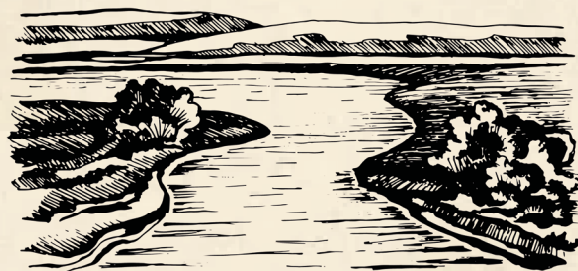


**MAURICIO MATOS**

**AO LONGO DA  
RIBEIRA**

**ESTUDOS DE LITERATURA PORTUGUESA  
2000-2010**

---



2ª EDIÇÃO REVISTA



*editora*  
**UEA**

# A O L O N G O D A R I B E I R A

2ª EDIÇÃO REVISTA

## **Governo do Estado do Amazonas**

Wilson Miranda Lima  
**Governador**

## **Universidade do Estado do Amazonas**

Cleinaldo de Almeida Costa  
**Reitor**

Cleto Cavalcante de Souza Leal  
**Vice-Reitor**

*editora*UEA

Maristela Barbosa Silveira e Silva  
**Diretora**

Maria do Perpetuo Socorro Monteiro de Freitas  
**Secretária Executiva**

Sindia Siqueira  
**Editora Executiva**

Samara Nina  
**Produtora Editorial**

Maristela Barbosa Silveira e Silva (Presidente)

Allison Marcos Leão da Silva

Almir Cunha da Graça Neto

Manoel Luiz Neto

Erivaldo Cavalcanti e Silva Filho

Jair Max Furtunato Maia

Jucimar Maia da Silva Junior

Mário Marques Trilha Neto

Silvia Regina Sampaio Freitas

**Conselho Editorial**

**MAURICIO MATOS**

**A O L O N G O D A  
R I B E I R A**

**ESTUDOS DE LITERATURA PORTUGUESA  
2000-2010**

---

2<sup>a</sup> EDIÇÃO REVISTA

 *editora*  
**UEA**

Síndia Siqueira  
**Coordenação Editorial**

Samara Nina  
**Finalização**

Samara Nina  
**Projeto Gráfico**

Paisagem com desenho vetorial de  
rio - de Stock  
**Ilustração da capa**

Samara Nina  
**Diagramação**

Sindell Amazonas  
Wanessa Ramos  
Wesley Sá  
**Revisão**

Todos os direitos reservados © Universidade do Estado do Amazonas  
Permitida a reprodução parcial desde que citada a fonte

Esta edição foi revisada conforme as regras do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa  
Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade do Estado do Amazonas

M433log  
2022

Matos, Mauricio  
Ao longo da ribeira: estudos de literatura portuguesa 2000- 2010 / Mauricio Matos. – 2.ed.  
rev. – Manaus (AM): Editora UEA, 2022.

152 p.: il., color; Ebook.

ISBN: 978-65-80033-55-3

Ebook, no formato PDF  
Inclui referências bibliográficas

1. Literatura portuguesa. I.Título

CDU 1997 – 82(469)

Editora afiliada:



editoraUEA

Av. Djalma Batista, 3578 – Flores | Manaus – AM – Brasil  
CEP 69050-010 | +55 92 38784463  
editora.uea.edu.br | editora@uea.edu.br

à Lilica

---

*Que margens têm os rios  
para além das suas margens?  
Que viagens são navios?  
Que navios são viagens?*

*Natália Correia*

---

<b>Prefácio</b>	<u>9</u>
Nicia Petreceli Zucolo	
<b>Nota do Autor</b>	<u>12</u>
<b>Investigação sobre a morte de Alberto Caeiro</b>	<u>14</u>
Fernando Pessoa entre o mesmo e seu oposto	
<b>O verdadeiro senhor dos arquivos</b>	<u>31</u>
<b>O poder do gesto em Fernando Lemos</b>	<u>43</u>
<b>Cancioneirito de Ferrara (1554)</b>	<u>59</u>
edição, estudo preliminar e notas	
Estudos preliminares	<u>60</u>
<b>“Ao longo da ribeira”</b>	<u>128</u>
romance de Bernardim Ribeiro	
Nota preliminar	<u>129</u>
Critérios de fixação do texto	<u>130</u>
Critérios de transcrição	<u>131</u>
“Ao longo da ribeira”, por Bernardim Ribeiro	<u>132</u>
Notas ao romance	<u>134</u>
<b>Referências</b>	<u>136</u>
<b>Bibliografia estrita</b>	<u>139</u>
<b>De Fernando Pessoa</b>	<u>139</u>
Bibliografia ativa	<u>139</u>
Manuscritos e Datiloscritos	<u>140</u>
Sobre Fernando Pessoa	<u>140</u>
Livros, capítulos de livros, ensaios em periódicos especializados	<u>140</u>
<b>De Sigmund Freud</b>	<u>149</u>
<b>De Friedrich Nietzsche</b>	<u>149</u>
<b>De Aleister Crowley</b>	<u>149</u>
<b>Sobre o autor</b>	<u>150</u>

## PREFÁCIO\*

*Nicia Petreceli Zucolo – UFAM*

No livro que tens em mãos, caro leitor, encontrarás artigos diversos sobre épocas e autores distintos da literatura portuguesa. Sou vaga, propositadamente, porque trilhar um caminho exige movimento – e ele é individual.

Entretanto, anuncio perceptos e antecipo afetos: o autor em nenhum momento descuida do tributo aos seus mestres intelectuais, o que revela muito do crítico, já que somente um grande intelectual é capaz de generosamente revelar sua formação e interlocução.

Mauricio Matos – ele mesmo esclarece que caminha ao longo da literatura portuguesa, a ribeira, através do jogo de palavras e da metáfora visual da capa, casando espaços diversos, como Amazonas – Rio de Janeiro – Portugal, com sua rara sensibilidade. A foto da capa, de sua autoria, sintetiza múltiplos espaços, remetendo, através de um flagrante do Amazonas, à ribeira como seu trajeto intelectual, sinônimo de trajeto de vida.

Tomo a liberdade de iniciar minha apresentação pelo fim do sumário: destaco o romance de Bernardim Ribeiro, não apenas por sua presença no título, redobrada pelo autor, mas pela sua importância: o texto teve duas publicações conflitantes em Portugal, uma em 1950 e outra em 1957. No ano de 1974, as duas edições viram a luz em conjunto, sem um estudo adequado, entretanto, que dignificasse o

---

\* Prefácio publicado também na primeira edição deste livro.

texto. Mauricio recebe de Helder Macedo a incumbência de efetuar uma “reconciliação crítica” entre as duas versões, o que veio a lume em Lisboa, no ano de 2010, na organização e publicação de *Obras*, em conjunto com o catedrático português.

A publicação deste texto, com as devidas notas e o primoroso estudo introdutório, é fundamental aos estudantes – e apreciadores – da literatura portuguesa no Brasil, por conta da escassez de obras quinhentistas portuguesas com o devido tratamento crítico.

Ainda na linha de o público brasileiro ser presenteado com trabalho sério e de qualidade, o autor resgata o *Cancioneirito de Ferrara*, datado de 1554, cujo texto completo é acompanhado de um estudo introdutório, de onde se destacam informações que comprometem interpretações canônicas de um poema de Bernardim Ribeiro, por variantes encontradas no *Cancioneirito*. As notas que acompanham o poema evidenciam a pesquisa filológica empreendida; a fim de auxiliar a compreensão do texto, não apenas um rol de notas eruditas, como muito se vê em notas aos textos quinhentistas.

Destaco a presença de *Menina e moça*, também do profícuo Bernardim Ribeiro, pelo pioneirismo e prestígio do texto: a novela do séc. XVI, em prosa poética, com um inovador final aberto, foi impressa três vezes, em Ferrara (1554), Évora (1557) e Colônia (1559), conforme aponta Mauricio em seu estudo.

Após a contribuição aos estudos quinhentistas, o autor envereda pela arte surrealista de Fernando Lemos, artista plástico, fotógrafo e poeta. Falar de surrealismo em Portugal é mencionar a postura política adotada pelos artistas que professavam a vanguarda que se tornou doutrina. Neste caso, a ação política de Fernando Lemos redundou-lhe o exílio no Brasil e uma produção peculiar, haja vista a tensão cultural vivida por poetas portugueses emigrados do regime ditatorial salazarista.

Mauricio recompõe a trajetória do artista pelas diversas artes em que atua, usando como costura a palavra gesto, não só como atitude plástico-concreta da fotografia e da pintura, mas como semblante, aparência, aspecto, fisionomia – postura, enfim. Destaca-lhe a ânsia

de infinito e a inquietação que “na impossibilidade de fotografar o próprio imaginário” fizeram Lemos desenvolver a “fotografia surrealista”, cuja técnica vem descrita no estudo a ele dedicado e, é claro, não me cabe aqui desvelar a surpresa que aguarda o leitor.

Noutro estudo deste livro, em um erudito jogo a partir do nome José e suas várias apropriações nas literaturas brasileira e portuguesa, o crítico explora o excesso da ausência de nomes em José Saramago, visando ao estudo mais pontual de seu romance *Todos os nomes*. Aqui, Mauricio desvela um aspecto da prepotente grandiloquência saramaguiana ao insinuar identidade à Conservatória Geral do Registo Civil e ao Sr. José.

Por fim, chego ao texto que abre ao livro, subvertendo a escolha do autor, em termos cronológicos (já por ele subvertido).

Falar de Fernando Pessoa requer cuidado, talvez maior cuidado que os demais autores estudados pelo caráter de fetiche que o drama em gente adquiriu; cuidadosos são os passos do investigador que revela a morte de Alberto Caeiro como “a continuidade da poesia e do fazer poético”, por ser, Caeiro, o Mistério.

Em função dessa constatação, é feita uma leitura aproximando Nietzsche, Freud e Crowley, repetindo-se a ideia: “Caeiro foi [...] metafisicamente imolado por Fernando Pessoa”, tendo esse ato sido cognominado de “assassinato sacrificial”.

Claro está que não adiantarei detalhes nem da aproximação entre essas personagens díspares, nem do assassinato cometido, nem revelarei o quanto ocultei do próprio texto. Para adentrar no mistério, é necessário que se o faça por opção. Não me cabe, aqui, parafrasear ou antecipar entendimentos. Afinal, para entender, entenda quem lê.

Finalizo a apresentação com uma advertência: o livro que ora tens em mãos, leitor, é uma preciosidade. Lê-o com apreço, reconhecendo o valor do que folheias, não pela qualidade da escrita, ou pela trajetória intelectual que representa, mas, sobretudo, pelo contributo à formação acadêmica e ao prazer de ler.

## NOTA DO AUTOR

A presente obra reúne artigos científicos sobre a Literatura Portuguesa dos séculos XVI e XX – inéditos em volume antes da publicação da primeira edição deste livro, embora escritos e publicados durante cerca de uma década (2000-2010) –, todos revistos para a presente edição. O título *Ao longo da ribeira* remete-se diretamente ao *incipit* do poema homônimo de Bernardim Ribeiro, editado por mim em 2008, como gênese de suas *Obras*, que viria a ter a honra de organizar e publicar com Helder Macedo, em Lisboa, 2010.

Esta *ribeira* – *ao longo da* qual tenho caminhado durante as últimas duas décadas – é, naturalmente, a Literatura Portuguesa, com ênfase à sua poesia, dos trovadores à produção de meus contemporâneos. Neste sentido, os artigos aqui publicados refletem momentos singulares desta minha já longa caminhada – por vezes, passeio, por outras, maratona: o primeiro, “Investigação sobre a morte de Alberto Caeiro”, cronologicamente, é o último e representa minha passagem da UFRJ para a UEA. Trata-se do resultado parcial de meu mais recente Pós-Doutorado, realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, pela Fundação Calouste Gulbenkian (2008-2009). O seguinte, “O verdadeiro senhor dos arquivos”, foi o texto de minha comunicação de estreia, realizada na PUC-Rio, em homenagem ao Nobel de José Saramago, mas apenas publicado em 2000, em número especial da *Convergência Lusíada*, há muito completamente esgotado. “O poder do gesto em Fernando Lemos” reúne, através do surrealismo, duas de minhas maiores e mais antigas paixões: a poesia e a fotografia. Finalmente, “Cancioneirito de Ferrara, 1554” e “Ao longo da ribeira”, que encerram o livro, constituem meu tributo parcial a Bernardim Ribeiro.

Nos mais antigos textos, ouve-se a voz do jovem pesquisador que fui, ainda enunciada em primeira pessoa cerimoniosa; nos mais recentes, passei a adotar a terceira pessoa, a meu ver, mais científica. Preservei-lhes a voz original, cada um a seu tempo, para não obscurecer a identidade de um pesquisador que, irremediavelmente, amadureceu.

Para as transcrições, mantive a lição do texto original, quando mantê-la fazia sentido em relação à memória da antiguidade da fonte consultada, bem como a modernizei, quando modernizá-la cientificamente poderia aproximar o texto do leitor contemporâneo, como se pode notar, sobretudo, nos artigos sobre Fernando Pessoa e Bernardim Ribeiro. Já, em relação às citações, elas foram padronizadas segundo as normas vigentes da ABNT NBR 6023/2018, à exceção dos casos em que a alteração comprometeria a compreensão de textos transcritos e ordenados segundo normas desta mesma associação. Em alguns casos, tive de omitir páginas de referências quando as mudanças e o tempo se tinham encarregado de apagar, irremediavelmente, os registros precisos. Quanto às fontes, mantive-as de acordo com a consulta original, reunindo todas as referências ao fim do volume e, assim, assegurando a unidade destas; já quanto à extensão de algumas notas, atribuo-a a coerência formal ligada diretamente à integridade investigativa.

Faço justiça ao agradecer à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior (CAPES), ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), à Fundação Calouste Gulbenkian, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), órgãos de fomento à pesquisa que, desde 1995, têm-me concedido bolsas de estudo, sem as quais, em muitos casos, teria sido impossível escrever os artigos que ora compõem o presente volume. Finalmente, seria injusto se não nomeasse, em meus agradecimentos, a Profa. Dra. Cleonice Berardinelli, minha orientadora de Doutorado e supervisora de Pós-Doutorado, mestra e amiga, tão generosa quanto sábia, que me levou pela mão *ao longo da ribeira*.

