

Daniel Rodrigues*

Université Clermont Auvergne/ CELIS/ILCML

“Língua concêntrica”: anacronismos do travestismo em Herberto Helder¹

Resumo:

Partindo da expressão “língua concêntrica”, utilizada pelo poeta português Herberto Helder, no poema dedicado a Gisberta, travesti brasileiro assassinado em Portugal, o artigo analisa como a voz feminina só pode ser compreendida nesta poesia como a manifestação de um anacronismo, eco “original” da voz do sujeito poético masculino. O anacronismo da voz travestida, se traz desconforto para o leitor contemporâneo, impõe uma certa concepção poética característica da poesia do Herberto Helder.

Palavras-chave:

Herberto Helder, travestimentos, voz, anacronismo

Résumé:

Partant de l’expression “langue concentrique”, utilisée par le poète portugais Herberto Helder, dans le poème dédié à Gisberta, un travesti brésilien assassiné au Portugal, l’article analyse comment la voix féminine ne peut y être comprise que en tant que manifestation d’un anachronisme, un écho “original” de la voix du sujet poétique masculin. L’anachronisme de la voix travestie, s’il met mal à l’aise le lecteur contemporain, impose une certaine conception poétique caractéristique de la poésie d’Herberto Helder.

Mot-clés:

Herberto Helder, travestissements, voix, anachronisme

Toda a poesia helderiana parece ser construída como voz masculina. Eduardo Lourenço afirmará ser esta uma “Poesia de homem” (Lourenço 2015: 214). Porém, Herberto Helder utilizará a voz feminina em primeira pessoa duas vezes, em um conto de *Os Passos em Volta* e em um poema de *a faca não corta o fogo*. Gostaria de comentar a segunda vez que o poeta traveste a sua voz, pois o poema traz problemas éticos para o leitor que percebe ali um *lugar*² dominador masculino e a reificação do corpo feminino. A temática erótica do poema, desta vez abordada pelo prisma feminino, parece assim anacrônica, posto que a voz feminina nada acrescenta ao que o leitor já conhecia, sendo apenas eco da terrível beleza da voz helderiana. Trata-se do poema “belo belo é o meu amado correndo pelas colinas como um cêrvo”, publicado inicialmente em *a faca não corta o fogo*, figurando hoje na coletânea *Poemas completos*, de 2014.

Para quem não está acostumado com a obra de Herberto Helder, vale ressaltar que esta foi reescrita incessantemente ao longo da sua vida. *Poemas completos* é, na verdade, mais uma tentativa de uma poesia toda, iniciada em 1968 com *Ofício cantante*, isto é, de uma recolha poética capaz de abraçar a totalidade da sua produção, mesmo se muitos textos foram abandonados ao longo da sua trajetória. Em 2001, o poeta havia abandonado este projeto, substituindo-o pela tentativa de criação de um *poema contínuo*, com a publicação de uma súmula intitulada precisamente *Ou o poema contínuo*. Este livro inclui um poema inédito, anunciando o que viria a ser a recolha *a faca não corta o fogo*, de 2008. Eis aqui o poema em sua íntegra:

belo belo é o meu amado correndo pelas colinas como 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,
porque o amor é mais forte que a eternidade dos mortos,
e eu estou deitada, e levanto de minha cama, e você vem avançando,
e sobe da noite como uma coluna de ar ou uma ressaca de água, e
rompe por minha casa, e me ata de boca e sexo,
tu de pé eu de giolhos te tomo em minha boca
tua boca obscura
e teu pênis arrojado, e lhe mordo manselinho, e depois lhe devoro

aonde faz o nó do sopra,
oh me ama delicada, como me beijara, uma a uma, pés e mãos,
as unhas,
e tanto se me está crescendo o cabelo que vejo êle debaixo de tua fome,
sim me come de meu cabelo até o mais raso,
no chão do mundo,
e com teus braços terríveis me cruza toda,
que ainda me está doendo do pêso de seu beijo
na risca rosa no meio de virilha até virilha,
e entra em mim e que as coxas me estremeçam,
e te mete inteiro
por boca e cu e cônia adentro,
que os que louvaram a Deus esse Deus os devora,
como fêmea louva-a-deus ao macho, puta,
rediviva, tua, nunca sumo para sempre que sempre me restituo,
andando sobre água fria
joh noche, que juntaste amada com amado, amado em la amada
transformado!
: inexplicável, claro

