

# Fado canhoto: Herberto Helder e Carlos do Carmo em matéria de voz

Sergio Manuel Valadas das Neves <sup>1</sup>  
Universidade Nova de Lisboa

## Resumo

O presente ensaio procura fazer uma leitura do poema “Estes poemas que chegam” da obra póstuma de Herberto Helder *Poemas canhotos* (2015), na relação com o fado “Poemas canhotos” cantado por Carlos do Carmo, no seu álbum póstumo *E ainda...* (2021), que resgata o mesmo poema. Para tanto, são abordados os tópicos da morte e da autoria, reflectindo acerca da matéria da voz poética daquele que escreve e daquele que canta. Partindo da suspeita do que há de fado na obra de Helder, o ensaio observa ainda como a relação entre poesia e música, neste caso, circunscrita ao fado, pode abrir o sentido do poema e engendrar mais leitores-ouvintes. O estudo conclui que o poema em questão vertido em fado evoca uma sabedoria de iniciação à consciência da morte, cujo potencial criador gera a vida e a própria escrita do poema. O poema e o fado nascem da morte e devolvem a vida, não meramente física, aos seus autores.

## Palavras-chave

*Poemas canhotos*. Fado. Herberto Helder. Carlos do Carmo.

## Introdução

*“Cantar, dizem, é um afastamento da morte. A voz suspende o passo da morte e em volta tudo se torna pegada da vida”*

---

<sup>1</sup> Instituto de Estudos de Literatura e Tradição - Patrimónios, Artes e Culturas - Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

O livro póstumo e o álbum póstumo. Existir depois da existência; continuar a habitar no mundo, nas vozes de outros. *Poemas Canhotos* e *E Ainda...* são criações últimas de Heberto Helder e Carlos do Carmo. Neste ensaio, pretendo focar-me num dos poemas da obra e que foi tornado fado pelo cantor. Mais concretamente, tentarei compreender que tipo de fado é este. Debruçando-me sobre o poema e a construção da interpretação musical, tentarei defender que a matéria da voz de Helder e de do Carmo incitam à continuação da criação poética, valorizando a força do poema, e transformam o este género de canção portuguesa, com origens afro-brasileiras, quer na sua forma harmónica e melódica quer no seu sentido.

Primeiramente, a leitura do poema incidirá sobre a dimensão da morte e a sombra da autoria, ou melhor, da voz da poesia. De um modo geral, quer a obra quer o álbum aparecem aos olhos do mundo assinados pelo signo da morte. Não tanto pela morte dos seus autores, mas mais por sentir que as duas criações artísticas fazem parte de um plano de vida; que é ele também um plano de morte. Como uma carta que é lida só depois da vida do seu autor; mais uma vez, depois da morte. Nesta secção, evidenciarei o apelo cantante da matéria poética de Heberto Helder, numa voz que não cessa de seduzir o leitor até à sua nublosa origem.

Num segundo momento, avanço para a união do poema com o fado. Este género que vive da poesia e da sua partilha intimista, transformando cada poema em destino individual e colectivo, faz do intérprete, cantor ou instrumentista, autor da criação, confundindo-se com o compositor, letrista ou poeta. O ouvinte também ele se apossa do fado, tornando-o como seu, na identificação com as emoções, sensações e experiências veiculadas. Um dos tópicos mais recorrentes no fado é a morte. A finitude da vida sempre necessitou de ser expurgada, confrontada, reflectida, enfim, partilhada. Neste sentido, questionarei neste ensaio como o fado recebe e lê o poema de Helder e como este devolve ao fado a capacidade de não se esgotar. Não passando por uma utilização gratuita da poesia, o fado reescreve o poema na criação de uma voz própria para este. Em última instância, observarei que a relação entre a música e a poesia divulga em diferentes públicos os diferentes criadores e suas obras.