*Manaus, 14 de março de 2022.*

**INVESTIGAÇÃO SOBRE  
A MORTE DE ALBERTO CAEIRO**

---

FERNANDO PESSOA ENTRE  
O MESMO E SEU OPOSTO

*Alegrai-vos [...].*  
*O Grande Pã renasceu!*  
Ricardo Reis\*

*Lisboa, 13 de janeiro de 1935.* Meses antes de sua morte, Fernando Pessoa redige a sua talvez mais notória carta. Poeta de vasta epistolografia, será a Adolfo Casais Monteiro que destinará o talvez mais profundo testemunho de si mesmo e de sua obra. A carta abrange três questões: 1. O plano então futuro para a publicação de suas obras em volume; 2. A gênese de sua heteronímia; 3. Suas relações com o ocultismo.<sup>1</sup> Quanto ao primeiro ponto, concorda que a publicação

---

\*Extraído do “Prefácio” aos *Poemas Completos* de Alberto Caeiro (de organização póstuma), escrito a pedido dos parentes do falecido heterônimo-Mestre – naturalmente, e talvez não fosse preciso explicar, tudo isso ocorre no estrito universo dramático-ficcional da chamada “*coterie* inexistente” de Fernando Pessoa. A referência a Pã pode encontrar inspiração no poema “Hino a Pã”, de autoria de Mestre Therion, um dos *nomes mágicos* do controverso ocultista britânico Aleister Crowley, incluído como “espécie de prefácio” na obra *Magick in Theory and Practice* (Paris: Lecram Press, s/d, edição consultada pelo Poeta, conforme informado pelo mesmo; a grafia *Magick*, cabe esclarecer, é utilizada para diferenciar o substantivo de seu foneticamente homônimo *Magic*, que significa ilusionismo, espetáculo em evidência à época), do qual Fernando Pessoa preparou uma criteriosa tradução, publicada em *Presença*, nº 33, julho-outubro de 1933, de que há grande número de versões (manuscritas e datiloscritas) no espólio do Poeta, depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa. Para dar a público a citada tradução, esclarece Pessoa a João Gaspar Simões (um dos diretores de *Presença*), em carta de 4 de janeiro de 1931: “O Mestre Therion não é um heterônimo meu; é simplesmente o ‘nome supremo’ do poeta, mago, astrólogo e ‘mistério’ inglês que em vulgar se chama (ou chamava) Aleister Crowley [...]. Lembrei-me um dia de traduzir o ‘Hino a Pã’, o que fiz, conforme o meu critério de traduzir verso, em absoluta conformidade rítmica com o original. Mandeí a v. o poema para, como lhe disse, v. ver o que é propriamente um poema mágico, em comparação com um simples ‘poema a respeito de magia’ como é o meu ‘Último sortilégio’ [sic].” Sabe-se que a versão original anglófona de “Hino a Pã” viria a ser lida, durante homenagem póstuma a Aleister Crowley, a 05 de dezembro de 1947 (havia morrido quatro dias antes), por seus seguidores. Esta cerimônia ficou conhecida como “O Último Ritual”. As relações entre Crowley, Pessoa e Caeiro serão retomadas adiante. Cf. final da nota 6 e notas 15 e 21.

<sup>1</sup> Muito embora Pessoa os utilize, até determinado ponto, indistintamente, os substantivos *ocultismo* e *misticismo* serão utilizados aqui de acordo com o sentido em se que empregam a cada passo, segundo sua mais antiga acepção dicionarizada. Por *ocultismo* (datação: 1899), compreenda-se: “1. crença na ação ou influência dos poderes sobrenaturais ou supranormais [e] 2. o estudo desses fenômenos; o conjunto das artes ou ciências ocultas, como a magia, o espiritismo, a astrologia etc.”; por *misticismo* (datação: 1836): “inclinação para acreditar em forças e entes sobrenaturais e preocupar-se com eles, em detrimento das explicações racionais e científicas.” Privilegiar-se-á, todavia, *ocultismo*, em virtude de ser esta a expressão utilizada na carta a que ora se faz referência: “Creio na existência de mundos superiores ao nosso e de habitantes nesses mundos, em existências de diversos graus de espiritualidade, utilizando-se até se chegar a um Ente Supremo, que presumivelmente criou este mundo. Pode ser que haja outros Entes, igualmente supremos, que hajam criado outros universos, e que esses universos coexistam com o nosso,

de *Mensagem* não tenha sido uma significativa estreia em volume para sua obra poética em língua portuguesa<sup>2</sup> – e, metonimicamente, talvez para o mais plural e múltiplo poeta do século XX não o tenha sido de fato. Quanto à questão do ocultismo, e já se contavam os anos de seu extenso e, porventura, íntimo contato com Aleister Crowley, pede ao destinatário que mantenha sigilosas as informações que lhe transmite – o que foi cumprido, pois que passamos a dispor do texto na íntegra, apenas a partir da abertura do espólio do Poeta. É, pois, sobre a questão da gênese da heteronímia que repousa o maior interesse no que Pessoa escreve a Casais Monteiro.<sup>3</sup>

Para um homem que elegeu por pátria a língua portuguesa, não será descabido que também tenha eleito o ocultismo como sua forma singular de metafísica.<sup>4</sup> Alain Badiou, em seu *Manifesto pela filosofia*, pôde reconhecer na poesia pessoana a cumeada metafísica que os homens da estrita filosofia não teriam conseguido alcançar. Pensadores – como, por exemplo, José Gil – lançam olhares em direção à obra do Poeta como um projeto ainda muito por cogitar.

\* \* \*

Questiona-se Helder Macedo, no Porto, em 1978, como filósofo-investigativo que (além do mais) é: “até que ponto *podia* Fernando Pessoa *acreditar* na viabilidade de sua própria iniciação *mística*?” Esclarece-lhe a dúvida antecipadamente – através de manuscrito

---

interpenetradamente ou não. Por estas razões, e ainda outras, a Ordem Externa do *Ocultismo*, ou seja a Maçonaria, evita (exceto a Maçonaria anglo-saxônica) a expressão ‘Deus’, dadas as suas implicações teológicas e populares, e prefere dizer ‘Grande Arquiteto do Universo’, [...]. [...] Há três caminhos para o oculto: o caminho *mágico* [...]; o caminho *místico* [...]; e o que se chama o caminho alquímico [...].” In: *Obras em prosa*, p. 98-99. Donde se depreende que, para Pessoa, o *misticismo* seria apenas um dos três “caminhos para o oculto”. [grifos meus] Cabe ainda observar que, através do adjetivo *mágico*, Pessoa se refere ao substantivo anglófono *magick* e não a *magic* (cf. nota referente à epígrafe). Para citações, todavia, conservam-se os substantivos da forma como foram utilizados por seus autores (cf. nota 4).

<sup>2</sup> Pessoa publicara já seus *English Poems III*. Lisboa: Olisipo, 1921. A partir das orientações apostas a seus poemas, presentes nos manuscritos e datiloscritos contidos em seu espólio, há quem acredite que o Poeta, alfabetizado na África do Sul, pensasse em inglês.

<sup>3</sup> Todavia, adiante se verá que o desenvolvimento do raciocínio ora proposto acerca da questão da heteronímia – e, sobretudo, da morte de Alberto Caeiro – pode encontrar substância no modo através do qual Fernando Pessoa operou suas relações com o ocultismo.

<sup>4</sup> Pessoa utiliza, ao longo dos anos de sua escrita, quase sem distinção, os substantivos *metafísica* e *filosofia*. Todavia, os mesmos utilizados aqui de acordo com o sentido em se que empregam a cada passo, segundo sua mais antiga acepção dicionarizada. Por *metafísica*, compreenda-se “estudo ou ciência daquilo que transcende o físico ou natural”; por *filosofia*, “estudo teórico da realidade.” Para Nietzsche, devido à natureza de seu pensamento, utiliza-se sempre *filosofia*; para Pessoa, pelo mesmo motivo, *metafísica*. Para citações, todavia, conservam-se os substantivos da forma como foram utilizados por seus autores, segundo o mesmo critério explicitado na nota 1.

com data provável de 1906, em que faz algumas observações acerca de sua infância – o ainda bastante jovem Fernando Pessoa: “Meu ávido interesse era pelo *incrível* e não pelo provável, nem mesmo pelo impossível em grau, mas pelo impossível por natureza”; e prossegue no mesmo sentido, a afirmar: “desde que tive consciência de mim mesmo, percebi em mim uma inata tendência à *mistificação*, à *mentira artística*.” Ao que retoma o primeiro, em assertiva inequívoca e consoante: “Pessoa é um *poeta místico* sem a possibilidade de fé, cuja sintaxe *metafísica* só pode portanto referenciar-se à absurda incoerência de um universo fragmentado onde as aparências são as únicas essências que há.” E conclui: “Bem o sabe Alberto Caeiro, o mestre possível da gnose impossível.”<sup>5</sup>

\* \* \*

Não será absurdo afirmar que Fernando Pessoa terá sido o arquiteto de um dos mais altos projetos do pensamento ocidental de sua época e, mais, de todos os tempos da poesia e da metafísica. Contemporâneo de Freud – e do nascimento da psicanálise, portanto –, o Poeta descarta a anamnese clínica freudiana, mas acompanha, ainda que ao *largo*, a teoria psicanalítica no que tem de contemporânea do pensamento de seu tempo.<sup>6</sup> Homem da virada do

<sup>5</sup> Todos os grifos são meus. As citações de Helder Macedo foram extraídas de seu ensaio “Fernando Pessoa e as ficções do abismo” in *Trinta Leituras*, p. 132-134, enquanto a de Pessoa foi reproduzida da transcrição do fragmento “[MISTÉRIO E ‘MISTIFICAÇÃO’]”, in *Obras em prosa*, p. 36.

<sup>6</sup> Referindo-se ao volume *O mistério da poesia*, de João Gaspar Simões, seu correspondente, diz (em carta de 11 de dezembro de 1931) que: “Entre os guias que o induziram no relativo labirinto para que entrou, parece-me que posso destacar o Freud, entendendo por Freud ele e os seus seguidores. Acho isto absolutamente compreensível, não só pelas razões gerais acima expostas, mas pela, particular, de que o ‘Freud é em verdade um homem de gênio’, criador de um critério psicológico original e atraente [...]. O êxito europeu e ultraeuropeu do Freud procede, a meu ver, em parte da originalidade do critério; em parte do que este tem da força e estreiteza da loucura (assim se formam as religiões e as seitas religiosas, compreendo nestas, porque o são, as de misticismo político, como o fascismo, o comunismo, e outras assim); mas principalmente de o critério assentar [...] numa interpretação sexual. [...] Ora, a meu ver [...], o Freudismo é um sistema imperfeito, estreito e utilíssimo. É imperfeito se julgamos que nos vai dar a chave, que nenhum sistema nos pode dar, da complexidade indefinida da alma humana. É estreito se julgamos, por ele, que tudo se reduz à sexualidade, pois nada se reduz a uma coisa só, nem sequer na vida intratômica. É utilíssimo porque chamou a atenção dos psicólogos para três elementos importantíssimos na vida da alma, e portanto na interpretação dela: 1º – o subconsciente [*sic*, o conceito de Freud é *inconsciente*; *subconsciente* é conceito aproveitado da psicologia, mas logo descartado pela psicanálise] e a nossa conseqüente qualidade de animais irracionais; 2º – a sexualidade, cuja importância havia sido, por diversos motivos, diminuída ou desconhecida anteriormente; 3º – o que poderei chamar, em linguagem minha, a translação, ou seja a conversão de certos elementos psíquicos (não só sexuais) em outros, por estorvo ou desvio dos originais, e a possibilidade de se determinar a existência de certas qualidades ou defeitos por meio de efeitos aparentemente irrelacionados com elas ou eles. Já antes de ter lido qualquer coisa de ou sobre Freud, já antes de ouvir falar nele, eu tinha pessoalmente chegado à conclusão marcada (1) e a alguns resultados dos que incluí sob a indicação (3). No capítulo (2) tinha feito

século XIX para o XX, consciente de que Deus *era* morto sem sequer a necessidade de recorrer à filosofia de Nietzsche – e até mesmo com uma certa má vontade em relação a ela<sup>7</sup> –, Pessoa, através da invenção da *heteronímia psicoliterária* (perdoe-se o neologismo) e, sobretudo, da criação de Alberto Caeiro e de sua obra, faz de seu “drama em gente” um dos mais importantes paradigmas *poético-metafísicos* da Europa ocidental.

Antes de prosseguir, todavia, faz-se necessário um justo esclarecimento: a associação entre Nietzsche, Freud e Pessoa não é aqui inaugural. Já a apontara – e com a sagacidade que lhe é natural – Teresa Cerdeira no ensaio “A aventura suicida da modernidade”, do qual ora se transcrevem os excertos que diretamente dizem respeito a esta mesma associação:

A aposta da modernidade, Pessoa assumiu-a na sua plenitude quando se instalou como instância fictícia, quando elegeu a manifestação do eu sob um fundo de

---

menos observações, dado o pouco que sempre me interessou a sexualidade, própria ou alheia – a primeira pela pouca importância que sempre dei a mim mesmo, como ente físico e social, a segunda por um melindre (adentro da minha própria cabeça) de me intrometer, ainda que interpretativamente, na vida dos outros. *Não tenho lido muito do Freud*, nem sobre o sistema freudiano e seus derivados; mas o que tenho lido tem servido extraordinariamente – confesso – para afiar a faca psicológica [sic o adjetivo aplicável a Freud seria *psicanalítica*] e limpar ou substituir as lentes do microscópio crítico. *Não precisei do Freud* (nem ele, que eu saiba, me esclareceria esse pormenor) para saber distinguir a vaidade do orgulho, nos casos em que podem confundir-se, por meio de manifestações em que essas qualidades surgem indiretamente. *Não precisei também do Freud* para, no próprio campo da indicação (2), conhecer, pelo simples estilo literário, o pederasta e o onanista, e, adentro do onanismo, o onanista praticante e o onanista psíquico. Os três elementos constitutivos do estilo do pederasta, os três elementos constitutivos do estilo do onanista (e a divergência, em um deles, entre o praticante e o psíquico) – para nada disto precisei de Freud ou dos freudianos. Mas muitas outras coisas, neste capítulo e nos outros dois, de facto Freud e os seus me esclareceram: nunca me havia ocorrido, por exemplo, que o tabaco (acrescentarei «e o álcool») fosse uma translação do onanismo [referência ao conceito freudiano de *fase oral*]. Depois do que li neste sentido, num breve estudo de um psicanalista, verifiquei imediatamente que, dos cinco perfeitos exemplares de onanistas que tenho conhecido, quatro não fumavam nem bebiam; e o que fumava abominava o vinho. O assunto obrigou-me a cair no sexual, mas foi para exemplificar, como v. compreende, e para lhe dizer quanto, criticando embora e divergindo, reconheço o poder hipnótico do freudismo sobre toda a criatura inteligente, sobretudo se a sua inteligência tem a feição crítica. [...] *Registro, com orgulho, que pratiquei, falando do Freud, uma imagem fálica e uma imagem iônica [sic]; assim sem dúvida ele o entenderia. O que concluiria não sei. Em qualquer caso, raios o partam!* [grifos meus] Em contrapartida, Pessoa inicia a carta com a seguinte observação: “[...] Não faz mal não ter vindo na *Presença* 33 o trecho do guarda-livros ou o soneto do Álvaro de Campos; ainda bem que veio a tradução do ‘Hino a Pan’. Essa, sim, é que me comprometeria se estivesse ausente.” Cf. *Obras em prosa*, p. 61-68. Note-se, ainda, que nenhuma observação é feita aos conceitos psicanalíticos de *pulsão de morte* ou a *das Ding*.

