (2017, p. 168-170).

precisa ser um corpo vivo: uma voz. Esta que é “fabricada no mais fundo/de outro silêncio do mundo” (HELDER, 2018, p. 44).

Ouvir do lado de fora, é olhar para todos os projetos do eu, num “eterno retorno do mesmo”<sup>9</sup>. Desse modo, o poema faz ver o poeta, que passa a ser escrito por ele, combinando todas as forças fora dele. Além disso, “estes poemas” continuam a avançar pelo “meio da escuridão”, acompanhados pela mão que os escreve, conduzindo o poeta até o seu interior. Uma “mão” que é “outra mão”: a canhota, uma forma de registrar e rejeitar, com outra mão e outra percepção, esse mesmo mundo de tradições estabelecidas. Uma vez que “o errado está certo” (HELDER, 2018, p. 39), pois toda “revelação é o crime” (HELDER, 2018, p. 13) da “mão assassina” (HELDER, 2017, p. 55). Esta que entre clarões e apagões busca ocultar o rosto do autor e afastar o profundo olhar, a partir da disposição da “rima em ão”, levando-o ao silêncio, retornando à morte. Isso porque “passou a ser outro” (GUSMÃO, 2002, p. 98), com novas percepções, pois a obra se prepara “para a resposta à pergunta que é todo o escrito” (HELDER, 2017, p. 31).

Nestes poemas que chegam, o poeta rememora que, verdadeiramente, “houve um tempo” no qual tinha mais de uma “arte poética”, mas, atualmente, não tem mais “nada” (HELDER, 2018, p. 20). Todavia, se a perda de “um nome no mundo” faz com que o volume da obra aumente, quando é “retornada ao mundo” (MARTELO, 2016, p. 13), a diminuição dos poemas a lápis, papel e mão dão origem a essa mesma obra volumosa; o completo encerrado nos poemas escritos e absorvidos na folha de papel, “alumiação então” (HELDER, 2018, p. 45). Sendo assim, o poema é o testemunho de si e não do poeta, pois “enquanto escrevia, o mundo parecia deslocar-se, e quando chegava ao fim das linhas escritas, sabia que estava tudo feito, sentia que deveria morrer” (HELDER, 2018, p. 20). Esta obscuridade da vida de um autor dá-se, pois, a essa escuridão e a esse descaminho que faz o poema pertencer a quem o manuseia com as mãos: o poema que faz o poeta “sorrir para fora, e gritar up-lá” (HELDER, 2018, p. 26) para dentro, enquanto corpo vivo.

---

<sup>9</sup> “é um pensamento em devir”, também mencionado em *Assim Falou Zaratustra*, obra nietzschiana, que consiste em afirmar que todas as coisas já existiram e voltarão a existir, pois cada momento retorna uma soma infinita de vezes e traz em si sinal da eternidade (NIETZSCHE, 2011, p. 62).

Os poemas, então, por nascerem de “carnagem/sonora” (HELDER, 2006, p. 353), são uma “dobra cantante” do corpo completo, sendo concebidos somente por intermédio da escrita (MARTELO, 2017, p. 748). Desse modo, o poema “Estes poemas que chegam” anuncia a experiência do corpo nas suas fases finais de transformação. O sujeito lírico nunca pode parar, pois os poemas “sobreviveram à língua morta” (HELDER, 2014, p. 11), alcançando a imortalidade. Vindo da “terra calada”, portanto, o poema rememora a morte, trazendo uma espécie de sabedoria xamânica: “o silêncio que se cria no silêncio. E o que remexe no silêncio. A voz” (HELDER, 2006, p. 224). Essa “voz” que emerge desse “silêncio” por ser uma presença de sabedoria que transcende o tempo e a cultura, representa um conhecimento transmitido por “palavras que metem medo” (HELDER, 2017, p. 60), porque se revelam por meio da contemplação e da conexão com o espaço em que o poeta se insere. Ele se apresenta como um canal dessas “vozes comunicantes” (HELDER, 1985, p. 7), preparado para ouvir e transmitir a herança que a “terra” transporta em seu interior. Esse espaço xamânico revela que a verdadeira escuta não é apenas a recepção de sons, mas uma apropriação profunda do que é essencial à vida, estimulando uma reflexão sobre o seu lugar no mundo.