### **Uma incessante voz**

Desde já, começo por apresentar o poema completo, para mais facilmente sobre ele me debruçar:

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  
aluminação de mais nada  
que a mão parada  
aluminação 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, 2015, p. 42-43)

A morte tem habitado o espaço do poema em Helder como uma residente contínua – “falemos de casas, da morte” (2016, p. 11), como principia o poeta em *A colher na boca* –, embora ela seja mais confrontada desde *A morte sem mestre* até *Letra aberta*; um duelo em tempo real, considerando a consciência de uma consciência mais próxima de um fim. A permanência da morte num gesto de vida, que é a escrita, observa que a poesia de Helder se movimenta “entre o fim e o princípio da vida humana, entre o princípio e o fim do mundo, em sentido cósmico” (MARTELO, 2016, p. 76). A morte dá sentido à vida, mas também ao poema. É a morte que permite dar vida ao sentido do poema.

Quanto mais morte, mais recomeço. Ela é uma pulsão que faz a obra continuar, que “devolve à vida aquele que [...] antes tinha morrido. Um momento antes do poema ‘era a morte’. Ou, ainda: o poema é sempre ‘depois da morte’” (GUSMÃO, 2010, p. 386). Por isso, estes poemas que chegam fazem ver a morte porque sucedâneos e sucessores desta. Fazer ver a morte é fazer ver o poema-autor, o movimento de devir-escrita, em que “o poeta se sela hermeticamente no poema em que se escreve, dispersando-se, sendo aquilo que se torna” (LOPES, 2013, p. 10). O poeta torna-se no poema que faz ver a morte, numa espécie de psicopompo, de guia das almas no pós-vida, qual Hermes, que inicia o seu leitor nos mistérios do submundo. Se a morte só se mostra ao que está vivo, então, o poema tem necessariamente de ser uma matéria viva; uma voz, como mais adiante desenvolverei.

Olhar para dentro da nossa morte é olhar para todos os projectos do eu, para as metamorfoses, mas do lado de fora. O poema faz ver o poeta, que vai sendo escrito por ele, conjugando todas forças fora de nós. Estes poemas não só continuam a avançar pelo meio da escuridão, como ainda a mão que os escreve guia o poeta até ao seu centro; mais uma vez, um cicerone iniciático. De quem é esta mão? Esta é uma mão outra, canhota. O jogo feito entre apagões e clarões de luz procura esconder o rosto do autor e desviar a tremenda atenção, por meio da subterfúgica facilidade da rima em «ão», conduzindo ao nada autorial, ao vazio, reconduzindo à morte. Uma “dimensão lúdica, um jogo desencantado e nada jubilante [...] como se o poeta quisesse agora mostrar-se na imperfeição, destituído de toda a apoteose”, observa a crítica de António Guerreiro (2015).

Efectivamente, em *Poemas canhotos*, o poeta lembra que “houve um tempo em que tive uma/ ou duas artes poéticas,/ agora não tenho nada” (HELDER, 2015, p. 18-19). Contudo, se “o esvaziamento de um nome no mundo pode levar à sua hipertrofia na obra – que afinal devolve ao mundo” (MARTELO, 2016, p. 13), a redução dos poemas a lápis, papel e mão provocam esse mesmo excesso; o absoluto contido nos poemas – alumiação então. O poema é

revelação de si e não do seu autor. A incerteza da existência de um autor deve-se, pois, a essa escuridão e a essa solidão que faz o poema ser de quem o maneja: “o poema [...] de fora parece um objecto, tem as suas qualidades tangíveis, não é porém nada para ser visto mas para manejar” (HELDER, 2001, p. 191), enquanto matéria viva.