(Helder 2014: 546-548)

Antes de entrar na leitura do poema, gostaria apenas de acrescentar que este não faz parte, se seguirmos a lógica editorial do poeta, de um “núcleo de energia assegurando uma continuidade imediatamente sensível” (Helder 2001: 5), isto é, não faz parte deste poema contínuo que o poeta tenta traçar com fragmentos, ou, como ele chama, “*punti luminosi poudianos*” de uma obra que contava, na época, com 40 anos de produção. Isto é, o poema usado como ponto de partida deste artigo é uma “redundância”, de tópicos trabalhados e retrabalhados pelo poeta. Vale também acrescentar que, para o leitor assíduo da obra, *a faca não corta o fogo* marca uma virada na expressão do sujeito poético helderiano. A presença do feminino na fase anterior, até as *magias* de 1987, foi largamente estudada por Juliet Perkins, que reconhece, por um lado, aspetos psicanalíticos na sua “abordagem do feminino” e, por outro, liga as diversas figuras femininas à arquétipos da Mãe, da Fonte da Vida ou da Amante, reconhecendo símbolos de um diálogo com a energia criadora, a Poesia, ou seja, como uma atualização da Musa do cânone ocidental (Perkins 1991: 5). Entretanto, se aceitarmos a leitura de Perkins, devemos acrescentar que essa Musa domina o sujeito masculino na primeira fase e que, entretanto, é por ele dominada na segunda, isto é, após 2008. Aparecem então múltiplas figuras de mulheres submissas ao Poeta e muitas vezes violadas por ele, como se a afirmação da sua masculinidade devesse passar por uma cerimônia orgiaca, onde a mulher (mãe, prostituta ou simples criança de 14 anos) funciona como catalisadora ou fonte do seu poder, como podemos ler na epígrafe no segundo

poema da *faca não corta o fogo*: “entre os anzadi, quando um homem sofre de impotência sexual episódica, pede à mãe que o masturbe e assim lhe devolva o poder” (Helder 2014: 536).

Algumas marcas estilísticas também vão aparecer nesta fase tardia do poeta. Ressalto a utilização de uma língua que oscila entre a variante europeia da língua portuguesa, e a variante americana, ou seja, entre o português de Portugal e o português do Brasil, como a oscilação entre o tu e o você, os erros gramaticais dos verbos em terceira pessoa para pronomes da segunda e vice-versa; o uso da próclise para os pronomes oblíquos. Outra característica que sublinho é o uso de uma língua anacrônica, como o uso de certa acentuação, como nas palavras “sêlo” ou “êle”, que transcreve, também, a realização fonética dos brasileiros, ou ainda como o uso de certo vocabulário, como o “giolhos” para designar os “joelhos”, ou ainda a dupla marca das exclamações e interrogações, apontando para uma língua poética que atravessaria os tempos.

Nos dois textos em que Herberto Helder recorre ao travestimento, a voz feminina emerge num diálogo onde a voz masculina foi apagada e, no entanto, ela parece responder a várias interpelações do sujeito masculino. Notemos que o mesmo procedimento de apagamento da voz masculina aparece na primeira vez que o poeta utiliza o travestimento da sua voz, não num simples travestimento narrativo, mas para reforçar a incomunicabilidade entre o poeta e uma prostituta. De fato, na primeira vez que encontramos o travestimento em voz feminina na sua obra será no conto “Duas Pessoas”, de *Os Passos em Volta*. O livro, publicado pela primeira vez em 1963, tem na sua estrutura definitiva, 23 textos em prosa que se aproximam do conto, mesmo que nunca cheguem a aceitar os pressupostos do gênero, permitindo-se, muitas vezes, traçar um jornal de bordo íntimo. Os 23 passos contam assim, pouco a pouco, a construção de um personagem. Trata-se de um jovem poeta, em deambulação, em errância, pelas cidades europeias, como Paris, Bruxelas ou Antuérpia em busca de um estilo, ou, citando o texto introdutório, intitulado precisamente “Estilo”:

[...] o estilo é um modo subtil de transferir a confusão e a violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação. Faço-me entender? Não? Bem, não aguentamos a desordem despudorada da vida. E então pegamos nela, reduzimo-la a dois ou três tópicos que se equacionam. Depois, por meio de uma operação intelectual, dizemos que esses tópicos se encontram no tópico comum, suponhamos, do Amor ou da Morte. Percebe? Uma dessas abstrações que servem para tudo. (Helder 2014a: 7)

O estilo tem assim um método, um pouco irônico, mas também uma utilidade: serve para aguentar “a desordem despudorada da vida”. Acabada esta pequena digressão, voltemos para o conto “Duas Pessoas”.

Aqui, a narração está dividida em duas partes, uma primeira centrada na voz masculina e a segunda, na voz feminina. A trama é simples, apenas a incapacidade de comunicação entre um homem e a mulher que se encontram numa casa quando regressa ao país de partida que supomos ser Portugal: “Aluguei esta casa quando vim do estrangeiro. Sentia-me transbordar de experiências desordenadas e irrevogáveis. Um pouco enjoado de pequenas cidades descobertas

à noite, quando se sai numa estação de caminho de ferro” (*idem*: 152).

O homem é claramente o que partiu em busca de um estilo, sem o encontrar. A mulher, uma prostituta, ou como o narrador masculino a descreve: “Estas pequenas prostitutas ficam diante de mim desprovidas quase de qualidades humanas” (*idem*: 151). Essa personagem sem “qualidades humanas”, sem nome, é corporificada apenas pela simples frase: “o teu cabelo” (*idem*: 152) e pela sua posição no espaço: “Ela está agachada junto à cama” (*idem*: 151).

A voz feminina, por sua vez, confirma incessantemente a condição de fragilidade do homem, quase como um espelho posto face ao desespero do viajante que busca uma “fonte maternal” (*idem*: 162). Porém, podemos notar desencontros nos dois solilóquios: o cigarro oferecido que, na narração masculina, fica sem resposta e que na narração feminina, ela aceita, ou a frase “já deixou de chover”, murmurada pelo homem, segundo ele, e que aparece como uma questão posta por ela, segundo a prostituta.

Como no poema, em “Duas Pessoas” a posição da mulher face ao homem é sempre de submissão. No conto, a posição da prostituta é descrita pela voz masculina: “Ela está agachada junto à cama, procurando um sapato que se extraviou” (*idem*: 155), e no poema é a voz feminina quem a descreve: “e eu estou deitada, e levanto de minha cama” (Helder 2014: 547). Logo em seguida: “tu de pé eu de giolhos te tomo em minha boca” (*ibidem*). Podemos também notar a importância dos cabelos nos dois textos e como a instância masculina liga-se a voracidade: “e tanto se me está crescendo o cabelo que vejo êle debaixo da tua fome” (*ibidem*), no poema, e no conto: “Agita-se de um lado para outro com as grandes mãos batendo contra as pernas, magro e cheio de uma fome terrível. Fome desta mulher que chega cheirando à cidade noturna” (Helder 2014a: 162).

Além desta relação, o verso que abre o poema liga-o ao “Cântico dos cânticos”, como nota João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva quando chama a atenção para a “tonalidade brasileira”³ desta voz feminina, e cria, portanto, relações com o primeiro poema publicado pelo poeta em 1959, *O Amor em Visita*, já que este também era uma reescrita do livro bíblico. Podemos também tecer ligações entre o poema e o a recolha, *A Colher na Boca*. No poema “Tríptico”, aparece já o verso de Camões “Transforma-se o amador na coisa amada”, que no poema traveste-se com a citação dos versos de Noche Oscura de San Juan de la Cruz: “joh noche, que juntaste amada com amado, amado en la amada/ transformado!” (Helder 2014: 547). Refere-se também a os selos, onde lemos pela primeira vez a expressão “rediviva”, retomada no poema inédito da súmula ou o poema contínuo e que prefigura a *faca não corta o fogo*. O texto também já anuncia o dístico “l’amour la mort” de *servidões*: “petite pute deitada toda nua sobre a cama à espera, / e inexplicavelmente eu entro nela de corpo inteiro e idade inteira” (*idem*: 631). Redundância, pois, de tópicos trabalhados pelo poeta, criando os tais centros de energia que dão, segundo ele, uma continuidade a sua obra e o seu estilo.