<sup>7</sup>No texto “[Nietzsche]”, Pessoa, todavia, demonstra pleno conhecimento da filosofia nietzschiana, desdenhando criticamente da mesma, bem como de seus então seguidores, em passagens como as que ora se passam à transcrição: “[...] em Nietzsche a contradição de si próprio é a única coerência fundamental, e a sua verdadeira inovação é o não se poder saber o que foi que ele inovou. São inúmeros, em todo o mundo, os discípulos de Nietzsche, havendo alguns deles que leram a obra do mestre. A maioria aceita de Nietzsche o que está apenas neles, o que, de resto, acontece a todos os discípulos de todos os filósofos. A minoria não compreendeu Nietzsche, e são esses poucos os que seguem fielmente a doutrina dele.” Cf. *Obras em prosa*, p. 542. É digno de nota que o Poeta restringe seus comentários ao paganismo nietzschiano e a sua gaia ciência, não mencionando, em qualquer momento, direta ou indiretamente, o conceito de *vontade de potência* ou a máxima, porventura fundadora da filosofia moderna, “Deus é morto”.

ausência que é a proposta da heteronímia. Levava, assim, à última instância a consciência de Rimbaud de que “je est un autre”, fazendo dessa aguda revelação desinstaladora, dessa recusa de assentar-se no tapete das certezas – violadas antes dele por Freud e Nietzsche –, o cerne da sua criação. [...]

A aventura de *Orpheu* aponta para a revolução diante de uma tradição lírica portuguesa e ocidental, diante de uma tradição filosófica e existencial humanista e diante de uma concepção político-social em que o primado do indivíduo estava garantido pela subjetividade da arte, pela existência de Deus e pela ascensão vitoriosa da burguesia. Esse tripé seria abalado, na viragem do século, pelas inquietações marxistas, pela análise do eu como entidade psíquica não una e pela consciência de uma sociedade definitivamente desinstalada pela morte de Deus. [...]

Na esteira dos estudos freudianos, a personalidade desestruturada recusava o doloroso dilaceramento e deixava vingar a proposta terapêutica e analítica de recomposição do equilíbrio mental. [...] (CERDEIRA, 2000, p. 68-71).

Apesar de uma base comum, notadamente a coerência do pensamento pessoano inserido no paradigma dos saberes interdisciplinares – e se poderia incluir também neste passo a einsteiniana Teoria da Relatividade, na área da física – que se foram constituindo desde o último quartel do oitocentos até à primeira metade do século XX, ao menos, a aposta de Teresa Cerdeira repousa no entendimento da heteronímia como processo coerente à contemporânea modernidade de Pessoa. Por outro lado, lado este que lhe será tão somente complementar, o ensaio que ora se apresenta, busca investigar a arquitetura da heteronímia pessoana a partir de sua coerência interna na disposição dos elementos constituintes da “*coterie* inexistente” e dos destinos que o Poeta racionalmente – a aposta é esta – conferiu aos personagens de seu “drama em gente”. Repare-se, portanto, que, bem como no parágrafo que a este sucede, quanto na conclusão a que o texto há de chegar, a economia conceitual pessoana, relacionada às de Freud, Nietzsche e Crowley,

é abordada internamente, e não se vincula especificamente a uma delimitação histórica de modernidade, mas antes à coerência de seu sistema metafísico. A ficcionalização do eu é, portanto, em poemas, cartas ou decisões de Pessoa tomada como processo apriorístico em relação ao que o presente ensaio se propõe a investigar. O ensaio de Teresa Cerdeira é, portanto, o ponto de partida, no amplo universo de saberes que aborda, para a análise de um diálogo pessoano, interno e estrito, entre ele mesmo e seu Oposto, a ortonímia e sua *Absoluta Alteridade*. Finalmente, não será desnecessário ressaltar que, quanto mais interpretações um texto puder admitir, mais literário será.

\* \* \*

*Lisboa, 08 de março de 1914.* Pessoa acerca-se de sua cômoda e – segundo a carta escrita a Casais Monteiro –, escreve em êxtase os poemas de *O guardador de rebanhos*, livro de Alberto Caeiro<sup>8</sup>, imediatamente reconhecido como seu *Mestre* e seu *Oposto*, sua *Absoluta Alteridade* – como o *Outro* do “7” de Sá-Carneiro, hipotética síntese d’A *Confissão de Lúcio* –, um *outro-em-Pessoa*, para quem o único “mistério é haver quem pense no mistério”; e no *Mistério*, com inicial em caixa-alta (como *Oposto, Alteridade, Outro, Além e Aqui*, como adiante se verá)<sup>9</sup>, Pessoa pensava como poucos e com a intensidade de ainda menos. Reconhece, portanto, em Alberto Caeiro sua *pessoana inexistência*, e reage, ainda segundo a carta, escrevendo “Chuva oblíqua”, poema inaugural do Interseccionismo (um dos vários *ismos* modernistas), em que se entremeiam o físico e o metafísico, a realidade e o sonho, um a buscar o outro, na poesia de uma imprevisível “horizontalidade vertical”.<sup>10</sup> Para Pessoa, o ortônimo, absurdo será “haver quem” não “pense no mistério”,

<sup>8</sup> Como se veio a saber, a partir do momento em que foi possível investigar o espólio de Fernando Pessoa, esta informação é ficcional, como adiante se verá.

<sup>9</sup> Herança do Simbolismo, tão caro a Pessoa, sobretudo na poesia de Camilo Pessanha, a maiúscula inicial adquire, no Modernismo, um valor conceitual.

<sup>10</sup> Para Teresa Cerdeira, a “imagem [...] de uma horizontalidade vertical, para além de corresponder ao cruzamento de planos perceptivos, mar – estrada / velas – troncos de árvores, nasce de uma construção só possível num espaço ficcional em que a paisagem real não é meramente duplicada, mas se faz outra no espaço do sonho: real e irreal, paisagem e sonho, presente e passado, observação e evocação, perdem a dimensão do reflexo e o sujeito atravessa essas realidades diversas [...]” (CERDEIRA, 2000, p. 72-73).

mistério é, portanto, *haver*, existir simplesmente, no que de mais paradoxalmente complexo este verbo puder comportar.

*Cairo, 8 a 10 de abril de 1904.* Aleister Crowley opera uma invocação ao deus Hórus e manuscreeve, em êxtase, as 65 páginas que viriam a compor os três capítulos d’*O livro da Lei (Liber Al vel Legis)*, como que ditadas por uma *Altíssima Inteligência*, identificada como Aiwás ou Sagrado Anjo Guardião, a que não teve acesso consciente. Neste texto é anunciada a transição planetária para o Éon de Hórus, astrologicamente, a Era de Aquário, cuja orientação cognitiva consiste, sobretudo, em duas sentenças: “Faze o que queres há de ser o todo da Lei” e “Amor é a lei, amor sob vontade”, mas não uma *vontade* qualquer, senão uma *Vontade Verdadeira*<sup>11</sup>, que se há de aproximar dos conceitos de *vontade de potência* (Nietzsche) e de *pulsão de morte* (Freud). Crowley, que passava por um momento de ceticismo, inicialmente, por contrários a si que fossem os escritos, rebela-se contra o livro; posteriormente, todavia, passará o resto de sua vida a tentar *compreender-se nele e se fazer compreender através dele*.

Assim foi, ou assim diz ter sido<sup>12</sup>, o “autor” em *O equinócio dos deuses*, parte integrante do chamado *Liber Aba*, que também compreende *Magia em teoria e prática*, cuja epígrafe Pessoa viria a traduzir: o já mencionado “Hino a Pã”.

Note-se que, assim como o Poeta afirma a Casais Monteiro ter visto “no espaço incolor mais real do sonho” Alberto Caeiro, quando da composição de *O guardador de rebanhos*, e o descreve como “de estatura média, e [...] realmente frágil”, “louro sem cor, olhos azuis”, Crowley diz que Aiwás, enquanto lhe ditava *O livro da Lei*, lhe aparecera como “homem alto, trigueiro, de seus 30 anos, bem coordenado, altivo e forte, com a força de um rei selvagem” e “pronúncia inglesa sem sotaque, quer nativo ou estrangeiro; completamente sem maneirismos provinciais ou de casta”.<sup>13</sup> A partir destas *revelações*, não será forçado perceber a identidade entre as versões de Pessoa e Crowley para a composição, respectivamente,

<sup>11</sup> O adjetivo *verdadeiro(a)* faz referência, não à possibilidade de uma *verdade absoluta*, mas sim a uma *verdade* relativa a cada sujeito, ou seja uma *verdade relativa* e uma *verdade subjetiva*.

<sup>12</sup> É notório que, segundo Aristóteles, à história cabe narrar o que *foi* e, à literatura, o que *poderia ter sido*.

<sup>13</sup> Em relação à pronúncia, segundo a linguística, não só esta (in)variante é inconcebível, mas – sobretudo – a possibilidade de percepção da mesma é sequer imaginável.

de *O guardador de rebanhos* e d'*O livro da Lei*, ambos concebidos em “êxtase” a partir do *aparecimento* de “alguém em” seu autor.<sup>14</sup>

\* \* \*

*Rio de Janeiro, dezembro de 1958.* Cleonice Berardinelli defende sua Tese de Livre Docência, *Poesia e Poética de Fernando Pessoa*, a primeira escrita no Brasil, a segunda no mundo. Em sua banca, Adolfo Casais Monteiro, o destinatário daquela que entrou para a história como a *Carta sobre a Gênese dos Heterônimos* e da qual algumas linhas têm sido convocadas ao presente ensaio.

Defende Cleonice Berardinelli que o cerne da poesia pessoana é o que o Poeta elegeu como “febre de Além”, com A maiúsculo, como grafado em “D. Fernando, Infante de Portugal”, de *Mensagem* (1934), e – antes – em “Gládio”, escrito em 1913, que Pessoa teria visto impresso apenas nas provas de *Orpheu* 3 (que não saiu do prelo), em 1915. “Gládio”, gênese de “D. Fernando, Infante de Portugal” viria a ser publicado somente em *Athena – Revista de Arte e Cultura*, de que o poeta era um dos “directores”, na década de 1920.<sup>15</sup>

A investigação de Cleonice Berardinelli leva, contudo, à conclusão de que a “febre de Além” – que em nada se afasta da *pulsão de morte* freudiana ou da *vontade de potência* nietzschiana – inexistente na poesia de Alberto Caeiro, exatamente o *Mestre-Outro* de Pessoa, aquele que, por ser o próprio Mistério, não tem perspectivas para

<sup>14</sup> A fazer justiça, foi Jorge de Sena, movido por seu notório impulso investigativo, se não o primeiro, de certo o mais determinado investigador (como lhe era natural) na investida, em pesquisa de campo, em busca de informações sobre Aleister Crowley, quando de suas estadas em Londres, com vistas a averiguar as relações do controverso ocultista inglês com Fernando Pessoa, conforme se pode ler nos ensaios incluídos e seu *Fernando Pessoa & Ca Heterónima. Estudos coligidos: 1940-1978* (Lisboa: Edições 70, 1984).

<sup>15</sup> Observa Cleonice Berardinelli que a primeira pessoa de “Gládio”, “[...] sem outras indicações, [...] só pode remeter ao sujeito lírico, Fernando, sim, não o infante, senão o poeta Fernando António Nogueira Pessoa”. (BERARDINELLI, 2004, p. 320). Ainda sobre este passo, escreve o Poeta a João Gaspar Simões, em carta datada de 26 de outubro de 1930, acerca da publicação de “O último sortilégio”, poema ao qual se retornará adiante, em *Presença*, n. 29, Coimbra, dezembro de 1930: “Não há nada de especial a indicar na gênese do poema ‘O último sortilégio’. Escrevi-o a 15 deste mês, à noite, em seguida a escrever três quadras muito simples. Tanto estas, como ele, foram produtos diretos e espontâneos. Causou-lhe estranheza, talvez, o assunto. Isso, porém, procede de V. desconhecer outros poemas meus, inéditos, do mesmo gênero. Tenho, um incompleto, ‘Lúcifer’, que vai muito além deste na mesma direção; e este é já antigo. A mesma nuvem paira sobre os cinco poemas a que chamei ‘Além-Deus’ [na realidade “Gládio e Além-Deus”] e que escrevi há ainda mais tempo; são cinco pequenos poemas, completos e estiveram para ser publicados (chegaram a ser impressos) num *Orpheu* 3 que foi frustrado de cima. E, além destes, há ainda outros poemas, incluindo um soneto sobre Gomes Leal, que deve conhecer, pelo menos da *Antologia do Salão de Outono*. Deveras e realmente, não posso dar-lhe explicação nenhuma sobre a gênese particular deste poema sobre a gênese geral desta ordem de poemas é que talvez haveria alguma coisa a dizer. Mas isso não tem interesse *estético nem psicológico*” [grifo meu].

o que de misterioso haja em si: misterioso será, portanto, e em perspectiva para Alberto Caeiro, “quem pense no mistério”, pois o *Mestre-Outro* parece não se perceber, em relação ao Mistério, por sê-lo, *ele-mesmo*, para a dimensão humana – a que não pertence, ao menos por seu trato íntimo com a figura central do presépio – o próprio mistério *encarnado em papel*; e haverá de valer a pena lembrar que o chamado Mistério da Santíssima Trindade é dilacerado n’O *guardador de rebanhos*. Dizer que Caeiro teria “febre de Aqui”, tendo este *Aqui* inicial maiúscula, talvez seja excessivo. Caeiro sequer tem febre, pois – num ambiente bucólico que muito se aproxima de um particularíssimo Éden pessoano – *sabe a verdade e é feliz* (cf. *O guardador de rebanhos*), como um deus, paganíssimo ou não, mas certamente não humano e não vivente. Saber a *verdade* e ser *feliz* eliminam quaisquer possibilidades de, conscientemente, o emissor destas assertivas ser humano e estar vivo.

Sem perder tempo, portanto, Pessoa promove a morte de Alberto Caeiro, aos 26 anos, em 1915, cerca de um ano apenas após o seu nascimento poético, no “dia triunfal” de 1914. A vida de Alberto Caeiro implicaria na morte literária de Fernando Pessoa, e não só: na de Álvaro de Campos – que enuncia o “Cais Absoluto”, bem como o “puro Longe”, em sua “Ode marítima” – e na de tantos outros poetas e pensadores, lusófonos ou não, desde (ao menos!) a Antiguidade Clássica. A morte de Caeiro assegura, portanto, a continuidade da poesia e do fazer poético, ao menos, em termos ocidentais.

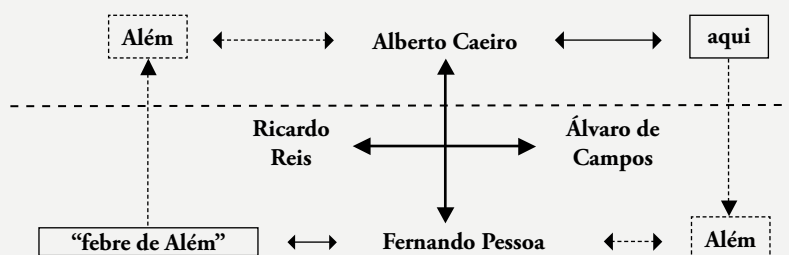
Manter vivo Alberto Caeiro, o mestre da “*coterie inexistente*”, seria deixar cair por terra o moto próprio e contínuo da própria poesia, bem como o da metafísica: a busca; e não há de ser descabido lembrar que, antes dele, o único heterônimo de obra substancial havia sido o anglófono gêmeo astrológico de Pessoa, Alexander Search (Alexandre Busca), que buscara como o *outro* a “verdade”, a “felicidade”, busca a que Caeiro não poderia ser *sujeito*, por saber-se *Objeto* – como o *das Ding* de Freud, em português, *a Coisa*<sup>16</sup> – com inicial também em caixa alta.