O xamã que, no perspectivismo<sup>10</sup> ameríndio, é um ser encantado, que transforma os conceitos em elementos sensíveis em intuições, pois é ele próprio um “relator” real. Isso porque “[...] é preciso que ele passe de um ponto de vista a outro, que se transforme em animal para que possa transformar o animal em humano e reciprocamente” (CASTRO, 2015, p. 173), num verdadeiro devir. Tal transformação é revelada no poema, por meio da “voz/que vem da terra calada” (HELDER, 2018, p. 44), esta que traz consigo uma profundidade representativa, quando propõe uma ligação direta entre o sujeito lírico e a essência primordial da natureza. A voz xamânica, portanto, evocada por esses versos, religa o ser humano a um saber ancestral e a uma dimensão espiritual, muitas vezes,

---

<sup>10</sup> Pensamento nietzschiano que reflete sobre as teorias de conhecimento e trata claramente das questões de valores e da interpretação do mundo a partir da moral, ou seja, “é a existência da realidade independentemente das representações humanas” (OLIVEIRA, 2018, p. 24).

esquecida<sup>11</sup> na modernidade. Isso porque “Tudo ficou menor!<sup>12</sup>” (NIETZSCHE, 2011, p. 161). A terra, neste cenário, não é apenas um espaço físico, mas um repertório de experiências, sentimentos e memórias que impulsionaram ao longo do tempo, embora pareçam silenciadas.

Neste sentido, a alusão à “terra calada” (HELDER, 2018, p. 44) cria uma contradição entre “o som e o silêncio<sup>13</sup>”. Sendo o som associado à comunicação, à vida e ao movimento, enquanto o silêncio relacionado à “pausa”, ao recolhimento e ao espaço de reflexão, permitindo ao sujeito lírico pensar na própria existência e experiências. Essa oposição pode ser vista como um eco das tensões na experiência humana, onde o barulho da vida cotidiana contrapõe com a necessidade de momentos de quietude. Nessa dualidade, “o som faz o silêncio, o silêncio faz o som” (BLANCHÉ, 2012, p. 98), visto que os aspectos do som no poema, apresentam-se não apenas como elementos sonoros, mas também como metáforas para a vida e para a presença do sujeito lírico.

O som em Helder é geralmente relacionado a uma “potência de vida”, evocando a performance do “movimento”, da “paixão<sup>14</sup>” e da intensidade dos sentimentos. Isso porque, o ritmo dos versos e a seleção de palavras sonoras criam uma musicalidade que seduz o leitor, fazendo-o sentir a concisão e a potência do que está sendo expresso pela “voz” do sujeito lírico. Por isso, a musicalidade não é uma simples finalidade estética, mas uma construção que fortalece o significado e a intensidade emocional do poema. Helder, portanto, explora a relação do som e do silêncio, revelando a complexidade da experiência humana e da criação artística.

---

<sup>11</sup> O esquecimento é visto por Nietzsche como *um eterno retorno do mesmo*: uma possibilidade de repetição de momentos da vida, sendo ele uma força e não uma fraqueza. Isso porque é “um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim” (NIETZSCHE, 2011, p. 28).

<sup>12</sup> Frase mencionada no capítulo “Da virtude que apequena”, situada na terceira parte da obra *Assim falou Zaratustra*. Aqui, o ser humano é visto na sua própria pequenez, uma vez que segue as doutrinas da felicidade e da virtude, sendo elas associadas ao interesse dos fracos, uma forma de serem preservados para não serem prejudicados por alguém. Com isso, o filósofo traz a questão do porquê a virtude dos homens modernos os tornou “pequenos” e como ocorre o processo de domesticação do ser humano (NIETZSCHE, 2011, p. 159-163).

<sup>13</sup> A tensão entre som e silêncio é mencionada por Blanché como um eco do desafio nietzsiano de encontrar sentido e valor em um mundo onde as verdades absolutas são questionadas, pois na “tríade dos contrários há um jogo de oposições” (BLANCHÉ, 2012, p. 95-108).

<sup>14</sup> Termos utilizados por Nietzsche a insistência inflexível da paixão no movimento do pensamento, mostra que os valores governam o pensar. O valor é avaliação, pois “Avaliar é criar” (NIETZSCHE, 2011, p. 58).