No poema que estamos lendo, a voz feminina refaz a tradição mística, recebendo o homem em um êxtase que destrói a voz do sujeito face à presença masculina ou divina: “e em um grande espaço eu que sou transparente a você que és coroado” (*idem*: 547). No entanto, se em *Os Passos em Volta* o contexto de uma relação entre um único homem e uma prostituta sublinha as

etapas de uma viagem iniciática, no poema a posição da mulher afirma uma posição de submissão feminina que contrasta fortemente com a poesia portuguesa contemporânea. No poema, o uso de um vocabulário anacrônico, como a palavra 'gíolhos' reforça a relação assimétrica entre um homem e uma mulher, uma relação ela também anacrônica que assim deve ter lugar num passado distante onde faria sentido e encontraria ecos nos pares do poeta.

Publicado em 2008, o poema parece rasurar o surgimento de uma voz poética feminina que, de acordo com Anna M. Koblucka, foi, se afirmando ao longo do século XX para chegar a um *formato mulher* no qual os “géneros sociossexuais [adquirem] ao mesmo tempo uma solidez material e uma vulnerabilidade de construção historicamente contingente, prestes a ser *reformulada*” (Koblucka 2009: 242), ou seja, ainda citando a autora, o que se funda é uma “feminilidade considerada através da sua inscrição no texto literário ou cultural, bem como da identidade feminina como fator formativo interveniente na experiência artística” (*ibidem*). Herberto Helder parece não dialogar com a poesia do seu tempo, fechando-se em sua poética.

Contudo, muitas vezes o modelo “dialogante” ou “comunicante” foi assinalado para compreender a poesia helderiana. Este modelo foi mesmo teorizado por ele na introdução da antologia *Edoi Lelia Doura – antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, antologia organizada por Herberto Helder. O modelo deste diálogo é, entretanto, a devoração da voz do outro, que passa a ser apenas um eco na voz masculina helderiana. Eu próprio já havia escrito que encontramos na poesia estilhaços de outras vozes integrados ao discurso enunciativo, em alusões ou discursos indiretos, e, raras vezes, na manifestação de sujeitos com traços característicos diferentes do eu masculino, e havia sustentado esta teoria seguindo a leitura feita por Ilda Mendes dos Santos do *passos em volta*, quando nota que “a dimensão oral” manifesta-se através de “solilóquios, ou diálogos sempre *in absentia*, irrompendo como estilhaços; conversas captadas como segredos insofríveis” (Santos 2015: 175). Assim, qual seria o estatuto desta outra voz, voz travestida, na poesia helderiana? Um eco da própria voz do autor?

Aproveito aqui algumas considerações que já fiz algures sobre a voz em Herberto Helder e começo aceitando a recusa de Patrick Quillier que, ao evocar a voz interior, a voz do solilóquio, afirma que “[Celle-ci] n’est même pas une voix métaphorique dans la mesure où toute voix suppose un retour auditif”⁴ (Quillier 2007). A voz interior, para o comparatista francês, deve ser pensada como um fenômeno acusmático, uma conversa interior capaz de nos desdobrar infinitamente. Por outro lado, Henri Meschonnic, não aceitando a apologia à lírica de Jean-Michel Maulpoix, afirma que não podemos confundir “*le moi et le je*” (Meschonnic 1997: 31) que se manifesta ao lançarmos mão da metáfora da voz. Como? Através de personas, assinala Meschonnic: “*per-sonare, faire passer le son de la voix par le trou du masque pour la bouche*”⁵ (*idem*: 39). O crítico do ritmo vê ainda na aproximação com o teatro uma solução para a “*mise en voix*” de Roland Barthes e afirma que “un texte est littéraire s’il a sa voix” e que “la voix est le metteur en scène, et l’acteur” (*idem*: 38, 39), lembrando ainda que, tal como “un théâtre imaginaire, le langage comporte une théâtralisation qui est de l’ordre du rythme, de la prosodie, de l’organisation du discours” (*ibidem*).⁶