<sup>16</sup> Como se sabe, todo substantivo alemão é grafado com inicial maiúscula e, quando traduzido, passa naturalmente à minúscula. A *Coisa* por *Das Ding* é uma exceção comumente aceita desde a primeira edição Standard (em 24 volumes) das obras completas de Freud.

FW. Nietzsche (1844-1900)	Sigmund Freud (1856-1939)	Aleister Crowley (1875-1947)	Aleister Crowley (1875-1947)
vontade de potência	Pulsão de morte	Lei de <i>Thelema</i> <sup>17</sup>	“febre de Além”
“Deus é morto”	<i>das Ding</i> (a Coisa)	“Faze o que tu queres há de ser o todo da Lei.”	Morte de Caeiro

Era, portanto, necessário assassinar o mestre por tuberculose (ou qualquer outra moléstia) – perdoe-se o absurdo da sentença –, retirá-lo de seu estado vivente, para que pudesse, no Além (o seu *aqui*, cf. Gráfico “Febre de Além”, abaixo) encontrar a Verdade já encontrada, e desfrutar da felicidade já consumada. Caberia, pois, a pergunta: a Caeiro, faria sentido continuar entre os viventes?

### GRÁFICO “FEBRE DE ALÉM”



#### Donde:

Além [Pessoa, Campos e Reis] = aqui [Caeiro]

busca [Pessoa, em relação a Além] = “febre de Além”

[Pessoa = sujeito da febre] ≠ [Caeiro = Objeto da busca]

\* \* \*

Aceita-se comumente a morte de Caeiro como fato em si, isolado, fruto de uma imaginação para quem o morrer seria apenas uma faceta ficcional imposta ao heterônimo-Mestre, sem quaisquer causas e consequências.<sup>18</sup> Desta forma e seguindo esta linha de raciocínio, a morte de Alberto Caeiro significa a vida dos demais poetas, sejam heterônimos ou não.

<sup>17</sup> *Thelema*: substantivo grego, comumente traduzido pelos estudiosos da obra de Crowley como “Vontade Verdadeira”. A chamada *Lei de Thelema* é constituída basicamente por dois princípios: “Faze o que tu queres há de ser o todo da Lei.” e “Amor é a lei, amor sob vontade”.

<sup>18</sup> Note-se que, por exemplo, há motivos explícitos para o autoexílio do monarquista Ricardo Reis no Brasil, em 1919, ano em que António José de Almeida, republicano convicto, assume a presidência da República de Portugal, em sucessão a João do Canto e Castro, paradoxalmente monarquista, que, por sua vez, sucedera a Sidónio Pais, o “Presidente-Rei”, a cuja memória Pessoa, “nacionalista místico e sebastianista racional”, dedicara um longo poema, datado de 25 de janeiro de 1920, de índole semelhante à de *Mensagem*, e onde se lê que “nele [Sidónio Pais] uma hora encarnou el-rei / Dom Sebastião”.

\* \* \*

Caso aproximável à obra de Alberto Caeiro pode ser encontrado em poema ortônimo, muito declamado, mas sobre o qual, por outro lado, muito pouca investigação tem sido feita:

Ela canta, pobre ceifeira,  
Julgando-se feliz talvez;  
Canta, e ceifa, e a sua voz, cheia  
De alegre e anônima viuvez,

Ondula como um canto de ave  
No ar limpo como um limiar,  
E há curvas no enredo suave  
Do som que ela tem a cantar.

Ouvi-la alegre e entristece,  
Na sua voz há o campo e a lida,  
E canta como se tivesse  
Mais razões pra cantar que a vida.

Ah, canta, canta sem razão!  
O que em mim sente 'stá pensando.  
Derrama no meu coração  
A tua incerta voz ondeando!  
Ah, poder ser tu, sendo eu!  
Ter a tua alegre inconsciência,  
E a consciência disso! Ó céu!  
Ó campo! Ó canção! A ciência

Pesa tanto e a vida é tão breve!  
Entrai por mim dentro!  
Tornai minha alma a vossa sombra leve!  
Depois, levando-me, passai!  
(in *Cancioneiro*)

“Ela canta, pobre ceifeira” revela de imediato o choque entre a consciência do intelectual quase sempre urbano, Fernando Pessoa, e a inconsciência da trabalhadora rural, a Ceifeira.

Pensando nos “calceteiros” das “Cristalizações” de Cesário, imediatamente se percebe sua função: a urbanização da Lisboa oitocentista, numa poesia de expressão moderna, rigorosamente baudelairiana. Caberia, pois, a pergunta: o que faz uma ceifeira no paradigma quase sempre urbano de Fernando Pessoa, ortônimo?

Atente-se, todavia, em seu instrumento de trabalho e em seu gênero: uma foice, uma mulher. Está aí, personificada, a Morte, não em relação a qualquer um, mas numa estreita relação ao ortônimo. A impossibilidade de *ser-se sendo-a*, revelada no próprio poema, é sopro do querer viver, mesmo inquieto, do Poeta: quem lhe dera *sê-la, sendo-se...* Todavia, ser a ceifeira, ou ter a sua inconsciência e a consciência desta inconsciência, é um estado que o ortônimo pode “tão-somente” *desejar*. A inconsciência é quieta, conformada, contente<sup>19</sup>; não abrange os mistérios insondáveis da existência, do ser e, sobretudo, do *ser pessoano*. Ser a “ceifeira” não passa, portanto, na economia poética de Fernando Pessoa, de um desejo; e não de um *desejo* qualquer, é certo, mas de um desejo freudianamente específico, mais precisamente, uma *pulsão*, a um só tempo, de *vida* e de *morte*.

\* \* \*

Caeiro foi, portanto, metafisicamente imolado por Fernando Pessoa. Seu assassinato sacrificial assegura ritualisticamente ao Poeta a possibilidade de não-ser este-Outro e, portanto, criador e criatura, *ser-se* (v.g. “Ó Universo, *sou-te*” do conjunto “Gládio e Além-Deus” in *Orpheu* 3), assegurando a ocultação do Cadáver-Mistério.

E é neste passo que se faz pertinente recordar que Pessoa participou do suicídio fingido de Aleister Crowley, ocasião em que se conheceram, na Boca do Inferno (Portugal, 1930), pois, *autopsicograficamente*, “O poeta é um fingidor”<sup>20</sup> e a poesia, logo, um

<sup>19</sup> “Ser descontente é ser homem”, diz o verso matematicamente intermédio do poema “O Quinto Império”, de *Mensagem*.

<sup>20</sup> Em aula, Cleonice Berardinelli aponta para a origem etimológica de *fingir*: “do latim *fungere* ‘modelar na argila’, depois ‘dar forma a qualquer substância plástica, esculpir’, donde ‘dar feição a, afeiçoar’, p.ext. ‘reproduzir os traços de, representar, imaginar, fingir, inventar’”. Não obstante minha quase ininterrupta participação, durante mais de uma década, a última – primeiro como auxiliar de pesquisa, recentemente como coorganizador de edição de *Mensagem* (cf. Referências), o que muito me honra e digna, e não poderia ser diferente por sua inquestionável altura intelectual –, na produção bibliográfica da Professora, não me ocorre que a mesma tenha alguma vez feito registro escrito do presente achado interpretativo. Pelos motivos expostos, sinto-me à vontade para (e mesmo na obrigação

fingimento. Note-se ainda que Alberto Caeiro tem as mesmas iniciais de Aleister Crowley (AC, como abreviava Pessoa; Álvaro de Campos era abreviado por *A de C*).

\* \* \*

Passa-se, agora, à dialética dramática entre o ortônimo, que interpela o *Guardador de rebanhos* acerca do “vento que passa”:

“Olá, guardador de rebanhos,  
Aí à beira da estrada,  
Que te diz o vento que passa?”

“Que é vento, e que passa,  
E que já passou antes,  
E que passará depois.  
E a ti o que te diz?”

“Muita cousa mais do que isso.  
Fala-me de muitas outras cousas.  
De memórias e de saudades  
E de *cousas que nunca foram.*”

“Nunca ouviste passar o vento.  
O vento só fala do vento.  
O que lhe ouviste foi *mentira*,  
E a *mentira* está em ti.”

(*O guardador de rebanhos*, X – grifos meus)

Retome-se, neste passo, o citado manuscrito de 1906, em que diz Pessoa ser a “mentira artística” análoga à “mistificação”, que se pode relacionar às “coisas que nunca foram”, sobre as quais lhe fala o “vento que passa”.

Relacionar “mentira artística” à *estética do fingimento* talvez sequer chegasse a ser necessário se outra relação ora não se pudesse

---

de) registrá-lo como testemunha discente que fui e sempre serei. Com isso, creio, contribuo para o alargamento do pensar a questão da chamada *estética do fingimento*, bem como faço justiça à Mestra. Cabe ainda ressaltar que tal possibilidade interpretativa, antes de refutar o que proponho na presente análise de “Autopsicografia”, alarga suas possibilidades de análise para novas leituras.

fazer. Em Londres, 1913 – ano da composição de “Gládio” –, Aleister Crowley publica, sob o *nome mágico* Frater Perdurabo o volume *The book of lies*<sup>21</sup>, que jamais foi traduzido para o português, mas cujo título é, em espanhol, *El libro de las mentiras*. Todavia, dada a relação entre Crowley e Pessoa, para o português, com efeito, a tradução mais literária talvez fosse *O livro do fingimento*, em coerente consonância entre o autor e seu *confrade* lusitano, e diz-se confrade, pois Pessoa trata Crowley por Frater ao menos em parte de sua correspondência.

*The book of lies* gira em torno da moderna constatação acerca da impossibilidade de se alcançar uma – a um só tempo, desejável (inconscientemente) e indesejável (conceitualmente) – *Verdade Absoluta* e, conseqüentemente, se dirige à humanamente viável (e, porventura, fundadora) relatividade, tão cara a Einstein e, antes, a Nietzsche, Freud, Crowley e Pessoa, cronologicamente relacionados.

\* \* \*

De volta à dialética de “Olá, guardador de rebanhos”, atente-se neste passo em sua dramaticidade, assinalada pelo uso de aspas duplas para a indicação das *falas* do ortônimo (que interpela) e do heterônimo-Mestre (que se lhe opõe). A partir da menção à *fala*, não será descabido ora ressaltar que, por muitas vezes, a psicanálise – devido mesmo a seu processo terapêutico – é identificada como “cura pela palavra”, entendendo-se *palavra* na interseção entre oralidade (fala) e escritura, pois Freud julgava (e acaso acertava em seu julgamento) ambas terapêuticas.

A partir do exposto, sob forma de invocação mística, também “Hino a Pã” haverá de conter sua carga de dramaticidade. Todavia, será no eulírico feminino de “O último sortilégio” – em que reaparecem as aspas duplas – que, sob forma de monólogo dramático, o ortônimo opera o exorcismo de *si-mesmo*. A contraposição ao feminino, perceptível em “Ela canta, pobre ceifeira”, transforma-se em consonância nos versos de “O último sortilégio” em relação às possibilidades cognitivas do

<sup>21</sup> Note-se que “Hymn to Pan” é assinado por Master Therion, identificado por Pessoa como o “nome supremo” de Aleister Crowley. Não se trata de pseudonímia, pois o autor se identifica, atribuindo todavia a obra a outrem, com outro nome, em processo associável à heteronímia pessoana. Cf. nota relativa à epígrafe.

ortônimo, sobretudo quando se lê “Ao menos meu ser findo dividi, / Meu ser essencial se perca em si, / Só meu corpo sem mim fique alma e ser” e, sobretudo, no dístico final, que se pode associar à epígrafe do presente ensaio: “Seja a morte de mim em que revivo; / E tal qual fui, não sendo nada, eu seja!” [grifo meu].

Retomando a questão do *feminino contraposto* em “Ela canta, pobre ceifeira”, o mesmo se resolve por identificação em “Eros e Psique”, onde se pode perceber, em seu dístico final, a solução da busca de um socrático “Conhece-te a ti mesmo”: “E vê que ele mesmo era / A princesa que dormia”. Tanto em “O último sortilégio” quanto em “Eros e Psique”, retoma o ortônimo a religiosamente confusa questão da interpretação medieval do feminino, ora Eva, ora Ave (Maria).

A fechar racionalmente o “místico ciclo” da feminilidade, passando pelo ocultismo (*v.g.* epígrafe de “Eros e Psique”), pela metafísica, pela dramaticidade, retorna-se à “ciência insciente” almejada em “Ela canta, pobre ceifeira” (MACEDO, 2007) e chega-se à tradução de “Hymn to Pan”.

Poemas de teor ocultista e/ ou metafísico, ligados à dramaticidade e/ou à feminilidade	ocultismo	metafísica	dramaticidade	feminilidade
“Gládio”	X	X		
“Ela canta, pobre ceifeira”		X		X
“Olá, guardador de rebanhos”		X	X	
“Eros e Psique”	X	X		X
“Hino a Pã” (trad.)	X	X	X	
“O último sortilégio”	X	X	X	X

\* \* \*

Não importa, e é mesmo coerente, que Pessoa tenha datado poemas de Caetano até de 1930 – como se descobriu quando da abertura de seu espólio –, mesmo tendo este sido vítima de tuberculose literária em 1915. Caetano morto passa a poder, coerentemente, *saber e ser* o que os vivos não podem: a Plenitude. Aos mortos, a *Verdade*; aos vivos, o *Mistério*, mistério apenas por estarmos aquém de uma (im)possível Verdade Absoluta.

Para os vivos (ou *sobrevivos*), nada é o que há, pois “tudo é símbolo e analogia” (conforme se lê no *incipit* do *Fausto*); para Caeiro, a “Hora” maiúscula do último verso de *Mensagem* é uma hora qualquer, pois, se navegasse, navegaria através de um mar “que não [tivesse] tempo ou ‘spaço” (*Mensagem*), onde só os literariamente mortos, (cons)cientes de suas mortes, podem navegar, transitar, escrever e – por mais paradoxal que seja – pensar, criar... e, sobretudo, *Viver*.

[Rio de Janeiro / Manaus, 2008-2009]

**O VERDADEIRO SENHOR  
DOS ARQUIVOS**

---

Não se mexeria do seu canto, não entraria na Conservatória nem que lhe viessem prometer a fortuna inaudita de descobrir o documento que mais procurado tem sido desde que o mundo é mundo, nem mais nem menos que o registro oficial do nascimento de Deus.

*Todos os nomes*, José Saramago

Um livro sobre todos e sobre nenhum: o subtítulo do *Zaratustra* de Nietzsche, ainda que com breves – mas significativas – alterações, encontraria lugar muito apropriado em *Todos os nomes*, de José Saramago. Todavia, tudo leva a crer que o título deste livro, como ordinariamente ocorre na produção deste autor, dispense qualquer complemento. Sua referência, encontramos-la discretamente enunciada, já quase ao final do romance:

Da mesma maneira que a Conservatória do Registro Civil, [...], a divisa não escrita deste Cemitério Geral é *Todos os Nomes*, embora deva reconhecer-se que, na realidade, à Conservatória é que estas três palavras assentam como uma luva, porquanto *é nela que todos os nomes efetivamente se encontram, tanto os dos mortos como os dos vivos*, ao passo que o Cemitério, pela sua própria natureza de último destino e último depósito, terá de contentar-se sempre com os nomes dos finados (SARAMAGO, 1997, p. 233-234, grifos nossos).