# Revista Littera – Estudos Linguísticos e Literários

PPGLetras | UFMA | v. 16 | n.º 32 | 2025 | ISSN 2177-8868  
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

Em contrapartida, o silêncio expressa um papel igualmente vital. Em diversas ocasiões Helder serve-se do silêncio como uma pausa reflexiva, uma abertura que concede ao leitor compreender o que foi expresso e, simultaneamente, contrastar o inexpressível, o que não pode ser dito. O silêncio no poema pode ser percebido como um espaço de contemplação, onde o sujeito lírico se depara com o vazio, a ausência e, contraditoriamente, com a possibilidade de criação. Esse silêncio não é somente a falta de som, mas um cenário completo de significado, onde as ausências ecoam tão intensamente quanto os sons que completam o poema.

A comunicação entre som e silêncio no poema também apresenta a luta do poeta para apreender a essência do que é dizer. O ato de escrever é, continuamente, um ato de montagem entre o que se pronuncia e o que se deixa de lado. Com isso, Helder justifica o porquê de que, em cada som, há um silêncio dissimulado que transfere intensidade e ressonância à palavra falada. Os silêncios são, portanto, fundamentais para compreender a travessia emocional que o sujeito lírico realiza no poema, trazendo à tona uma reflexão sobre a própria condição de ser e de se expressar.

Em síntese, estes poemas que vêm são um poema que, por meio da associação do som e do silêncio, revela a obscuridade da experiência poética. Heriberto Helder manipula essa dualidade para buscar a natureza da criação, a unidade da voz poética e a fragilidade dos sentimentos humanos, transformando cada verso em uma reflexão profunda sobre ser e não ser, ouvir e não ouvir. Essa combinação entre som e silêncio auxilia não somente como um processo literário, mas como um chamado ao leitor para entravar-se na rica memória experimentada de significados que a poesia pode oferecer.

O poema de Helder, notoriamente, quando transformado em fado, recria o lado marginal do poeta, uma vez que invoca claramente a “mão canhota”. Esta, que no contexto do poema, pode ser vista como um símbolo das dualidades e das contradições da vida. O poeta menciona a “mão” como instrumentação da criação — “lápis, papel e mão”. O fado<sup>15</sup>, uma das representações culturais da nacionalidade portuguesa, surgiu em Lisboa

---

<sup>15</sup> Originário do Brasil, o *fado* era uma dança que incorporava elementos do *lundu*. Palavra que significa “poema do vulgo”, além de “música popular, com ritmo de movimento particular, que se toca na guitarra e tem por letra os poemas chamados *fados*” (TINHORÃO, 1994, p. 108-109).

no início do século XIX, derivado de um espaço periférico, frequentado por homens boêmios e por mulheres prostitutas (NERY, 2004, p. 40). Esses espaços são ambientes perfeitos para se cantar o sofrimento, a melancolia e o desencontro amoroso dessa classe desfavorecida, pois “Há sempre/Uma noite/ingénua para quem canta” (HELDER, 2006, p. 134). E assim, a “voz” de Heriberto Helder viaja, por essa errância fadista, originária da “mão” canhota da vida.

## Uma voz contínua na mão do fadista

De sobremão, trago, o fado canhoto a seguir:

Estes poemas que chegam  
Do meio da escuridão  
De que ficamos incertos  
Se têm autor ou não  
Poemas às vezes perto  
Da nossa própria razão  
Que nos podem fazer ver  
O dentro da nossa morte

As forças fora de nós  
E a matéria da voz  
Fabricada no mais fundo  
De outro silêncio do mundo  
Que serão eles senão  
Uma imensidão de voz  
Que vem na terra calada  
Do lado da solidão

Estes poemas que avançam  
No meio da escuridão  
Até não serem mais nada  
Que lápis, papel e mão  
E esta tremenda atenção  
Este nada

Uma cegueira que apaga  
A luz por trás de outra mão  
Tudo o que acende e me apaga  
Alumiação de mais nada  
Que a mão parada  
Alumiação então

De que esta mão me conduz  
Por descaminhos de luz  
Ao centro da escuridão  
Que é fácil a rima em Âo  
Difícil é ver-se a luz  
Rima ou não rima com a mão