Os poemas são a imensidão de voz que nasce da solidão. Feitos de “carnagem sonora” (HELDER, 2016, p. 341), Rosa Maria Martelo descobre-lhes a função de “dobra cantante da matéria geral, apenas possível em função da escrita” (2017, p. 748). A matéria da voz de Helder é imensa, profunda e silenciosa; e, por isso, grita. São os poemas aqueles que permitem ver a fabricação da matéria da voz. O poema “Estes poemas que chegam” revela “a experiência da matéria nos seus estádios últimos, de degradação e transmutação” (p. 754). A voz dos poemas nunca cessa; não pode nunca cessar. Estes “tão fortes eram que sobreviveram à língua morta” (HELDER, 2016, p. 694), como se atesta em *A morte sem mestre*. Aquilo que sobrevive à língua morta alcança, com efeito, a imortalidade, pois “já nenhum poder destrói o poema” (p. 27), garante em *A colher na boca*. É que o poema se faz “contra a carne e o tempo” (p. 27), tornando-se também carne e tempo. Esta metamorfose, na escrita última de Helder, acontece quando a matéria da sua voz é tanto “música arrebatada e quase intemporal” (FREITAS, 2013, p. 35) como “‘fala cantante’, mais rente à linguagem dita comum e ao mundo, num sentido histórico e já não exultantemente atemporal” (38). Vindo da “terra calada”, lugar que pode evocar a morte e o submundo, o poema traz consigo a sabedoria do que vence a própria morte, uma sabedoria xamânica.

A arte não é dominada pela morte, a arte domina-a, podendo invocá-la sem a ela sucumbir. E “quando o poema nomeia a morte, é o poema que dá tempo à morte, que lhe define o sentido e a oportunidade. No poema, deixa de ser a morte a definir o ser humano, é o poeta que define a morte” (EIRAS, 2021, p. 23). E estes poemas que nos chegam conseguem “fazer ver o dentro da nossa morte”, não apenas o dentro da morte do poeta ou do poema, mas o dentro da morte de cada um que pelo poema passa, lendo-o ou ouvindo-o. Seguindo ainda com Pedro Eiras, a morte do outro pode ser partilhável, na medida em que “a escrita é o lugar onde a experiência singular se multiplica, e se pode morrer e viver através de outros corpos e nomes e escritas” (p. 27). A multiplicação e projecção dessa experiência singular permitem que Helder comece por observar a incerteza da existência da autoria dos poemas. A morte transmite-se e a autoria anula-se, esconde-se ou dissipa-se, tal qual “uma cegueira que apaga/ a luz”; deixa de a ver, mas ela não deixa de existir. Os poemas, esses, avançam.

A versão do poema de Helder em fado reencontra o lado marginal do poeta. O fado que aparece em Lisboa nas primeiras décadas do século XIX, “declaradamente marginal,

instalado nas tabernas e nos bordéis e associado ao quotidiano de uma população em que prostitutas e marginais se entrecruzam com marinheiro e estivadores, operários fabris e artesãos” (NERY, 2012, p. 74), chama inequivocamente pelo punho canhoto de Helder. A sua biografia pode mostrar essa deambulação pelas margens. Porém, para quê a biografia, quando a própria obra já revela esse lado lunar – “a estrela voltaica queimando/ a minha obra/ [...] / a luz que se abre e se fecha/ na carne /lunar, implacável”, como em *O corpo o luxo a obra* (2016, p. 309); esse estar do avesso – “vejo [...] que me sustenho no âmbito do avesso ao exterior do uma arte que é interna”, como em *Servidões* (2016, p. 605). A voz de Helder caminha, assim, por esse desvio fadista, nascido na margem canhota da vida.

### **O fado contínuo**

Contrariamente à obra de Herberto Helder, no repertório de Carlos do Carmo consta poucas vezes a presença da morte. Ela é uma figura especial no imaginário fadista do cantor, posto que usada com parcimónia. O percurso do fadista, apesar de “um recorte musical variado” (NERY, 2012, p. 45), fica assinalado por canções de índole política ou descritivas da vivência lisboeta. Neste último álbum, a morte, para do Carmo, torna-se luz, torna-se catalisadora de vida; algo bem distinto do pesadume fatalista com que aparece habitualmente no fado. O próprio título do álbum permite perceber a continuidade. E ainda há algo mais depois do fim; um infinito com as marcas do tempo, porém, sempre infinito. Assumidamente uma herança preparada durante três anos, como dá conta a entrevista incluída na edição do disco, *E ainda...* apenas contém inéditos, com apontamentos do fado tradicional, como é o caso do fado menor do Porto gravado no poema “Sombra” de Hélia Correia, ou de um fado de Joaquim Campos com um poema de José Saramago.