Além desta divisa, homônima para a Conservatória Geral do Registro Civil e para o Cemitério Geral, não sabemos o nome sequer da cidade onde se encontram instaladas estas duas instituições, nem do possível país em que esta cidade se insere. As personagens são

indicadas por suas características mais marcantes, por exemplo: a “senhora do rés-do-chão direito” é identificada por uma referência superficial à localização de seu apartamento no edifício onde reside; o “conservador”, por seu cargo; a “mulher desconhecida”, por sua condição misteriosa.

Poderíamos acreditar, portanto, que a ironia – tão cara ao autor de *História do cerco de Lisboa* – seria a responsável pela atribuição do título *Todos os nomes* a um romance onde escassamente os encontramos. Contudo, a escolha de um nome significa a eliminação de todas as outras possibilidades, o que nos leva a supor que, quando não se atribui um nome a determinada personagem, nenhuma possibilidade é eleita e, com isto, nenhuma é descartada. Portanto, o caráter anônimo do espaço da narrativa, bem como o da invocação das personagens, encontra-se em plena coerência com o título do romance; por exemplo, a Conservatória é necessariamente vinculada a uma cidade, que não é identificada e que pode, portanto, ser qualquer uma: todas as cidades.

A questão do nome é, sem dúvida, crucial e atravessa boa parte da obra de José Saramago. Blimunda em *Memorial do convento*, Marcenda em *O ano da morte de Ricardo Reis*, Ouroana e Mogueime em *História do cerco de Lisboa* são alguns exemplos de nomes engenhosos, não escolhidos, mas criados, provavelmente, a partir do mesmo impulso criativo empregado na configuração da trama que os enreda. Contudo, se nestes casos os nomes chamam nossa atenção em virtude de sua estranha e poética sonoridade, a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, desperta-nos a curiosidade de sua inexistência – neste caso, total.

Decidi que não haverá nomes próprios no *Ensaio*, ninguém se chamará António ou Maria, Laura ou Francisco, Joaquim ou Joaquina. [...] Prefiro, desta vez, [...], que o leitor não saiba nunca de *quem* se trata, que quando *alguém* lhe apareça na narrativa se pergunte se é a primeira vez que tal sucede, se o cego da página cem será ou não o mesmo cego da página cinquenta, enfim, que entre, de *facto*, no mundo dos outros, esses a quem não conhecemos, nós todos (SARAMAGO, 1997, p. 101-102).

De fato, para além da “senhora do rés-do-chão direito”, da “mulher desconhecida” e do “conservador” – que respondem individualmente por suas respectivas “alcunhas” –, dos quinze funcionários da Conservatória de *Todos os nomes*, onde se passa a maior parte da trama, apenas distinguimos dois. Os demais encontram-se divididos e equalizados, respeitando três categorias hierárquicas: oito auxiliares de escrita, quatro oficiais e dois subchefes, desprovidos de qualquer alcunha que os identifique e diferencie. Assim, bem como no *Ensaio sobre a cegueira*, não sabemos, por exemplo, se o subchefe, que na página catorze sugere ao conservador uma reorganização do arquivo dos mortos, é o mesmo a quem o Sr. José informará que está doente à página cento e vinte e três.

Mas, quem é o Sr. José? Dissemos no parágrafo acima que, dos quinze funcionários da Conservatória Geral do Registro Civil, distinguíamos apenas dois: o conservador, que, por ser apenas um, dispensa qualquer outra apresentação além de sua patente, e este Sr. José, um dos oito auxiliares de escrita e personagem central da história, que sem um nome próprio, a julgar pela economia narrativa do romance, não diferiria em nada dos outros sete – a menos que alguma característica particular o individualizasse como ocorre com a “senhora do rés-do-chão direito” ou com a “mulher desconhecida”.

Além do seu nome próprio de José, o Sr. José também tem apelidos, dos mais correntes, sem extravagâncias onomásticas, um do lado do pai, outro do lado da mãe, segundo o normal, legitimamente transmitidos, como poderíamos comprovar no registro de nascimento existente na Conservatória se a substância do caso justificasse o interesse e se o resultado da averiguação pagasse o significado de confirmar o que já se sabe (SARAMAGO, 1997, p. 19).

O Sr. José certamente é o único não anônimo em *Todos os nomes*. Dir-se-ia precipitadamente que esta particularidade se deve ao fato de o Sr. José encarnar a personagem principal do romance. Contudo, como já vimos, o anonimato, ao contrário de uma nódoa na configuração da personagem, exerce no livro a função de incluir

em seu significado a possibilidade de *todos os nomes* – o que faria do Sr. José, aprisionado em seu próprio nome, uma personagem mais restrita que as demais.

José pode ser um nome comum, mas, exatamente por isso, não é um nome qualquer. Além de ser o próprio nome do autor, é o título de um poema de Carlos Drummond de Andrade, a partir do qual Saramago escreveu a crônica “*E agora, José?*”, inserida na coletânea *A bagagem do viajante*:

Considero privilégio meu dispor deste verso, porque me chamo José e muitas vezes na vida me tenho interrogado: “E agora?” Foram aquelas horas em que o mundo escureceu, em que o desânimo se fez muralha, [...]. “E agora, José?” [...] Mas outros Josés andam pelo mundo, não o esqueçamos nunca. A eles também sucedem casos [...] de que saem às vezes vencedores, às vezes vencidos. Alguns não tem nada nem ninguém a seu favor, [...]. A esses, que chegaram ao limite das forças, [...], sem coragem para o último ainda que mortal arranco, é que a pergunta de Carlos Drummond de Andrade deve ser feita, como *um derradeiro apelo ao orgulho de ser homem*: “E agora, José?” (SARAMAGO, 1996, p. 33-34, grifos nossos).

Após estas primeiras linhas que glosam – por assim dizer – o verso de Drummond, Saramago envereda por uma breve narrativa: “Um outro José esta diante da minha mesa. [...] Sei que se chama José Júnior [...] e vive em São Jorge da Beira”; e segue narrando acontecimentos emblemáticos que, no entanto, não têm muita pertinência em relação ao tema deste trabalho, senão quando enuncia o seguinte:

Escrevo estas palavras a muitos quilômetros de distância, não sei quem é José Júnior, e teria dificuldade em encontrar no mapa São Jorge da Beira. Mas estes nomes apenas designam casos particulares de um fenômeno geral (SARAMAGO, 1996, p. 34).

ou seja, são apenas nomes, que não indicam pessoas ou lugares determinados, mas sim a humanidade e seu mundo como um todo, o que faz absolutamente compreensível a relação do verso “E agora, José?” com o “derradeiro apelo ao orgulho de ser homem”, a ele atribuído por José Saramago.

Visto com esta amplitude, o nome José perde até mesmo o seu vínculo milenar com o gênero masculino e passa a indicar tanto Antônios, quanto Lauras, Franciscos, Joaquins, Joaquinas, Fernandos, Ricardos e Lídias, bem como pode indicar também os nomes que não nos são informados, como o da “senhora do rés-do-chão direito” e o da “mulher desconhecida”. Desta forma, José é a metonímia de *todos os nomes* e de todos os homens. Homens e mulheres, está claro, pois poderíamos mudar o verso para “E agora, Maria?” e não estaríamos adulterando o seu significado, nem sua métrica.

Feita a relação Saramago / Drummond, voltemos nossa atenção ao poema deste, e perceberemos como, nele, o significado de seu próprio título – “José” – é posto em cheque logo na primeira estrofe:

E agora, José?  
A festa acabou,  
a luz apagou,  
o povo sumiu,  
a noite esfriou,  
e agora, José?  
e agora, você?  
*você que é sem nome,*  
que zomba dos outros,  
você que faz versos,  
que ama, protesta?  
e agora, José? [grifo nosso]

O primeiro verso introduz a questão, “E agora, José?”, indicando uma situação limite em que se insere um sujeito (José), a quem compete fazer alguma coisa. Do segundo ao quinto verso, observa-se a sugestão desta situação: “A festa acabou, \ a luz apagou, \ o povo sumiu, \ a noite esfriou”; donde depreende-se que o sujeito invocado está em silêncio, no escuro, sozinho e com frio. A partir de então, o

enfoque passará da situação ao sujeito. Assim, podemos perceber no oitavo verso – “você *que* é sem nome” – o primeiro de uma série de cinco pronomes relativos: “*que* zomba dos outros, / você *que* faz versos”, estando o último substituído por uma vírgula, no décimo primeiro verso: “*que* ama, protesta”. O último verso da primeira estrofe reintroduz a questão motivadora do poema – com a força de um “Ser ou não ser?” – “E agora, José?”

Temos, portanto, um “José” – “um “você” – para vários predicados: “que zomba dos outros”, “faz versos”, “ama” e “protesta”; mas, principalmente, temos no poema de Carlos Drummond de Andrade um “José” – “um você” – “que é sem nome” e que, portanto, pode encarnar, como no caso do romance de Saramago, a metonímia de *todos os nomes*, de todos os homens, de todos os vocês. Donde, podemos depreender e reforçar a equivalência literária (brasileira e portuguesa): José  $\cong$  *todos os nomes*.

José Saramago não é, todavia, o primeiro José português a abordar o poema – seu homônimo – de um Carlos brasileiro, que soube encontrar em José as letras de seu próprio nome, e escrevê-las como ele só. José Cardoso Pires já o glosara numa crônica de teor literário-político, que intitula uma coletânea sua: “E agora, José?”. O mesmo verso, José Gomes Ferreira já o utilizara como epígrafe para o poema “Agora, apodrecer”.

É de se abrir um parêntese e assinalar como – não raro – Josés portugueses preocupam-se e deleitam-se com o próprio nome, numa postura curiosa em relação à tão cultuada questão heteronímia, dando rumo diverso a uma já tradicional atração onomástica – por assim dizer – assumida na literatura por um Fernando – o Pessoa, está claro; e assim valerá ainda o registro de um outro José, contemporâneo deste, o de Almada Negreiros, que inicia o seu romance *Nome de guerra* (1986) conjecturando acerca da adequação do nome à pessoa a que corresponde:

Das duas uma: ou as pessoas se fazem ao nome que lhes puseram no baptismo, ou ele tem de seu o bastante para marcar a cada um. Será imprudente deduzir o nome próprio através das fisionomias ou dos caracteres; no entanto, *uma*

*vez conhecido o nome próprio de uma pessoa, ficamos logo convencidos de que este lhe assenta muito bem* (NEGREIROS, 1986, p. 27, grifos nossos).

De fato, considerando as observações de Almada Negreiros, chegaremos à conclusão de que o Sr. José, no romance de José Saramago, poderia até mesmo ter um outro nome, mas nenhum lhe assentaria tão bem quanto este; nenhum outro permitiria a relação com o poema de Drummond com toda a carga significativa que comporta, em sua simplicidade. Todavia, não nos esqueçamos de que cada José é um José, assim como cada homem é um homem, pois “o que à primeira vista é igual para todos”, “na realidade é diferente para cada um” (SARAMAGO, 1997, p. 56). Todos os anônimos do romance podem ser Josés, mas cada qual com seu nome, e seu segredo.

É o Sr. José o homem em sua eterna busca do desconhecido, que neste caso específico é representado pela “mulher desconhecida”, cujo verbete lhe caiu às mãos através do acaso que, segundo as palavras do narrador, “não escolhe, propõe” (SARAMAGO, 1997, p. 47). Segundo a “senhora do rés-do-chão direito”, “o processo de uma pessoa é o processo de todas” (SARAMAGO, 1997, p. 63), portanto, se o Sr. José encarna o papel da humanidade em sua busca, a “mulher desconhecida” representa metonimicamente o objeto desta busca, ou seja, o próprio desconhecido.

Cabe agora perguntar: e a Conservatória, o que representa? Antes de responder a esta pergunta – se é que resposta há – verifiquemos como funciona este órgão burocrático, onde trabalha o Sr. José há vinte e cinco anos, sem jamais ter tido uma promoção. Arquitetonicamente, trata-se de uma “sala rectangular onde os funcionários trabalham separados do público por um balcão comprido que une as duas paredes laterais” (SARAMAGO, 1997, p. 12). Atrás do balcão, há, sucessivamente, oito, quatro e duas mesas, ocupadas, respectivamente, pelos auxiliares de escrita, pelos oficiais e pelos subchefes, e uma última e isolada, que, como era de se esperar, pertence ao conservador. O espaço restante da Conservatória é dividido

[...] em duas grandes áreas, a dos arquivos e ficheiros de mortos e a dos ficheiros e arquivos de vivos. Os papéis daqueles que já não vivem encontram-se mais ou menos arrumados na parede traseira do edifício, cuja parede do fundo, de tempos em tempos, em consequência do aumento imparável do número de defuntos, tem de ser deitada abaixo e novamente levantada uns metros adiante. Como será fácil concluir, *as dificuldades de acomodação dos vivos*, [...] são muito menos prementes, e têm sido resolvidas, até agora, de modo razoavelmente satisfatório, [...] (SARAMAGO, 1997, p. 13, grifos nossos).

Reparemos, portanto, que o narrador, ao referir-se às “dificuldades de acomodação dos vivos” não faz referência, como era de se esperar, a seus papéis, mas sim a eles próprios (ou nós), os próprios vivos; viramos a página e deparamo-nos com um caso semelhante, diz o narrador: “os mortos” e corrige-se imediatamente “isto é, os papéis deles”; adiante, à página trinta e cinco, encontraremos o Sr. José “a folhear [...] vidas”. Consequentemente, percebemos uma identificação – na economia narrativa do romance – entre os documentos e as pessoas, vivas ou mortas, a que estes se referem. Por motivos que não vêm ao caso, o Sr. José irá transcrever para um verbete em branco os dados referentes a determinada figura notória, neste caso, um bispo:

[...] com a mão ainda trêmula, começou a copiar para os impressos em branco os dados identificadores do bispo, *o nome completo*, sem lhe faltar um apelido ou uma partícula, *a data e o lugar do nascimento, os nomes dos pais, os nomes dos padrinhos, o nome do pároco que o baptizou, o nome do funcionário da Conservatória que o registou, todos os nomes*. [E acrescenta] [...] pôde nele mais a satisfação e o orgulho de ter ficado a conhecer tudo, foi esta a palavra que disse, *Tudo, da vida do bispo* (SARAMAGO, 1997, p. 27, grifos nossos).

Como se pode perceber, toda a vida do bispo resume-se – ao menos no “labirinto confuso” da cabeça do Sr. José – às informações contidas no verbete que lhe cabe, entre os inúmeros que abarrotam a velha Conservatória; e, como “o processo de uma pessoa é o processo

de todas”, a todas deve se estender esta regra. Somos levados, portanto, à suspeita de que as personagens deste livro não sejam mais que seus nomes, nomes estes que desconhecemos, exceto o do Sr. José, como já foi dito. Esta suspeita deixa de ser apenas suspeita quando chegamos ao momento em que o Sr. José vai ao Cemitério Geral em busca da sepultura da “mulher desconhecida”. Pelo fato de o Cemitério ser labiríntico, o funcionário que o atende não encontra outra forma para lhe explicar o caminho, senão através de um mapa:

[...] identificá-la-á [a sepultura da “mulher desconhecida”] pelo número, E pelo nome, Sim, se já o tem, mas são os números que contam, os nomes não caberiam no mapa, seria preciso um do próprio tamanho do mundo, Escala um por um, Sim, escala um por um [...] (SARAMAGO, 1997, p. 224, grifos nossos).