Quanto a esta organização, como se encenam então os estilhaços de outras vozes? Seriam simples ecos, ou, como foi sublinhado por Silvina Rodrigues Lopes por “conexões e rupturas” (Lopes 2003: 15)? Diana Pimentel, fugindo à “afasia” do autor e do leitor, falará assim de “lugar” (Pimentel 2015: 31-51) ao invés de voz autoral, sugerindo que aquele se localiza (*idem*: 42,43) no centro da câmara de ecos de que parece falar Herberto numa autoentrevista publicada inicialmente na revista *Luzes de Galiza* e que acompanharia a edição de uma antologia no Brasil, em 1987, citada depois por Maria Lúcia Dal Farra, em “Um devaneio brasileiro” (2015). Como diz Herberto nessa entrevista:

Conhece aquelas engenhosas “canções de eco” em que o poeta, supostamente num lugar ecoante, um vale rodeado por montanhas, algo assim, profere a palavra, e logo o eco a devolve ou expande? É a confirmação de fora. [...] O facto de não ser uma voz alheia, de outro, mas, enfim, “a voz da natureza”, a voz dos vales e montanhas, sugere que a participação não pertence aos homens, que se não estabelece uma troca humana (Helder *apud* Dal Farra 2015: 133,134)

“Todos os poemas são canções de eco”, acrescenta ainda Herberto (*idem*:134).

Retiro destas afirmações duas leituras possíveis. Por um lado, o desejo de algo próximo da “utopia” que busca Henri Michaux, e que, segundo Jérôme Roger, será uma “utopie [...] qui vise [...] à la mutation de la vox humana en un continuum physique avec la nature”⁷ (Roger 1997: 114). Como diz Herberto Helder na mesma autoentrevista, “Porque alguém escuta dentro poema que fala e essa instância, que pode ou não prolongar-se para o exterior, é salva pela voz como a voz é salva pelo íntimo ouvido que a recebe” (Helder *apud* Dal Farra: 134,135). O poema em si passa a ser a instância enunciativa: “o poema que fala”; a “fala” que, nas palavras de Herberto Helder, seria, então, “as respostas caóticas, o êxito, o erro, a morte da alma” (*idem*: 134).

Por outro lado, esta afirmação da ausência de “uma troca humana” parece-me uma estratégia de negação do sistema literário no qual o poeta se insere, e esta negação funcionaria como uma estratégia para afirmar uma voz única, no centro. Todavia, esta negação pode também ser irônica, pois, não devemos nos esquecer que o jogo de ecos é sempre falhado, inalcançável. O verso mais célebre da obra helderiana, deixa claro este processo de personificação e de feminização do elemento ausente. Em *amor em visita*, pode ler-se: “Dai-me uma mulher com sua harpa de sombra / e seu arbusto de sangue. Com ela/ encantarei a noite (Helder 2014: 19). O pedido “dai-me” deixa claro que o eu não possui todos os elementos para “encantar” a noite.⁸ Como nota Ana Luísa Alves, o enunciativador masculino é apenas um veículo de transmissão de uma instância feminina, cuja voz é rasurada, um corpo que nada mais faz do recriar uma outra voz (Alves 2002: 6).

Tratando de um terrível ato de transfobia acontecido em Portugal, a morte extremamente violenta da travesti brasileira Gisberta em Portugal, assassinada por 14 jovens entre 12 e 16 anos, o poeta propõem talvez a resposta para esta língua onde ecoam as outras vozes femininas:

travesti brasileiro, dote escandaloso, leio, venha ser minha fêmea,
deslumbrou a terra ávida com suas mamas luminosas
e um coiso grego,
como de mármore, compacto, digo, maciço, intacto, empolgante,
grosso, grane, grego,
e a língua desconversável com a língua então falada,
bruteza,
frescura,
clarão físico,
vivaz nos modos de fazer não uma coisa ou duas
mas todas,
num volteio de mão avessa e acesa,
poema,
da língua concêntrica que me criou até o júbilo e eu criei contra o
poder do mundo com
presteza mercurial,
instinto,
intuito,
crítica da razão pura,
curtas metragens mais que ofuscantes: luciferinas,
até à iluminações transformadoras,
já tive sim todas as iluminações, todas, consumptivas,
que se lixe a vida,
que se lixe a mente,
vida e mente uma palavra única,
vem das montagens visuais da infância da língua, coisas
com luz própria a que se não chegava, e mão queimada, e penso:
vou meter a mão inteira pelo fogo dentro,
e não vou tirá-la nunca,
e nunca mais regressarei dessa palavra,
e pergunto porque estou vivo:
por amor de vinte e três palavras mais ou menos loucas,
glória às uniões inalcançáveis,
eu fodo, se me dão licença,
numa língua que vem com avidéz 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,
o que faz às pessoas quando dela se apaixonam,
só isso me interessa naqueles com quem fodo,
ígneo donaire,
dom,
alerta,
décimo sexto sentido,
poucos poderes de salvação e obra mas
estrela muitíssima, tremenda, às labaredas,
a dança dionisíaca já dentro do abismo,
que se foda em alta língua,
é um mistério,
venha ser inadmissível, luminoso, fêmea, empolgante, grego,
quero eu dizer:
fodam comigo no mistério das línguas,
obrigado
(Helder 2014: 584-586)

Se a língua masculina ao se travestir funciona como uma câmara de ecos, que acaba por apresentar sempre o sujeito masculino que se encontra ao centro, a língua *trans*, sem o vestir-se – reparem como os adjetivos oscilam entre o masculino e o feminino sem nunca fixar o gênero – cria não um jogo, mas uma “língua concêntrica” onde o feminino e o masculino, onde a língua colonizadora e a língua colonizada se unem segundo o modelo orgiaco, dionisíaco e sexual.

Para concluir, gostaria de voltar à análise de Eduardo Lourenço, de quem apenas havia destacado a primeira expressão e que cito agora o parágrafo completo: “Poesia de homem, o enigma que a suscita e mesmo que a precede só tem, como incontornável, a mais natural das fontes, a da mulher. Em Herberto esse enraizamento (melhor seria dizer fundamento) é rosto, é carne, é personagem com rosto de mulher” (Lourenço 2015: 214). Ora, H. Meschonnic nota que este fundamento, “objeto perdido”, centro de fetichismo masculino, a voz lírica da ópera, a voz “da Mãe” é uma visão masculina para quem “*L’Autre est toujours la femme*”⁹ (Meschonnic 1997: 29). Não seria aqui já o limite desta “fonte”? A outra voz, não seria ela apenas fetiche? E não seria também justamente esta ligação extrema da escrita feminina a oralidade que será atacada por Christine Planté quando nota que: “*Le rattachement automatique de toute production féminine à une oralité et au motif de la voix a ainsi souvent équivalu à une forme d’exclusion plus ou moins subtile de la culture écrite*”¹⁰ (Planté 1997: 90)? Seria este fetichismo a marca última da tentativa de construir uma voz ímpar, “*l’une des voix les plus singulières de la seconde moitié du XX^e siècle*”¹¹ (Noiville 2015), na afirmação do jornal *Le Monde* na ocasião da morte do escritor?

Ora, a voz travestida não descreve o outro. Ela projeta simplesmente a projeção do outro, muitas vezes estereotipado, muitas vezes anacrónico.

NOTAS

* Daniel Rodrigues é Professor Adjunto na Universidade Clermont Auvergne, responsável pelas cadeiras de literatura e civilização portuguesa, tradução e de língua portuguesa. É membro permanente do CELIS (Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique). Foi Diretor do Departamento de Estudos portugueses e brasileiros entre 2016 e 2021. É atualmente Diretor do SCLV (Service Commun des Langues Vivantes). Sua pesquisa centra-se na literatura portuguesa contemporânea, em particular na obra do poeta Herberto Helder, nas poéticas do “eu” e nas relações entre texto e imagem. Dirigiu entre 2016 e 2020, com Assia Mohssine, o eixo “Genres littéraire et *gender*” do CELIS. É, atualmente, um dos responsáveis científicos do projeto MAAC e membro da linha de investigação *Intersexualidades* (Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Universidade do Porto) e responsável científico da Cátedra Sá de Miranda (CELIS/ Camões I.P.).

¹ Este trabalho foi realizado no âmbito da Linha de Investigação “Intersexualidades”, do ILCML, Unidade I&D financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Estratégico “UIDB/500/2020”.