A presença do silêncio no poema de Herberto Helder, interpretada na versão de Carlos do Carmo, revela uma intensidade representativa, que segue em direção à definição e tradição do fado<sup>16</sup>. Tal representação sublime<sup>17</sup> contida na imaginação do cantor, processa-se de forma moderada, trazendo a melancolia, o saudosismo e a reflexão. A temática da saudade é central no fado português, uma vez que reflete a perda e a falta de algo que nunca pode ser recuperado, por vezes, amores de uma terra distante ou de uma vida que poderia ter sido. Isso porque evoca sentimentos profundos que ressoam com a repetição dessas experiências na música, que pode ser entendida como uma forma de “retorno”. Assim, Carlos do Carmo, ao cantar a solidão e os sentimentos de perda, revela um silêncio que potencializa a experiência sentimental da canção, fazendo com que o ouvinte vivencie a falta e a ausência como se tocasse em realidades palpáveis.

Neste álbum, o silêncio, para o cantor, volta-se ao “silêncio do mundo” e “a terra calada”, ressaltando o pensamento de que muitas situações e sentimentos intensos permanecem não ditos, dissimulados na “escuridão”. O silêncio também pode referir-se à “imensidão” do que não é falado ou percebido, propondo uma experiência interna e ausente do que é banal à condição humana. Esta infinitude pode ser observada no próprio título do álbum *E ainda...*, visto que há sempre “um eterno retorno do mesmo” (NIEZSCHE, 2011, p. 62). Um projeto organizado no espaço de três anos, uma “herança” confessada na entrevista incluída na edição do disco, que conta com nove canções inéditas e marcadas pela origem do fado tradicional.

---

<sup>16</sup> Derivado da palavra latina *fatum*, que também originou a palavra “fada”, cujo significado: “destino, sina, sorte, fortuna e fatalidade” (LOPES, 2014, p. 14; LOPES, 2016, p. 09). Neste sentido, a expressão “fado” já foi utilizada por Luís Vaz de Camões no século XVI e por Bocage, no século XVIII, expressando “a alma e o sentimento português, sempre acompanhado pelos acordes solenes e melancólicos da guitarra tradicional”. Disponível em: [https://www.panrotas.com.br/noticia-turismo/destinos/2015/10/conheca-o-fado-a-tradicional-musica-portuguesa\\_119959.html](https://www.panrotas.com.br/noticia-turismo/destinos/2015/10/conheca-o-fado-a-tradicional-musica-portuguesa_119959.html). Acesso em: 13 de nov 2024.

<sup>17</sup> De acordo com Kant, o sublime está associado à capacidade de produzir emoções intensas que vão além das experiências banais, levando o ouvinte a um vínculo entre o prazer e a dor, o belo e o aterrorizante (KANT, 1995, p. 96).

A complexidade em criar um arranjo musical para o poema de Heriberto Helder, dentro do fado, não está na voz, mas na metrificação e nas rimas, que se manifestam de maneira fluida e reflexiva, quase como se fossem um desabafo interior. Sendo assim, a métrica não segue um padrão estrito, o que é típico em poesias contemporâneas. Os versos variam em número de sílabas, mas há uma sequência de elementos que criam um ritmo único. Observa-se que muitos versos possuem entre 8 e 12 sílabas, o que oferece uma fluência conversacional. A alternância no tamanho dos versos auxilia na transmissão da intensidade emocional do fado-poema, permitindo que o leitor/ouvinte interrompa ou prossiga em sintonia com a necessidade da mensagem. As rimas são evidenciadas pelas rimas consonantes e pelos sons assonantes, criando uma musicalidade sutil. Nota-se que as rimas são, em sua maioria, terminais, como em “não” e “razão” ou “luz” e “mão”. Há a presença de rimas emparelhadas e, também, de rimas internas, que reforçam a conexão entre os pensamentos. A título de exemplo, em diversas passagens, a sonoridade repete o som “ão”, que cria uma unidade temática e sonora, além de enfatizar a relação entre as palavras e os sentimentos expressos. Logo, o fado-poema é dividido em estrofes que aproximam temáticas interligadas, como a procura pela compreensão e a relação com a solidão e a escuridão. À medida que as estrofes se desenrolam, o sujeito lírico contempla a natureza do fado-poema e a sua atuação performática como um dispositivo<sup>18</sup> de introspecção e revelação. A repetição das expressões como “matéria da voz” e “a mão” proporciona uma potência significativa aos pensamentos apresentados, fazendo o leitor/ouvinte refletir sobre a própria existência.