Ora, se para que os nomes pudessem ser inscritos no mapa seria preciso um mapa de escala um por um, ou seja, do tamanho do mundo, então, ao menos espacialmente, neste romance, os nomes assumem as dimensões das pessoas a que correspondem. Sendo as pessoas os nomes que possuem, e o conjunto das pessoas, o mundo em que habitam a Conservatória Geral do Registro Civil não pode representar outra coisa senão a totalidade que normalmente se atribui como característica primeira do mundo: um mundo de nomes, de todos os nomes; o que nos parece evidente na seguinte passagem destacada:

Parou por um momento [o Sr. José] a olhar a secretária do chefe [ou conservador], nimbada pela luz esqualida que descia do alto, sim, era o que devia fazer, ir sentar-se naquela cadeira, a partir de hoje seria ele o *verdadeiro senhor dos arquivos*, só ele podia, se quisesse, tendo de passar aqui os dias por obrigação, viver por vontade sua também as noites, o sol e a lua a girarem sem descanso à volta da Conservatória Geral do Registro Civil, *mundo e centro do mundo* (SARAMAGO, 1997, p. 224, grifos nossos).

Desta forma, se a Conservatória Geral do Registo Civil é “mundo e centro do mundo”, quem seria este “verdadeiro senhor dos arquivos”, cuja secretária o Sr. José tanto cobiça? A resposta pode ser óbvia. Certamente, não faltam traços da *onisciência* do conservador no discurso do Sr. José, que destacamos, em conversa com a “senhora do rés-do-chão direito”:

[...] o meu chefe, por exemplo, [...] sabe de cor todos os nomes que existem e existiram, todos os nomes e todos os apelidos, [...] O cérebro de um conservador é como um duplicado da Conservatória, [...] Sendo, como é, capaz de realizar todas as combinações possíveis de nomes e apelidos, o cérebro do meu chefe não só conhece os nomes de todas as pessoas que estão vivas e de todas as que morreram, como poderia dizer-lhe como se chamarão todas as que vierem a nascer daqui até o fim do mundo, [...] (SARAMAGO, 1997, p. 62, grifos nossos).

A *perfeição* também está presente, desta vez na fala do próprio conservador: “a única pessoa, aqui, que não comete faltas, sou eu” (SARAMAGO, 1997, p. 79). Também a *providência* lhe é característica, revelada na inesperada atenção com a qual se dedica pessoalmente ao tratamento do Sr. José, quando este lhe aparece febril; e, finalmente, o estranhamento de todos os funcionários da Conservatória – inclusive do próprio Sr. José, e também do leitor – em relação a estas mesmas atenções, aparentemente injustificáveis, dispensadas pelo terrível conservador a um dos seus oito subordinados de mais baixa hierarquia, este estranhamento, como dizíamos, remete-nos ao *Desconcerto do Mundo*, tão caro aos poetas do Renascimento; e segundo António José Saraiva:

Se aparentemente há no mundo sòmente acontecimentos ou casos, se os benefícios são repartidos injustamente, se não há ordem ou regimento visível, se a fortuna parece dominar com o seu capricho e a única divindade ser o Desconcerto, é porque os desígnios de Deus transcendem a compreensão dos homens. O que para Deus é justo parece injusto aos homens; o que a Deus é evidente parece aos homens profundo, encoberto e escondido (SARAIVA, 1972, p. 118, grifos nossos).

Desta forma, concluímos que, certamente, neste mundo de nomes, se o Sr. José é o homem, então, a Conservatória é o mundo e o conservador, deus; um deus terrível e surpreendente que, nas últimas páginas do romance, irá tornar-se cúmplice do homem, e de todos os homens, em nome da vida; da vida dos vivos e da vida dos mortos: de todas as vidas. Trata-se, portanto, de um livro sobre todos os nomes, e sobre nenhum, que nome nenhum é o nome de deus.

Finalmente, deixemos o Sr. José numa daquelas inúmeras páginas críticas, para ele criadas por José Saramago, e nas quais lhe caberia a pergunta de Drummond, certamente como “um derradeiro apelo ao orgulho de ser homem” – “E agora, José?”:

Imagine agora quem puder o estado de nervos, a excitação com que o Sr. José abriu pela primeira vez a porta proibida, o calafrio que o fez deter-se à entrada, como se tivesse posto o pé no limiar duma câmara onde se encontrasse sepultado um deus cujo poder, ao contrário do que é tradicional, não lhe adviesse da ressurreição, mas de tê-la recusado. Só os deuses mortos são deuses sempre.

[Rio de Janeiro, novembro de 1998 / abril de 2000]

**O PODER DO GESTO  
EM FERNANDO LEMOS**

---

*O gesto traz sempre no rosto o seu significado*  
Fernando Lemos

Fernando Lemos nasceu em Lisboa, a 03 de maio de 1926, na Rua do Sol ao Rato. Coursou a Escola António Arroio e a Sociedade Nacional de Belas-Artes. Veio para o Brasil em 1953, onde fixou residência e permanece até hoje, naturalizado brasileiro. Segundo o próprio Fernando Lemos:

Fui estudante, serralheiro, marceneiro, estofador, impressor de litografia, desenhador, publicitário, professor, pintor, fotógrafo, tocador de gaita, emigrante, exilado, director de museu, assessor de ministros, pesquisador, jornalista, poeta, júri de concursos, conselheiro de pinacotecas, comissário de eventos internacionais, designer de feiras industriais, cenógrafo, pai de filhos, bolseiro, e tenho duas pátrias, uma que me fez e outra que ajudo a fazer. Como se vê, sou mais um português à procura de coisa melhor (LEMOS, 1994).

Analisando a produção dos poetas portugueses emigrados para o Brasil durante o regime salazarista, Graça Capinha aborda a poesia de Fernando Lemos, basicamente, sob o ponto de vista (semântico e sintático) da tensão provocada pelo contraste cultural “experenciado” pelos emigrados. Para tanto, a autora partiu da própria poesia de Fernando Lemos e de entrevistas com o poeta.

Se tivesse que procurar uma metáfora para traduzir a imagem que me ficou do encontro com este poeta, creio que teria de escolher a imagem do seu *atelier*, onde me recebeu com um imenso sol da tarde de Inverno paulista a iluminar, através

da vidraça de uma parede inteira, a profusão complexa de objectos de arte cobrindo a totalidade do espaço de texturas diversas. De todas as entrevistas, foi esta a que mais clara e lucidamente se (auto) debruçou sobre a complexidade de uma identidade e de uma arte construídas dentro de um contexto de múltiplas intersecções, ambiguidades e contradições (CAPINHA, 1997).

Logo a seguir, a autora cita três versos do poema “A linguagem é apenas um processo”, que, para sua análise, evidencia poeticamente a situação do emigrado:

[...] Entrando mal dentro de um *quadro*, por exemplo, a gente pode cair num abismo alheio que não foi feito para as nossas quedas (LEMOS, 1985, grifo nosso).

Portanto, diz-se o poeta entre dois abismos: um na memória, outro na realidade; um que o fez, outro que “não foi feito para as [suas] quedas”, mas que ajuda a fazer, como podemos ler em “Depoimento 1”. Todavia, não é esta a única possibilidade de análise dos versos. É evidente que o léxico poético de Fernando Lemos sofrerá profunda influência de suas atividades como artista plástico. Assim, vemos, segundo a análise de Graça Capinha, a palavra “quadro” utilizada como metáfora para “pátria”. Seguindo o poema, leem-se ainda os seguintes versos:

Letra é um *desenho* mudo que começa numa ponta e acaba noutra, produzindo, sempre que caminha, um som diferente (LEMOS, 1985, grifo nosso).

Iniciada em Lisboa, a carreira artística de Fernando Lemos desenvolve-se, sobretudo, na área da pintura e do desenho. Tem hoje trabalhos expostos em museus e coleções particulares no Brasil, em Portugal, Espanha, Suíça, Polónia, França, Estados Unidos, Japão, Holanda, Argentina. Trabalhou, ou trabalha, também com tapeçaria, pastilha vidrada, vitrais, azulejos e esculturas em ferro; e ainda é fotógrafo e poeta.

Interessado pela actividade surrealista participou, em 1952, na exposição realizada na Casa Jalco, que fez escândalo, e onde a sua pintura e as suas fotografias se impuseram por uma profundidade original da visão (SENA, 1983).

A Casa Jalco era uma casa de móveis e decorações, na Rua Ivens, onde, em 05 de janeiro de 1952, foram inauguradas três “Primeiras exposições individuais”, dos artistas plásticos Fernando de Azevedo, Vespeira e Fernando Lemos. O evento, de tão celebrado escândalo promovido no meio intelectual lisboeta de então, ficou mais conhecido, simplesmente, como a Exposição da Casa Jalco.

Em pleno período salazarista e depois da provocatória exposição surrealista do Chiado, em que participou, resolve emigrar para o Brasil, onde se junta ao grupo dos exilados, vindo posteriormente a ser proibido de reentrar em Portugal, uma situação que se manteve até a Revolução de Abril (CAPINHA, 1997).

A partir de então, a condição de emigrado deu lugar à de exilado político. Por esta seara, Fernando Lemos militou assiduamente como colaborador no periódico *Portugal Democrático* (1956-1975), o mais significativo veículo de oposição ao regime salazarista: “Um jornal português não submetido à censura”, era esta a “vinheta”, presente em cada número, que “assegurava ao leitor a credibilidade há muito ausente dos jornais [então] publicados em Portugal” (SANTOS, 1998). Segundo Gilda Santos, “os artigos encadeados, seriais, que se estendem por vários números, estabelecendo um pacto de leitura” seriam uma das constantes do *Portugal Democrático*:

A série do “rato” (rato = Salazar), com textos de Jorge de Sena e desenhos/caricaturas de Fernando Lemos teve grande sucesso. Aliás, no que se refere a ilustrações, os traços de Fernando Lemos em muito contribuíram para levantar a qualidade gráfica, nem sempre brilhante, do jornal (SANTOS, 1998).

Na fotografia, foi na Casa Jalco que fez sua estreia, quando, além de apresentar 20 trabalhos a óleo, 22 guaches e 29 desenhos, Fernando

Lemos expôs ainda um conjunto de 75 fotografias, resultado de um percurso iniciado em 1949. Destas, trinta eram retratos de personagens ativos na cena intelectual portuguesa deste período. “Do escândalo da exposição, filha do surrealismo recente em Portugal” – diria José-Augusto França quatro décadas depois – “rezam as crónicas do tempo e a memória da gente ainda viva” (FRANÇA, 1982).

Na poesia, Fernando Lemos publicou, em 1953, *Teclado Universal*: uma série de quatorze poemas, mais ou menos extensos, revelando um imaginário esteticamente surrealista. O volume saiu no último número da segunda série dos *Cadernos de Poesia*, veículo de inapagável valor histórico para a poesia lisboeta nas décadas de quarenta e cinquenta, sem “quaisquer compromissos de grupo”, no dizer de Jorge de Sena, seu mais notório diretor. Em 1963, *Teclado Universal* é editado em livro, acrescido ainda de outros 48 poemas. Em 1985, é reeditado com o título: *Cá & Lá*, antecedido de *Teclado Universal*, um alentado volume contendo um total de 118 poemas, um prefácio de Jorge de Sena, um texto de E. M. de Melo e Castro e um poema de Haroldo de Campos, “Croquis do pintor-poeta”, em homenagem a “o Fernando / lemos” que “escreve com um pincel / de riscos ferinos / não escreve / fere com seu traço / o papel” (LEMOS, 1982).

O material fotográfico exposto em 1952 não representava, todavia, a totalidade da produção realizada em quatro anos. Parte de material foi apresentada, em exposições individuais ou coletivas, no Rio de Janeiro (1953), São Paulo (1968), Lisboa (1982), Montreal (1983) e Paris (1992). De 20 de julho a 9 de outubro de 1994, as fotografias foram expostas novamente em Lisboa, e reunidas num catálogo individual, composto por 113 peças, das quais mais de 50 % são retratos de pessoas ligadas direta ou indiretamente à nata da intelectualidade portuguesa de então; e, como em Portugal proliferam os poetas, são estes os mais fotografados. Segundo Perfecto E. Cuadrado:

No que se refere à produção do movimento surrealista português [...] haveria que assinalar: [...] o predomínio ofuscante da poesia sobre os outros géneros literários [...], ao que haveria que acrescentar a pintura ou poesia-pintura como âmbito de expressão predilecta por parte

dos surrealistas portugueses, e a incursão noutras artes também de especial interesse para os surrealistas como o cinema ou a fotografia, esta última com aportações tão notáveis como as de Fernando Lemos (CUADRADO, 1998).

Apesar da linearidade plástica, o catálogo pode, todavia, sugerir subdivisões temáticas, sendo a primeira e a última compostas por apenas uma fotografia: como prólogo, “A mão e a faca”; como epílogo, “Eu”, a imagem reproduzida na capa de uma coletânea intitulada sugestivamente “Fernando Lemos – À sombra da luz” (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdição, 1994).

O segundo trabalho do livro registra em tom cuidadosamente esmaecido o preto e o branco, todavia bem contrastados, de uma belíssima paisagem, “Rua do Sol ao Rato (minha primeira fotografia)”, cenário cujo significado Fernando Lemos informa em “Depoimento 1”: “Nasci na Rua do Sol ao Rato, [...]” (LEMOS, 1994), a mesma rua onde renasceria, em 1949, como fotógrafo. Seguem-na mais doze outras paisagens inusitadas, percebidas mais ou menos sob um ângulo de visão surrealista, ou norteadas por uma estética que assim podemos aproximadamente definir e exemplificar no pronunciado contraste, semântico e plástico, de “Coincidência”, presente ainda nas árvores de “Jardim” e de “Hoje há passarinhos”.

A “Luz teimosa”, que atravessa as frestas de duas portas entreabertas, abre outra seção do catálogo, seguida por “Luz armada”, “Luz em obras” etc., cuja temática é explícita no título destes trabalhos. Em “Nevoeiro de Moledo” e “Manequim do Vespeira”, vê-se a luz, literalmente, como o foco fotográfico sobre um fundo obscuro: uma rua margeada por um casario, com postes ao longo, no primeiro caso; no segundo, o vulto de uma imagem, possivelmente religiosa. Seguem-se a estas, “Natal do talho” e “Cena esfolada”: fotografias de um açougue, em que a luz, em contraste acentuado, deixa apenas sugeridas as silhuetas dos cadáveres dos animais. Tematicamente, a luz é ainda o foco do trabalho, mas é o quanto, através dela, revelam os corpos, que parece promover a plasticidade acentuada nestas fotografias; e talvez acrescentasse Manuel Bandeira:

“Sente-se o pintor nas fotografias de Fernando Lemos. Mas advirta-se: não se trata de todo de um desses fotógrafos que se metem a pintores, espécie que não aprecio, pois o mais a que chegam é a uma falsificação da fotografia [...]” (BANDEIRA, 1994).

A parte seguinte inicia-se com o trabalho “Intimidade dos armazéns do Chiado”. Para além de tudo o que o Chiado pode sugerir neste título, vemos, provavelmente no interior de um de seus históricos armazéns, a imagem da cabeça de um manequim sobre uma bancada e, contrastando com a luz baça que atravessa uma janela muito suja, braços e pernas sintéticos pendem do teto. O tema é o corpo humano, explorado aos fragmentos, através de bonecos: sejam estes manequins, modelos de madeira para pintura (“Nu de ensaio” e “Cena humana”) ou brinquedos de criança (“Hospital de bonecas”).