² Diana Pimentel afirma existir um “lugar” Herberto Helder (Pimentel 2015: 31–51). Voltarei a este ponto ainda neste artigo.

³ “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*, a tonalidade brasileira [...]”. (Silva 2013)

⁴ Tradução: “[Esta] não é nem mesmo uma voz metafórica, na medida em que toda voz supõe um retorno auditivo”. [As traduções são nossas, exceto quando assinalado].

⁵ Tradução: “*per-sonare*, passar o som da voz pelo buraco da boca da máscara”.

⁶ Tradução: “um texto é literário se ele possui sua voz”; “a voz é o encenador e o ator”; “um teatro imaginário, a linguagem comporta uma teatralização que é da ordem do ritmo, da prosódia, da organização do discurso”.

⁷ Tradução: “utopia [...] que busca [...] a mutação da *vox humana* em um continuum físico com a natureza”. (Tradução minha)

⁸ O encantar desta primeira estrofe passará a ser “cantar” na segunda: “Cantar? Longamente cantar.” (2014: 19).

⁹ Tradução: «O Outro é sempre a Mulher»

¹⁰ Tradução: “a relação automática de toda produção feminina a uma oralidade e ao campo da voz equivaleu muitas vezes a uma forma de exclusão [da mulher] mais ou menos subtil da cultura escrita”.

¹¹ Tradução: “uma das vozes mais singulares da poesia do século XX”.

Bibliografia

- Alves, Ana Luísa (2002), “Nexos Intertextuais entre O Amor em Visita, de Herberto Helder e O Cântico dos Cânticos”, *Textos e Pretextos*, n.º1. Inverno. Lisboa, 6.
- Dal Farra, Maria Lúcia (2015). “Um devaneio brasileiro”, *Relâmpago*, n.º 36/37, Abril/Outubro, p. 119 -135.
- Helder, Herberto (org.) (1985), *Edoi Lelia Doura – antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Helder, Herberto (2014), *Poemas completos*, Porto, Porto Editora.
- (2014a), *Os Passos em Volta*, Porto, Porto Editora.
- Klobucka, Anna M. (2009), *O Formato Mulher. A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Angelus Novus.
- Lopes, Silvina Rodrigues (2003), *A Inocência do devir*, Lisboa, Edição Vendaval.
- Lourenço, Eduardo (2015), “H.H. : Sob o signo do fogo”, *Relâmpago*, n.º 36/37. Lisboa, Outubro de 2015, 212-215.
- Mesconnic, Henri (1997), « Le théâtre dans la voix ». *la licorne – Penser la voix*. Org. Gérard Dessons, n.º 41. Poitiers, 26-42.
- Noiville, Florence (2015), « Le poète portugais Herberto Helder est mort », *Le Monde*, Paris, 24/03/2015. [Disponível na Web. URL: http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2015/03/24/le-poete-portugais-herberto-helder-est-mort_4600488_3382.html#R5ZljouJ0t4KSyHF.99 /
- Perkins, Juliet (1991), *The Feminine in the Poetry of Herberto Helder*, London, Tamesis Books Limited.
- Pimentel, Diana (2015), “lugar para. esculpir o poema”, *Relâmpago*, n.º 36/37, Abril/Outubro, 31-51.
- Quillier, Patrick (2007), « Pour une acousmatique du signe : éloge du nomadisme de la voix », *Lampe-tempête : espaces, lieux, figures*, n.º4. Décembre. [Disponível na web. URL: <http://www.lampe-tempete.fr/QuillierSigne.html>
- Roger, Jérôme (1997), « Une voix sans nombre : Henri Michaux aujourd’hui », *la licorne – Penser la voix* [org. Gérard Dessons], n.º 41. Poitiers, p. 107-127.
- Santos, Ilda Mendes dos (2015), *HH peregrino. Herberto Helder: se eu quisesse enlouquecia*, Rio de Janeiro, Oficina Raquel, p. 174-198.
- Silva, João Amadeu Oliveira Carvalho da (2013), “A poesia de Herberto Helder entre os índios Caxinauás e a contemporaneidade brasileira”, *Revista Convergência Lusíada*, n.º 29. Rio de Janeiro, Real Gabinete de Leitura, jan/jun. [Disponível na web. URL : <http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/?p=2311/>