Dessa forma, a temática move-se ao redor da dualidade entre luz e escuridão, da expressão poética e de como ela serve como um meio de exploração interna. O sujeito lírico parece em constante diálogo consigo mesmo, questionando suas percepções e a realidade ao seu redor. A imagem da “mão” surge como um símbolo de condução, destacando a ideia de que, mesmo na escuridão, há um caminho a ser seguido por meio da arte e da expressão. De modo geral, o fado poema é uma reflexão profunda sobre a

---

<sup>18</sup> “Do termo latim *dispositio* [...] nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. [...] um processo de subjetivação”, que produz o seu sujeito (AGAMBEM, 2009, p. 36-37).

função da poesia e seu impacto na vida humana, especialmente, em momentos de incerteza e solidão, e seu valor como um farol em meio à escuridão da existência. Esse desabafo interior exige do fadista, um *Ofício Cantante*<sup>19</sup>, que o insira no mundo, numa significação de rearranjo, de reformulação de uma “ilha estéril” (HELDER, 2017, p. 21), que parta da origem e da voz primordial. Com isso, reconstrói um “espaço mitológico do ser” (HELDER, 2017, p. 22), um “lugar de silêncio. De paixão” (HELDER, 2006, p. 125), concomitantemente, com a sua visão de mundo, pois para ele, há uma “cantoria lavrada” (HELDER, 2006, p. 223) prestes a nascer como “água cantante” (HELDER, 2017, 21). Por isso, a liberdade dos versos de *Poemas Canhotos*, não está presa à forma do fado tradicional, mas, sim, recriada a partir de sua memória “a mover-se de fora para dentro” (HELDER, 2017, p. 138).

Dessa forma, para este *Ofício Cantante*, a composição precisou ser recriada pelas “Musas Cegas” (HELDER, 2006, p. 73), que abriram os olhos “sob os anéis dos astros” (HELDER, 2006, p. 73) do fado. O fado, então, fecha-se ao conceito do próprio gênero, abrindo-se ao significado do poema. Isso porque, Carlos do Carmo, leitor de Heriberto Helder, esperava um “deslize” fadista do poeta, que “cantaria como um louco este grande/silêncio do mundo” (HELDER, 2006, p. 73). Desta feita, então, a composição utiliza-se de algumas melodias do fado Menor, originado do fado tradicional, ligado ao fado Corrido e ao fado Mouraria<sup>20</sup>, concedendo-lhe uma natureza saudosa, melancólica, oficial e dramática. Tal “atmosfera” respira “palavras que requerem pausa e silêncio” (HELDER, 2006, p. 227).

A partir do poema posteriormente canhoto transformado em fado, o compositor musical António Victorino d’Almeida cria uma melodia que acompanha a voz cantante do fadista, que acompanha a mão escrevente do poeta, e que, ainda, acompanha o poema, “morrendo na boca/um do outro” (HELDER, 2006, p. 23). Tal acompanhamento faz parte da criação e característica do fado, “cansaço da alma forte” (PESSOA, 1979, p. 98). Os instrumentos que acompanham a respiração da voz também tentam acompanhar a sua

---

<sup>19</sup> Obra completa de Heriberto Helder, que reúne todas as obras antecedentes, num sentido de reconstrução e revisão a partir das originais.

<sup>20</sup> Lê-se os diferentes estilos de fado na obra *História do Fado*, de Pinto de Carvalho (1994).

própria frequência, esta que acompanha os sentimentos, estes que acompanham as palavras. E o ouvinte acompanha tudo, porque se apropria do som da “música” que aprendeu a escutar “em torno das violas” (HELDER, 2006, p. 22) e guitarras portuguesas. Este fado, então, “apaga” e “acende” em cada voz, canhestramente, representando uma reprodução do gênero musical fado.

Herdando este fado canhoto, Carlos do Carmo liberta o fado de um “determinismo<sup>21</sup>” na sua composição. Isso porque ampliou consideravelmente o seu repertório, reinventando gradativamente mais novas letras e melodias, fortalecendo esse interesse das gerações fadistas do presente e do futuro, a partir da criação deste seu último álbum (2021). Sendo assim, por meio de um estilo próprio, em *Poemas Canhotos*, o fadista marca interpretativamente palavras como “razão”, “matéria”, “imensidão”, “nada”, “apaga” e “rima em ão” com intensidade na voz, enquanto silencia outras como “mão parada” e “alumiação” por meio de pausa.