Pinturas, fotografias e desenhos do corpo humano são fotografados, persistindo na busca indireta dos corpos, reconhecidos na produção simbólica de outrem, como em “Mão de sombra”, “Luz do olhar”, “Banho de sol” ou “Espreitando o quadro de Moniz Pereira”, que é a fotografia da pintura das costas de uma mulher nua, e peça inicial de uma série de onze belíssimos nus, anônimos todos, alguns conseguidos através dos recursos – ou da falta deles, o que naturalmente estimula a criatividade – da antiga câmara Flexaret. Em “Movimento”, “Nu lento”, “Nudez dança”, “Colagem” e “Gesto emoldurado”, vemos o produto final de um processo descrito por Fernando Lemos nos seguintes termos:

As experiências feitas na duplicidade da imagem fotografada, cujos resultados são normalmente considerados como acidente devido à batida de uma foto sobre outra, foram no nosso caso e aí expostas, intencionais. A máquina usada na época, uma Flexaret, não era automática. Isso permitia tirar partido do espaço de um rolo de 12 módulos de 6 x 6, imprimindo-lhe várias imagens com combinações programadas, conscientes e, ao final, obter várias dezenas de opções para imprimir cópias ampliadas de detalhes que se tornavam entidades. Não se trata então de sobreposição de negativos [...] (LEMOS, 1994).

Ao mesmo processo serão submetidos um homem identificado apenas por “Engenheiro Pilar” e uma mulher, simplesmente “Teresa corista”, além de Augusto Figueiredo, Glicínia Quartin, Vespeira, José Viana, Sara Valle, Alexandre O’Neill, Nora Mitrani, Jorge de Sena, José-Augusto França, Maria Helena Vieira da Silva, Arpad Szènes, Jacinto Ramos, José Blanc de Portugal, Carlos Wallenstein e um homem, identificado pelo título “Eu”, a última peça do livro, que fecha uma longa série de retratos – iniciada por uma fotografia intitulada “Meus pais” –, cujos modelos são identificados, direta ou indiretamente, por seus respectivos títulos.

Após o primeiro impulso do automatismo, [...] as fotos que estão expostas, passaram também a ser dirigidas, controladas, programadas. Também nessa época, a colagem, sistema de emprestar a certas imagens já estabelecidas nalgum suporte a capacidade de adesão a outras sobre outros suportes, ocupou muito do nosso cuidado nas experiências. E, finalmente, a ocultação (não confundir com ocultismo) onde, por exemplo, a tinta da china se derrama coerente, desrespeitando as imagens já impressas, ora saqueando, ora desmistificando, ora resgatando o universo irônico das semelhanças e/ou das diferenças, ora na recriatividade de eliminar redundâncias num retrato, reduzindo-o ao que nele era achado essencial (LEMOS, 1994).

A conjugação pronominal do verbo derramar (“a tinta da china se derrama coerente”) pressupõe a intervenção do acaso; a percepção desta “coerência”, que pode haver ou não, é o papel do artista, o “primeiro impulso do automatismo”. Por trás de tudo isto, no caso da fotografia, a técnica e o senso estético orientam um processo em que as imagens são “dirigidas, controladas, programadas”. Revela-se, portanto, associada à escrita automática pela intenção de coletar elementos estéticos do inconsciente, a busca da essência do retrato através da intervenção, ainda que mínima, do acaso, processo cujo filtro será o senso crítico do poeta, do pintor ou do fotógrafo. No dizer de Fernando Lemos, de um “primeiro impulso de automatismo” deve resultar um mote, a partir do qual a obra será tecnicamente criada.

Uma destas técnicas, a “ocultação”, consiste em deixar, “consciente [mente] ou tomado como tal”, o acaso intervir na matéria, para então lapidar o resultado desta intervenção, obtendo assim um resultado ainda diverso: a recriação da matéria original, reduzida ao que nela era “achado essencial”. Este processo pode ser percebido em “Nu de surpresa”, certamente uma das mais impressionantes fotografias de Fernando Lemos.

Deixar que o acaso interviesse na obra, ou até mesmo provocar a sua intervenção, para, a partir dela, chegar a imagens imprevisíveis, que todavia – ou por isso mesmo – confundem esteticamente o retrato e sua essência, é um processo descrito pelo pintor figurativo irlandês Francis Bacon (1909-1992) como a pedra fundamental de sua experiência criativa (SYLVESTER, s/d). Todavia, segundo ele, é preciso um apurado senso crítico para perceber se a tinta que caiu ou foi jogada na tela tem ou não coerência plástica com o contexto no qual foi inserida. Se a consequência do processo, por um lado, é a conquista da essência do retrato, por outro, é muita tela perdida, por “muita” intervenção do acaso, ou talvez senso crítico demais.

No caso da pintura, imagina-se com maior facilidade como se pode induzir a intervenção do acaso: diversas técnicas, pincéis, cores e tipos de tinta, diversas combinações de tudo isto e tudo mais – que de diversos instrumentos se serve o pintor, inclusive das próprias mãos, a talvez arremessar tinta sobre um fundo figurativo, por exemplo. Por outro lado, no caso da fotografia, porém, os limites da máquina tornam imperativo ao artista a criação de meios para permitir a intervenção do acaso no processo fotográfico – parte físico, parte químico –, se esta for a sua intenção. A superposição de negativos durante a revelação pode certamente gerar um efeito surrealizante. Todavia, quando dois ou mais negativos são escolhidos e justapostos intencionalmente para projeção em papel fotossensível, o resultado da operação é previsível. Quanto ao material, a quantidade de lentes e filtros disponíveis podia já ser grande, mas o resultado de toda combinação será sempre igualmente previsível.

Assim, para induzir a mínima intervenção do acaso e, a partir do reconhecimento plástico deste processo, fazer uma fotografia

surrealista, houve de se recorrer a um artifício mecânico, que na verdade era um atraso tecnológico da câmera utilizada: a Flexaret, que não corria automaticamente o filme a cada exposição e não tinha trava no botão do disparador. Com esta câmera, foi possível sobrepor fotografias – não negativos. Assim, a quantidade de luz que entrava nas sucessivas exposições intencionais sobre o mesmo espaço do filme interferia na textura da imagem que estava já registrada, pois o filme não corria até que o fotógrafo decidisse passar para uma nova fotografia, e dar aquela por encerrada. Desta forma, cada fotografia é o resultado de uma sucessão de exposições do filme à luz, e não de apenas uma exposição, como normalmente ocorre no processo das convencionais câmeras Reflex. A sucessão de exposições será, portanto, o produto final da intervenção manifesta da memória sobre os olhos do fotógrafo. Na impossibilidade de fotografar o próprio imaginário:

A tomada de duas ou mais imagens propositadas num mesmo espaço do filme virgem elabora, por um sistema de anulação ou acréscimos cadenciados, a descoberta de novas texturas e organismos fornecidos pela luz, que é a matéria prima da fotografia. [todavia] A margem de acaso é mínima, uma vez controlada a Asa, a posição em relação ao campo visual, o diafragma, etc. Assim se procurou dar à experiência um cunho de plasticidade mais pictórica e descomprometida com a técnica fotográfica legislada pela máquina (LEMOS, 1994).

Na programação *consciente e técnica* da Asa do filme, da iluminação, do tempo do obturador e da abertura do diafragma, todavia, intervirá o *inconsciente* através da memória, único registro plástico da(s) última(s) imagem(ns) registrada(s), no mesmo espaço do filme. A decisão de quantas exposições serão feitas também compete ao fotógrafo, *tecnicamente* instruído para tornar a fotografia possível, ou seja, “não queimar o filme”, ao calcular o quanto de luz e quantas exposições o filme poderá suportar, antes de rodá-lo; cabe à sua intenção a escolha do(s) objeto(s) a ser(em) fotografado(s), *esteticamente* percebidos, ou captados, e preparados (ou não); e ainda,

processa-se entre os olhos e as lembranças do fotógrafo a relação entre as imagens registradas intencionalmente, mas *mnemonicamente* sobrepostas. Imagem e imaginário sobrepostos: é o que se pode chamar de fotografia surrealista. Mas Fernando Lemos pode melhor resumir tudo isso, com a experiência vivida de quem o fez e, portanto, em termos mais poéticos:

Essas experiências e inquietações têm a ver com a Flexaret, com o botão de disparar desabotoado e livre, desautomático, capaz de assumir um erro de fotógrafo amador comum e nomeá-lo gesto operador na arte em liberdade, que foi o lado sagrado do surrealismo (LEMOS, 1994).

Além dos pais, de Lucília Farinha – cujo decote, com a sombra do braço ocultando o colo do seio, esconde o que, no dizer de Camões, “não é pera esconder-se” – e de muitos outros, como os artistas plásticos Fernando de Azevedo e Vespeira, compõem ainda esta série os retratos um grande número de escritores, hoje, notórios, naquele momento, ainda construindo a sua notoriedade – uns, através d’*Os Cadernos de Poesia*; outros, das veredas do surrealismo literário português, e de seu movimento; outros, ainda, tão somente dos versos que iam fazendo, e que, no tempo, os fariam os poetas que hoje são, entre eles: Adolfo Casais Monteiro, Mário Cesariny de Vasconcelos, Alexandre O’Neill, António Pedro, Jorge de Sena, José-Augusto França, José Cardoso Pires e Sophia de Mello Breyner Andresen. Seria arriscado afirmar que todos estes estão – com exceção feita apenas para um José Cardoso Pires ou um Adolfo Casais Monteiro – ou estiveram, em maior ou menor intensidade, de algum modo vinculados ao surrealismo, seja no processo literário de criação, seja no produto final de ao menos um período ou da totalidade de suas obras? Em “Depoimento 3”, diz Fernando Lemos:

Nos anos quarenta, nós, então surrealistas, andávamos muito envolvidos com as experiências da escrita automática (que é o contrário automático das máquinas fotográficas de bom comportamento). Esta permitia colectar sobre o inconsciente os arquétipos-clichês, incorporando-os a imagens e matérias

na área definida do consciente ou tornado como tal. Após o primeiro impulso do automatismo, a escrita, como as fotos que estão expostas, passaram também a ser dirigidas, controladas, programadas (LEMOS, 1994).

Sobre a exposição da Casa Jalco, escreveria Fernando Lemos, quarenta anos depois: “Assumi na Casa Jalco, publicamente, a minha condição de surrealidade exposta...”. Considerando, sobre esta afirmação, a quantidade de poetas mais ou menos surrealistas retratados e expostos neste evento e a associação que faz o “fotógrafo-poeta” Fernando Lemos entre a escrita automática e o seu processo de criação fotográfica, concebido a partir de opções declaradamente surrealistas, evidencia-se a relação entre o verbo e a imagem, neste caso, o poema e a fotografia, na obra de Fernando Lemos.<sup>22</sup>

Pintor, desenhador e fotógrafo, a sua obra [...] patenteia uma forte personalidade, dotada de um rico sentido poético que da realidade abstracciona subtilmente os elementos de uma penetrante e rude visão da vida, que surgia também nos poemas com que colaborou em *Cadernos de Poesia* e na publicação *Unicórnio* e números subsequentes. Esses poemas trouxeram ao surrealismo um tom de decidida e vigorosa aceitação da vida, sem o desespero ou o sarcasmo negro que tem caracterizado algumas expressões deste movimento (SENA, 1983).

Antes da primeira edição de *Teclado Universal* nos *Cadernos de Poesia*, em 1953, o catálogo da Exposição da Casa Jalco “comportava textos de dois dos expositores, F. Azevedo e F. Lemos (deste um poema), [...] em 600 exemplares especiais, [...] uma publicação excepcional no meio da modéstia então costumeira dos catálogos de exposições” (FRANÇA, 1994). O poema de Fernando Lemos, “Para o catálogo da minha primeira exposição por sinal surrealista,

---

<sup>22</sup> Além de muitas referências à imagem de um modo geral, explícitas ou implícitas nos versos de Fernando Lemos, sua poesia reunida em 1985 é encerrada por uma seção sugestivamente intitulada “Poemagens”. “Desígnio”, que a antecede imediatamente, é uma série de sete poemas, seis deles acompanhados por desenhos, em que a relação entre o objeto plástico e o literário é patente e definitiva (LEMOS, 1994). Todavia, este trabalho focaliza exclusivamente a produção fotográfica e poética do primeiro movimento da trajetória de Fernando Lemos: as fotografias realizadas entre 1949 e 1952 e os poemas incluídos até a segunda edição de *Teclado Universal*, de 1963.

escandalosa, lisboeta”, só foi reeditado em 1963, na primeira parte, datada de 1952, do conjunto de poemas inseridos na segunda edição de *Teclado Universal*. Nele, como nas fotografias, não se vê “o desespero ou o sarcasmo negro que tem caracterizado algumas expressões” do surrealismo português, mas sim “um tom de decidida e vigorosa aceitação da vida”, expressa num lirismo imagístico que nos deixa sem palavras ao ver a beleza do

[...] Sol que vem cinicamente  
todos os dias  
verificar o bem e o mal ambos sem remédio

e, ainda no mesmo poema, “Para o catálogo da minha primeira exposição por sinal surrealista, escandalosa, lisboeta”,

Acordar lentamente  
a todas as quatro horas das manhãs  
para surpreender em flagrante  
os idílios amorosos na pintura antiga  
e assistir ao pudor que sei que há  
do lado de lá de todas as figuras pintadas (LEMOS, 1985)

ou, nos versos de “Cepti-cidade”, primeiro poema de *Teclado Universal*,

Fumar um cigarro entre duas dificuldades  
como se fossem dedos

Os mesmos dedos pintam, desenham, fotografam e escrevem. Semanticamente, o “pintor-poeta” Fernando Lemos, como lhe chamou Haroldo de Campos, revela-se em flagrar “os idílios amorosos da pintura antiga / e assistir ao pudor [...] / do lado de lá de todas as imagens pintadas”; o “fotógrafo-poeta”, no espreitar intimamente o Sol, cuja luz é fundamental para um trabalho em que os “retratados” receberam “iluminação de uma só lâmpada, quando era de noite e do sol (que também é só um) nas operações diurnas” (LEMOS, 1994).

e lâmpadas muitas lâmpadas!  
Muitas lâmpadas a sobraem do vidro que restou dos dias

Lâmpadas que se comem através dos vidros das janelas  
porque os olhos vidrados de cinza do vizinho  
queimam as curiosidades  
[...]

Lá tão longe por já não haver lâmpadas  
no peito azul do luar de pedra um seio sorri  
lançando estrelas aos pés descalços e quentes da rapariga

Pedras muitas pedras  
lâmpadas muitas lâmpadas  
quando no contorno do rosto  
passeia o arlequim de vento

E as horas são mais lentas  
porque o sol não quis chegar  
as almas côr de noite  
guardam âncoras de gelo no peito  
olhando o lago vazio de caravelas de pau

[...]

na noite em que já não há mais lâmpadas

Em “Escadinhas da Saudade”, sol e lâmpadas, como metonímias do dia e da noite, em contraponto, fazem o pano de fundo para um enredo narrativo marcadamente surrealista: no plural, as lâmpadas, “muitas lâmpadas! / [...] a sobragem do vidro”, são anaforicamente comparadas às “Pedras muitas pedras”; no singular, o Sol “não quis chegar”, fazendo “as horas [...] mais lentas” e prolongando a obscura contemplação das “almas côr de noite”.