A dificuldade em musicar e cantar Herberto Helder, dentro do fado, reside nas questões métricas e rimáticas, mas não em matérias de voz. A poética de Helder impõe o canto porque “é preciso cantar como se alguém/ soubesse cantar” (2009, p. 79); exige-o em *Ofício cantante*. Não haveria um fado tradicional que pudesse suportar a liberdade do verso que não se quer preso; a não ser quando se quer. “Estes poemas que chegam” não é feito em quadras, quintilhas, sextilhas, decassílabos ou alexandrinos, o necessário para se encaixar na estrutura harmónica do fado tradicional; nem tampouco possui o poema uma música vinculada a ele de raiz com a abertura para um refrão para se tornar um fado canção.

Assim, para tal matéria poética, a música teve de ser inventada, as musas tiveram novamente de intervir. Criado pelo maestro António Victorino d’Almeida, o fado dos “Poemas

canhotos” questiona a definição do próprio género musical, abrindo ainda mais a possibilidade do sentido do poema. Leitor de Helder, Carlos do Carmo espera livro após livro até encontrar o deslize fadista do poeta – o “desvio”, como nota o fadista na mesma entrevista. Todavia, a composição de Victorino d’Almeida não deixa de pressentir a atmosfera e algumas sonoridades do fado Menor, a base do fado tradicional, juntamente com o fado Corrido e o Mouraria, conferindo-lhe um carácter nostálgico, melancólico, solene e dramático.

Um poema derradeiramente canhoto tornado fado. O tapete harmónico criado por Victorino d’Almeida persegue a voz que canta, que persegue a mão que escreve, e que, por sua vez, persegue o poema. O jogo de perseguição é ele um jogo de criação e apanágio do fado. Os instrumentos que perseguem a respiração da voz; esta que tenta perseguir o seu próprio batimento; este que persegue as emoções; estas que perseguem as palavras. O público persegue tudo. Quando se pergunta de quem é determinado fado, o silêncio – a bem dizer, a morte – é a resposta.

O fado obedece a vários autores: ele é do compositor que o criou musicalmente; é do primeiro poeta que escreveu para ele; é dos poetas seguintes que para ele continuam a escrever; é do intérprete, pela voz do qual aquele fado ficou mais conhecido. Por fim, torna-se de quem o sabe escutar e de quem sente em cada palavra ou acorde que aquele fado poderia ter sido criado por si, pois o fado é (como) o poema; este é “o modo como tocamos no tempo, como o fazemos nosso, como o retiramos à medida certa e o reinventamos na sua desmesura, outro nome para o desejo” (EIRAS, 2021, p. 23). Tal como não sabemos se esses poemas que nos chegam têm autor ou não – ou quem é o seu autor –, o fado revive essa interrogação sempre que é tocado e escutado. Assim, o mesmo fado morre e renasce em cada voz, reescreve-se e reencontra-se.

O fado que em si conserva a ideia de um destino inescapável é o mesmo que se revolta contra isso e consegue superar a ordem natural da vida traçada, enredando os fios das moiras. É por meio de um fado que se reinventa a si mesmo, seja com novos poemas nos mesmos acordes tradicionais, seja com novas sonoridades, que há a luta contra um determinismo; uma luta muito cara à poesia, que da inevitável linguagem se excede e finge uma outra, oferecendo ao real o antídoto ilusionista. O fado “Poemas canhotos” representa uma reescrita do género musical fado, ou, ainda, uma reescrita do destino do fado.