Entre o improviso e a pausa, Carlos do Carmo esbarra em Heriberto Helder com a “mão que escreve a ardente melancolia da idade” (HELDER, 2017, p. 49) no mesmo “papel”. Consequentemente, esbarra na “luz por trás de outra mão”, que “queria fechar-se inteira no poema” (HELDER, 2014, p. 30), deixando “um nó de sangue na garganta” (HELDER, 2014, p. 10) do fadista. A partir do movimento do poema, que “cresce inseguramente na confusão da carne” (HELDER, 2006, p. 26), o cantor lê “de/vagar” (HELDER, 2006, p. 126) as palavras sublinhadas, interpretando o poema com a sua voz. Transforma-se, então, no poema que cria e recria na escuridão, na imensidão da voz que acontece na solidão.

Para tal, o fadista expressa um cansaço na voz que diminui com a “rima em ão” do poeta, como se chegasse a algum início permitido pela singeleza do canto em “ão”. Com isso, Helder é versado e seu ritmo experimentado por Carlos do Carmo que recupera o fôlego. O poema *Estes poemas que chegam*, então, pode auxiliar na reflexão do fado,

---

<sup>21</sup> Entende-se por um sistema que surge das causas passadas, originando os efeitos que se seguem destas causas necessários e inevitáveis. Este pensamento originou-se do filósofo grego Demócrito, que contribuiu para o desenvolvimento da posição atomista (SPINELLI, 2003). Nietzsche refuta esta ideia, ao afirmar que somos “uma consequência necessária [...] a partir dos elementos e influxos de coisas passadas e presentes” (NIETZSCHE, 2008. p. 39).

embora “perto da nossa própria razão”, ele apresenta a morte por dentro e a potência de vida por fora. Isso porque o fado canta o “silêncio do mundo”, tanto pela tradição dos povos marginalizados e escravizados quanto pela introspecção do sujeito, uma vez que o fado canta o fadista e “o poema escreve o poeta” (HELDER, 2006, p. 529). Por isso, a complexidade de cantar Heriberto Helder, especialmente nos moldes do fado, demanda a reescrita do fado para a recepção de sua poesia, porque é uma “lírica encantatória [...] uma voz eminentemente escrita” (GUSMÃO, 2010, p. 351).

Por fim, tanto o poema quanto o fado confirmam o inacabamento, pois revelam que nada está permanentemente estabelecido e acabado. Sendo assim, há sempre um espaço para recriar e reestruturar o que se pensava estar terminado por meio do silêncio, “a mão parada”, uma vez que “só a música [...] embebida” (HELDER, 2018, p. 18) o poeta, guiando-o ao duplo movimento de autor/leitor. Com isso, Heriberto Helder, em sua leitura silenciosa e solitária, produz uma voz preparada para cantar um fado, este que esbarra em Carlos do Carmo que canta a escuridão, envolvendo o ouvinte neste nascimento marginal do fado sem partitura. Tal origem é como a cultura xamânica, que traz à “terra calada” da morte, a música de Orfeu para dar potência de vida: um corpo vocal ao poema.

Ao compor um fado, portanto, o poeta/fadista necessita da apresentação de uma experiência particular, de um sentimento intenso, além de pensar que este gênero musical somente reivinde poemas próximos “da nossa própria razão”. Desse modo, o fado não é apenas a manifestação de sentimentos da nação portuguesa, porque ele é também, um lugar de pensamento sobre o próprio poema. A imprecisão de Carlos do Carmo e o canhotismo de Heriberto Helder estimulam um sujeito lírico de encantamento e melancolia que faz o leitor de Heriberto Helder ler o fado de Carlos do Carmo e o ouvinte de Carlos do Carmo ouvir o poema de Heriberto Helder. Logo, a relação entre música e poesia, especialmente no contexto do fado de Carlos do Carmo e da poesia de Heriberto Helder, é multifacetada e rica em significados. A experiência emocional dos ouvintes, o contexto social e cultural e a interação entre as obras criam um espaço de reflexão e conexão profunda, onde cada um pode encontrar um pedaço de seu próprio “eu” nas letras e versos que compartilham sua essência.