Legando este fado canhoto, Carlos do Carmo permite que o fado não seja determinista na sua composição, que haja sempre mais novos fados no fado. Essa reinvenção já existia, sobretudo com Amália Rodrigues, na criação de novas sonoridades, em parceria com o compositor Alain Oulman. Contudo, para o avançar do século XXI, o repertório de Amália já

se torna fado; tradicional ou quase. Numa fase de quase nenhuma produção original, entre as décadas de 1970 e 1980, do Carmo expandiu sobremaneira o seu repertório, não parando de apresentar novas letras e harmonias. Não sendo ele o único a tratar desse novo fado, era talvez o mais antigo fadista vivo a o reinventar, reforçando esse desejo para as gerações presentes e futuras, aquando da criação do seu assumido último álbum.

Em matéria de voz, Carlos do Carmo contribui para a incerteza do autor. “Estes poemas que chegam” chegam pelas vozes de Helder e de do Carmo; seja de quem for a mão e seja qual for a rima. A poesia daquele e o fado deste são marcados por uma contínua reescrita, excluindo e fundindo; abrandando e acelerando. No fado “Poemas canhotos”, por ênfase ou por estilo – em última instância, por força de criação –, o fadista sublinha vocalmente palavras como «razão», «matéria», «imensidão», «nada», «apaga», «mão parada», «rima em ão», «luz»; seja em altura ou intensidade do som, seja em articulação ou suspensão da palavra.

Mais do que necessidade compositiva, pois não há essa urgência no fado que vive com a suspensão e da improvisação do intérprete, a voz de do Carmo encontra a de Helder e, pegando no mesmo lápis e no mesmo papel, encontra a “luz por trás de outra mão”, ou, ainda, a “luz inteligente sobre o mundo/ [...] entre visto e emendado e reescrito” (HELDER, 2016, p. 561), como em *A faca não corta o fogo*. Porém, esse gesto é menos apropriação do intérprete e mais impulso por parte do próprio poema – é ele quem domina a morte –; que “«cresce» sem que ninguém o faça crescer, «faz-se» sem que ninguém o faça fazer-se” (RUBIM, 2003, p. 128). Ser o poema que se escreve e reescreve a si mesmo é igualmente vê-lo chegar da escuridão, ser uma imensidão de voz e acontecer da solidão. O leitor Carlos do Carmo lê as palavras realçadas com a sua própria expressão, recebendo o poema com a sua voz, com a sua mão.

Em *A faca não corta o fogo*, Herberto Helder constata que “não sinto o ritmo,/ estou separado, inexpugnável, incógnito, pouco,/ ninguém me toca,/ não toco” (2016, p. 555). Esse desalinho e essa exclusão-reclusão marca o descompasso entre poeta e mundo, entre o “tudo o que acende e me apaga”. É talvez nessa separação e ausência de toque que Carlos do Carmo consegue apanhar “Estes poemas que chegam”. O fadista que assumia o cansaço do tempo em voz e pulsação, abrandando tanto que alcança a “rima em ão” do poeta, como se alcançasse algum começo, algum nascimento facultado pela simplicidade do canto em «ã». Assim, Helder é tocado, o ritmo volta a ser sentido e do Carmo recupera o fôlego.

O fado por estes tempos já está longe de cantar os seus “códigos de verossimilhança”, para usar um termo de Eduardo Prado Coelho a propósito da leitura da obra de Helder (2010, p. 17). Ainda que tradicionalmente se continue a cantar vários temas que sublinham o real quotidiano com tamanha precisão, o fado foi abandonando esses tópicos e



modos de expressão, passando a olhar mais quer para a psique, quer para si mesmo. Reflectindo sobre o que é isto de ser fado, questionando o que não é fado, a alma humana passou a ser escrutinada em profundidade e o fado passou a cantar metáforas. O fado dos “Poemas canhotos” está longe de ser um fado antigo de faca e alguidar; e talvez também não consiga tocar em qualquer um que o oiça. A sua melodia não ficará tradicional, não será certamente cantado pelas casas de fado em formas de lamento ou protesto. Talvez não seja realmente nunca mais tocado, tornando-se também ele “separado, inexpugnável, incógnito”.

Apesar dessa previsão fatalista, tão ao gosto fadista, mas não ao gosto de Carlos do Carmo, “Estes poemas que chegam” pode contribuir muito para se reflectir sobre o fado em si mesmo, que canta esses poemas “perto da nossa própria razão”, revelando a morte por dentro, as forças por fora, em suma, toda a matéria da voz. O fado canta desde sempre essa matéria que é fabricada num “outro silêncio do mundo”, seja pela tradição de dar voz a escravos, abusados, pobres e marginais, seja ainda por arrancar o desabafo, o segredo, o oculto de cada um. É ele também um género psicopompo, um som iniciático que arrebatava a vida da morte. “Estes poemas que chegam” releva o fado enquanto “ofício de viver, o ofício de arrancar à morte a vida” (LOPES, 2003, p. 29). O fado canta o fadista e “o poema escreve o poeta” (HELDER, 2016, p. 512), como se sintetiza em *Do mundo*; o que seria ainda resgatar Maurice Blanchot: “o poeta nasce pelo poema que ele cria” (1997, p. 101). O fadista é-o depois de ter sido fado, da mesma forma que o poema é depois de ter sido morte, como há pouco citei.

A citação epigráfica deste ensaio, que é dita por do Carmo na faixa instrumental final, assume que o canto domina o compasso da morte; do mesmo modo que a poesia o faz. Sabendo da impossibilidade de vencer a batalha contra a morte, o poeta e o fadista usam a única arma que, não os salvando, os «redive». No fundo, “tudo significa morte: os caminhos dela, as ocultações e revelações, a sua força destrutiva, criativa, transformadora” (HELDER, 2015, p. 40), ensina em *Photomaton & vox*. O fado que se compromete a cantar com intensidade todas as nuances da vida, apreende e repete a morte até à exaustão. De tal forma o faz, que passamos a viver por antecipação o derradeiro final, aceitando e percebendo todo o potencial de vida que a morte poeticamente traz. A dificuldade de cantar Herberto Helder, principalmente nos modelos do fado, exige a reescrita do fado para receber a sua poesia, cuja “lírica encantatória [...] é entretanto uma voz eminentemente escrita” (GUSMÃO, 2010, p. 351). Em matéria de voz, “Estes poemas que chegam” atinge aquele “grão de voz” que Roland Barthes observa como sendo uma “postura dupla, uma produção dupla: de língua e de música” (1990, p. 238), ao ser encontrada a música do poema, o seu potencial sonoro.

Em jeito de possível conclusão, tanto *Poemas Canhotos* como *E ainda...* garantem a incompletude, assumem que nada está definitivamente fixado e concluído, que há lugar para refazer e reorganizar o que se pensava estar completo, até ao ponto do silêncio, “da mão parada”, do nada, da morte: “para acabar mais depressa no escuro/ escrevo rescrevo/ e enfim reluzo e desmorro” (HELDER 2016, p. 682), confessa em *Servidões*; ou mesmo em *Poemas canhotos*: “só a música que me embebeda,/ mas quero ir mais depressa” (2015, p. 16). A velocidade na escuridão é a mesma; o título *Poemas canhotos*, embora revele um outro lado, com outras interrogações e poéticas, não deixa de ser uma matéria em chamas, que quer o canto enquanto ar para tudo incendiar.

“Estes poemas que chegam” faz do autor um leitor atento à mão que o conduz e do leitor um autor silencioso e solitário a fabricar uma voz pronta a cantar. O fado “Poemas canhotos” encontra o fadista a cantar a escuridão de algo para o qual ainda não havia partitura e traz o ouvinte a escutar o centro dessa escuridão, que é ela também origem marginal do fado. Essa sabedoria xamânica que leva a ir buscar à “terra calada” da morte a música de Orfeu para dar matéria vocal ao poema. A dimensão lúdica e desencantada anteriormente mencionada, no poema de Helder, faz também ela parte de uma identidade fadista, lucidamente desencantada. A consciência do imperfeito cruzada com a rima fácil; a imagem diminuída do eu, canhota e desajustada; a angústia do impossível poema contínuo; todas estes tópicos que o poema pode suscitar estão vincados no fado e são desenvolvidas pela voz de Carlos do Carmo, escolhendo este poema como um dos fados-destinos do seu último álbum.