# Revista Littera – Estudos Linguísticos e Literários

PPGLetras | UFMA | v. 16 | n.º 32 | 2025 | ISSN 2177-8868  
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Lisboa: Edições 70, 1980
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua.** Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLANCHÉ, Roberto. **Estruturas intelectuais: ensaio sobre a organização sistemática dos conceitos.** São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CARMO, Carlos do. **E ainda...** Lisboa: Universal Music Portugal, 2021.
- CARVALHO, Pinto de. **História do Fado.** Lisboa: Livraria Moderna, 1994.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia.** 5 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GUSMÃO, Manuel. **Rimbaud, alteridade, singularização e construção antropológica. Cadernos de literatura comparada, contextos de modernidade.** Porto, n. 5, p. 91-124, julho 2002.
- GUSMÃO, Manuel. **Tatuagem & Palimpsesto. Da poesia em alguns poetas e poemas.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- HELDER, Heriberto. **A Morte Sem Mestre.** 1. ed. Porto: Porto Editora, 2014.
- HELDER, Heriberto. **Apresentação do Rosto.** Edição/reimpressão. Porto: Porto Editora, 2020.
- HELDER, Heriberto. **Ofício cantante: poesia completa.** 1. ed. Lisboa: Assirio & Alvim, 2009.
- HELDER, Heriberto. **Ou O Poema Contínuo.** São Paulo: A Girafa, 2006.
- HELDER, Heriberto. **Photomaton & Vox.** 1. ed. Rio de Janeiro: Tintas da China, 2017.
- HELDER, Heriberto. **Poemas Canhotos.** 1. ed. Rio de Janeiro: Tintas da China, 2018.
- HELDER, Heriberto. **Poemas Completos.** 1. ed. Rio de Janeiro: Tintas da China, 2016.

# Revista Littera – Estudos Linguísticos e Literários

PPGLetras | UFMA | v. 16 | n.º 32 | 2025 | ISSN 2177-8868  
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

HELDER, Heriberto. (Org.). **Edo Lelia Doura**: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LOPES, Samuel. Encarte. In: \_\_\_. **Fado: Uma expressão portuguesa**. livreto e CD's. Rio de Mouro: Printer Portuguesa/ Queluz de Baixo: Seven Muses Music Books, 2014.

LOPES, Samuel. Encarte. In: \_\_\_. **Fado Portugal**: 200 anos de fado. livreto e CD's. Rio de Mouro: Printer Portuguesa/ Queluz de Baixo: Seven Muses Music Books, 2016.

LOPES, Silvina Rodrigues. **A inocência do devir. Ensaio a partir de Heriberto Helder**. Lisboa: Vendaval, 2003.

MARTELO, Rosa Maria. **Os nomes da obra: Heriberto Helder ou O poema contínuo**. Lisboa: Documenta, 2016.

MARTELO, Rosa Maria. Heriberto Helder. In: \_\_\_. RODRIGUES, E.; SOUSA, R. (Org.). **A dinâmica dos olhares. Cem anos de literatura e cultura em Portugal**. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2017.

NERY, Rui Vieira. **Para uma História do Fado**. Edição revista e ampliada. Lisboa: Público, Comunicação Social, SA/ Corda Seca, Edições de Arte, SA, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

OLIVEIRA, Fellipe Ávila de. **O perspectivismo de Nietzsche: uma abordagem crítica à metafísica**. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Editora Siciliano, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França**. São Paulo: Cultrix, 2007.

# Revista Littera – Estudos Linguísticos e Literários

PPGLetras | UFMA | v. 16 | n.º 32 | 2025 | ISSN 2177-8868  
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

PESSOA, Fernando. O Fado e a Alma Portuguesa. In: \_\_\_\_\_. ROCHETA, Maria Isabel., MORÃO, Maria Paula., SERRÃO, Joel. (Eds.) **Sobre Portugal - Introdução ao Problema Nacional. Fernando Pessoa.** Lisboa: Ática, 1979, p. 98.

SPINELLI, Miguel. **Filósofos Pré-Socráticos. Primeiros Mestres da Filosofia e da Ciência Grega.** 2. ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. **Fado: dança do Brasil, cantar de Lisboa.** Lisboa: Caminho, 1994.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 17-18.