*Poemas canhotos* e *E ainda...* podem ser vistos como títulos afins, lembrando ainda a pertinência de uma poesia impertinente ou de um fado insurrecto, que contra a morte lutam e revivem. Criar um fado com uma letra que não expõe a vivência pessoal de um sentimento exagerado ou cru, é criar abertura para concluir que este género musical apenas exige a verdade, melhor dizendo, exige poemas perto “da nossa própria razão”. Desta forma, o fado já não pode ser somente sintetizado como a expressão de sentimentos de um povo, mas também como um espaço de reflexão sobre a própria escrita poética, neste caso, portuguesa. O desvio de Carlos do Carmo e o canhotismo de Herberto Helder provocam em matéria de voz uma poética de êxtase e melancolia que faz o leitor do poeta ler o fadista e o ouvinte do fadista ouvir o poeta.

## Referências

BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- CARMO, C. **E ainda...** Lisboa: Universal Music Portugal, 2021.
- COELHO, E. P. **A poesia ensina a cair**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010.
- EIRAS, P. A morte e o poema (breves notas, ecos). In: MARQUES, E.; VELASCO F. (Org.). **Um dia destes tenho o dia inteiro para morrer**. A finitude nas artes. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2021. p. 21-27.
- FREITAS, M. Baixa biografia. **Cão Celeste**, nº 4, p. 35-42, 2013.
- GUERREIRO, A. Os poemas descontínuos. **Público**, 22 de Maio de 2015. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/05/22/culturaipsilon/noticia/os-poemas-descontínuos-1696289>. Acesso em: 7 Fev. 2022.
- GUSMÃO, M. **Tatuagem & Palimpsesto**. Da poesia em alguns poetas e poemas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- HELDER, H. Herberto Helder: entrevista [1990]. **Inimigo Rumor**, Rio de Janeiro, n. 11, p. 190-197, 2º semestre de 2001.
- HELDER, H. **Ofício cantante**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- HELDER, H. **Photomaton & vox**. Porto: Porto Editora, 2015.
- HELDER, H. **Poemas canhotos**. Porto: Porto Editora, 2015.
- HELDER, H. **Poemas completos**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china, 2016.
- LOPES, S. R. **A inocência do devir**. Ensaio a partir de Herberto Helder. Lisboa: Vendaval, 2003.
- MARTELO, R. M. **Os nomes da obra**: Herberto Helder ou O poema contínuo. Lisboa: DOCUMENTA, 2016.
- MARTELO, R. M. Herberto 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, R. V. **Para uma história do fado**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012.
- RUBIM, G. **Arte de sublinhar**. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

## LEFT-HANDED FADO: HERBERTO HELDER AND CARLOS DO CARMOS IN MATTERS OF VOICE

## Abstract

The present essay seeks to read the poem “Estes poemas que chega,” from the posthumous work of Herberto Helder *Poemas canhotos* (2015), in relation to the fado “Poemas canhotos” sung by Carlos do Carmo, in his posthumous album *E ainda...* (2021), which rescues the same poem. For this purpose, the topics of death and authorship are addressed, reflecting on the matter of the poetic voice of the one who writes and the one who sings. Starting from the intuition of what fado there is in Helder’s work, the essay also observes how the relationship between poetry and music, in this case, limited to fado, can open the meaning of the poem and engender more readers-listeners. The study concludes that the poem in question, turned into fado, evokes a wisdom of initiation to the awareness of death, whose creative potential generates life and the poem’s writing itself. The poem and fado itself are born from death and give life back, not merely physical, to their authors.

## Keywords

*Poemas canhotos*. Fado. Herberto Helder. Carlos do Carmo.

---

Recebido em: 13/02/2022  
Aprovado em: 26/06/2022