Insistindo na análise semântica da poesia de Fernando Lemos, percebe-se, portanto, que neste poema, a presença e a ausência das lâmpadas e do sol iluminam e obscurecem, alternadamente, a história da “rapariga sem história”, que “jurou [...] / [...] cumprir o cheiro de segredos que ouve nos passos”, que “já vai descalça para sentir / o frio das pedras”, que “sorri” e

[...] sentada na própria sombra  
ouve os passos  
na testa branquíssima onde lhe nasceu a lâmpada (LEMOS,  
1985).

É esta a única “lâmpada” singularizada que aparece no poema e, se lhe nasceu na “testa branquíssima”, soa como uma ideia, entre a sinestesia e a metáfora, talvez “o cheiro do segredo que ouve nos passos” e que vai “pela noite fora”, “enquanto / está realmente noite”, “noite em que já não há lâmpadas”. Desta forma, como quem tem uma ideia, com “uma só lâmpada” – enquanto o Sol, “que também é só um”, não viesse “cnicamente / [...] / verificar” o “sem remédio” do cotidiano – Fernando Lemos iluminou seus retratos internos e/ou noturnos.

Essa precariedade era em parte consequência da pouca verba que sobrava da pobreza, de um lado e da mensagem, pelo outro, que estava implícita na ética surrealista, ou seja, a simplicidade, o “abaixo o luxo”, na tal operação de colecta sobre o inconsciente que apresentava sempre o lado milionário da nossa imaginação e sonho [...] (LEMOS, 1994).

Como as “Gentes que distantes a sonhar na ponte do salário / ardem em chamas” (LEMOS, 1985), Fernando Lemos, no período em que realizou as fotografias da Exposição da Casa Jalco, partiu da simplicidade e do sonho – este, imaginação e desejo – para compensar as faltas materiais de então. Assim, em “Saudades”:

Eu sonho dormir com o poder do gesto  
aproveitando esta hipótese pequeníssima  
de me quebrar em memórias tuas  
mais que o conhecimento que tenho da saudade (LEMOS,  
1985)

Certamente, “o poder do gesto”, Fernando Lemos o tem em seu imaginário estético, seja literário, seja plástico. Segundo Jorge de Sena, “seria um simplismo ver [na] recorrência” da palavra *gesto* nos textos de Fernando Lemos a “denúncia de quanto são escritos por um homem que, pintor e desenhista, não pode deixar de ter o ‘gesto’

como essencial função”, pois “pintar ou desenhar não pressupõe mais gestos do que escrever” (SENA, 1985). Todavia, em português, a palavra *gesto* é bissêmica: seu significado mais comum é “movimento do corpo, especialmente da cabeça e dos braços, ou para exprimir ideias ou para realçar a expressão”, e de fato é redutor perceber, na presença do significante *gesto* na poesia de Fernando Lemos, apenas a interferência da atividade de pintor, que tem nos “gestos” um registro patente. O outro significado da palavra *gesto* é restrito, no século XX, a um pequeno número de especialistas, mas corrente, por exemplo, na poesia de Camões: “semblante” (FERREIRA, 1972) ou, aproximadamente, “rosto”. Desta forma, o objeto do “sonho” será o “gesto” em “Saudades”, e “gesto” será, possivelmente, “semblante” no poema “Outra apresentação em forma de conversa (do catálogo de uma Exposição)”:

Há em todas as coisas expectativas  
O gesto traz sempre no rosto  
o seu significado (LEMOS, 1985)

Apenas um gesto (movimento) pressupõe a fotografia, mas a repetição deste gesto pelo “fotógrafo-poeta” Fernando Lemos registrou a “expectativa” de inúmeros gestos (semblantes), em retratos que adquiriram autonomia estética através do que “neles era achado essencial”. Muitos destes, como já foram ditos, tiveram parte na exposição de 1952, em cujo catálogo António Pedro apresentava o então jovem surrealista, nos seguintes termos:

Quanto a querer dizer coisas que não têm nada que ver com a pintura, o Fernando Lemos é felizmente daquela espécie de gente que é capacíssima de as coisas dizer quando não está a pintar. Pintando, com a máquina fotográfica ou com os pincéis, age como quem ama devagar: descobrindo aos milímetros e enternecendo-se a cada descoberta – desmultiplicando o enlevo do pormenor até ao esquecimento de tudo (PEDRO, 1994).

[Rio de Janeiro, março de 2000]

# **CANCIONEIRITO DE FERRARA (1554)**

---

EDIÇÃO, ESTUDO  
PRELIMINAR E NOTAS

## Estudos preliminares

*Ferrara*, 1554. Editada por Abraão Usque em caracteres góticos, como os pintados à tinta no já então antigo *Cancioneiro da Ajuda*, é impressa pela primeira vez a *Menina e Moça*, novela de Bernardim Ribeiro, apresentada pelo seguinte frontispício: “História de Menina e Moça, por Bernaldim Ribeiro, agora de novo estampada e com suma diligência emendada. E assi algũas *Églogas* suas, com o mais que na página seguinte se verá”. Vira-se a página e se encontra o conteúdo do “presente volume”. Abraão Usque, ou por seguir a ordenação de um hipotético manuscrito que porventura possuísse como fonte, ou por vontade própria, editorial, portanto, vontade esta plenamente justificável, inicia o volume, como indicado na portada, pela novela da *Menina e Moça*.

Para aquém do que já se sabe, não custa repetir que a *Menina e Moça* é uma novela escrita em prosa-poética, que apresenta a peculiaridade de ter o que no século XX poderia ser chamado de final em aberto, ou em suspense (HOOK, 1985). Desta forma, *Menina e Moça*, literalmente, não tem fim. Todavia, ainda que aparentemente “inacabada”, a novela não deixou de ser impressa por três vezes, internacionalmente, durante a década de 1550. As sucessivas edições – Ferrara (1554), Évora (1557)<sup>23</sup> e Colônia (1559) – evidenciam um

<sup>23</sup> Como é notório, a edição de Évora traz uma continuação em capítulos que, todavia, a crítica tem considerado apócrifa em sua totalidade, devido a incongruências, tais como o reaparecimento de um personagem que havia morrido no início da novela e a inversão de laços de parentesco entre personagens. O estilo, à exceção de breves

raro prestígio para a época, depois de ter se popularizado através de cópias manuscritas, durante a primeira metade do século XVI, em Lisboa sobretudo. Notável para seu tempo testemunham sua importância histórico-literária estas três edições feitas na mesma década, marca esta que nem Camões atingiria durante a segunda metade do mesmo século.

Logo após a *Menina e Moça*, seguem-se as cinco éclogas de Bernardim e sua sextina, e a esta, duas cantigas que “dizem ser do mesmo autor”: “Não sou casado, Senhora” e “Para mim nasceu cuidado”. Estampa-se, então, a extensa e preciosa *Crisfal*, de Cristóvão Falcão, e em seguida a carta em versos do mesmo autor “sobre que fez (segundo parece) a [écloga] passada”, ou seja, *Crisfal*. Depois destas, uma sequência de 50 poemas, escritos provavelmente entre a segunda metade do século XV e a primeira do XVI, encerra o volume. Carolina Michaëlis, que estudou profundamente a edição, em sua notável “Introdução” à transcrição diplomática que fez dela Anselmo Braacamp Freire, intitulou esta sequência de poemas como *Cancioneirito*.

[...] o Cancioneirito é realmente constituído por composições líricas de medida velha: cantigas (4+8, ou múltiplos de 8); vilancetes (2+7, ou 3+7, ou múltiplos de 7); uma glosa (em oitavilhas, isto é, na forma mais primitiva); e Esparsas (simples e duplas). Nada mais. Nenhuma só composição em [...] decassílabos à italiana (MICHAËLIS, 1923, p. 183).

Tecnicamente e cronologicamente [...] ele é sucessor ou continuador do Cancioneiro Geral, parecido pelas tendências populares com o Cancioneiro musical da corte dos reis católicos: o mais antigo de quantos conheço, de 1524 a 1545 (?). Único [o Cancioneirito] em ser exclusivamente português. [...] Quem ajuntou estes versos não se havia afeiçoado à arte nova, italiana (MICHAELIS, 1923, p. 184).

Há mistura dos dois gêneros em todos os cancioneiros manuscritos de que sabemos (do Padre Pedro Ribeiro,

---

passagens, é, com efeito, marcadamente diverso do texto da *Menina e Moça*, o que igualmente contribui para a suposição acerca da sobredita apócrifa. Por prudência, deve-se considerar, contudo, a hipótese de que algumas destas passagens podem ter saído da pena de Bernardim Ribeiro, mas como um esboço para uma possível continuação.

Évora, Barata, Fernandes Tomás, [Luís] Franco). E logo na impressão do Cancioneiro Geral, de 1527, 1537, etc. havia sonetos (MICHAELIS, 1923, p. 183 – nota 2).

Desta forma, pode-se dizer que, mesmo restrito quantitativamente a um reduzido número de composições, sobretudo se comparado a outros cancioneiros, contemporâneos seus, o *Cancioneirito* é, qualitativamente, um importante testemunho impresso da existência de uma certa escola literária quinhentista em Portugal, remanescente direta da poesia portuguesa produzida e desenvolvida durante o século anterior.

Nisto Bernardim Ribeiro e o *Cancioneirito* de Ferrara encontram afinidade indiscutível: se por um lado é certo que Bernardim não foi o único a ter sua produção lírica exclusivamente composta em *medida velha*, por outro não se conhece sequer um autor de sua estatura poética que, no século XVI, não se tenha arriscado à *medida nova*, exceto, talvez, Cristóvão Falcão. É preciso atentar para o fato de que, durante a primeira metade do XVI, ao fim da qual sairia impresso o *Cancioneirito*, a *medida nova* era realmente *nova*, já a *velha*...

Começemos por definir *medida velha*, designação que surgiu no século XVI – não sem certo tom pejorativo – para, em oposição à *medida nova*, aplicar-se aos metros e gêneros tradicionais utilizados pelos poetas do *Cancioneiro Geral* (BERARDINELLI, 2000, p. 167).

Logo, não será inútil, para o estudo da literatura portuguesa do século XVI, considerar que, se por um lado coube a Sá de Miranda a inauguração da medida nova em Portugal – constituindo uma escola historicamente direta, com poetas do quilate de um Antônio Ferreira, e uma indireta, que seria a de Luís de Camões e, por extensão, talvez a de Diogo Bernardes –, por outro lado, coube a Bernardim Ribeiro, a Cristóvão Falcão ou a ambos, a manutenção de um estilo poético ou, melhor, a atualização do que durante séculos fora marca indelével da literatura trovadoresca em Portugal, regulando-o todavia coerentemente de acordo com a inclinação poética de sua maturidade literária, tempo este em que – para além de qualquer elucubração

biógrafo –, provavelmente, Camões era ainda o “mancebo, farto e enamorado, querido e estimado, e cheio de muitos favores e mercês de amigos e de damas” de que dá notícia Pedro de Mariz, seu mais antigo biógrafo.

Em carta escrita em “Lisboa, a um seu amigo” que, pelo seu contexto, deduz-se que esteja no campo, diz Camões: “Entre algũas novas que mandastes, vi que me gabáveis a vida rústica, como são: águas claras, árvores altas, sombrias, fontes que correm, aves que cantam e outras saudades de Bernardim Ribeiro [...]” (CAMÕES, 1945, p. 249). Prosseguindo a leitura da carta, percebe-se, contudo, que se trata de uma ironia, sobretudo, quando faz quase um inventário das prostitutas de Lisboa, à sua disposição, portanto, o que faz, contando vantagem, mas a brincar, dentro do tom descontraído da carta. Importa, contudo, saber que Camões, mesmo ironicamente, tem Bernardim como uma espécie de metonímia da “vida rústica”, das “águas claras, árvores altas, sombrias, fontes que correm, aves que cantam”, ou seja, do ambiente bucólico, remanescente de séculos de poesia portuguesa. É ainda importante ressaltar que na carta não fica absolutamente claro se a possível ironia de Camões é relativa a seu amigo e correspondente, se a Bernardim, se a ambos.

\* \* \*

Ao longo do século XIX, quando o estudo da literatura quinhentista portuguesa tornou-se uma verdadeira obsessão, gerando falsificações de toda ordem, alguns se lembraram do *Cancioneirito de Ferrara* e o atribuíram integralmente a Cristóvão Falcão. Editorialmente, a suposição não deixa de fazer sentido. A edição de Ferrara distribui-se da seguinte forma:

1. a *Menina e Moça*
2. cinco écloas de Bernardim Ribeiro (a autoria da última não é assegurada)
3. a sextina de Bernardim Ribeiro<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Cf. SENA, Jorge de. “A Sextina e a Sextina de Bernardim Ribeiro” (1963). In: *Dialécticas Aplicadas da Literatura*. Lisboa: Ed. 70, 1978, p. 54: “A *sextina*, como forma extremamente rígida, era então muito antiga. Fixou-a o trovador Arnaut Daniel (activo em 1180-1210) [...]”

4. duas cantigas de Bernardim (segundo a suposição do editor)
5. a écloga *Crisfal*, de Cristóvão Falcão
6. a “Carta do mesmo [Cristóvão Falcão], estando preso, que mandou a ãa Senhora com quem era casado a furto, contra a vontade de seus parentes dela, os quais a queriam casar com outrem, sobre que fez (segundo parece) a passada”
7. o *Cancioneirito*

Trata-se, portanto, de uma edição dividida em sete partes: as quatro primeiras atribuídas a Bernardim Ribeiro, as duas seguintes a Cristóvão Falcão, e o *Cancioneirito*, anônimo, ou praticamente anônimo e, até então, ao que parece, inédito. Atribuindo-lhe a autoria integralmente a Cristóvão Falcão, resolver-se-iam dois problemas dos ávidos pesquisadores oitocentistas: primeiro, o da autoria do *Cancioneirito*, que seria, portanto, de responsabilidade única e exclusiva de Cristóvão Falcão; segundo, o da divisão editorial da obra impressa entre apenas dois poetas, tal qual haviam sido organizadas, pouco tempo antes, em 1543, as *Rimas*, de Boscán e Garcilaso.

Havia, contudo, no interior do *Cancioneirito*, como epígrafe da cantiga “Olhos que veem o que veem” as iniciais A. L. e, nas duas seguintes, as inscrições “Outra do dito” e “Outra do mesmo”, o que caracteriza um *outro* autor, com pelo menos três composições de sua responsabilidade.

\* \* \*

O único exemplar existente da edição de Ferrara da *Menina e Moça* era, no século XIX, conhecido como exemplar Hanrott-Grenville. Segundo consta, Thomas Granville adquiriu o exemplar de P. A. Hanrott, doando-o em testamento à Biblioteca de Londres em 1842. Em 1897, Carolina Michaëlis toma conhecimento deste exemplar e, a seu pedido, Anselmo Braacamp Freire fotografa suas páginas. A partir destas fotografias será feita uma edição criteriosamente diplomática por este e uma “Introdução” crítica, de 319 páginas, por aquela.

Carolina Michaëlis, de certo, percebeu logo que as iniciais A. L. indicavam um terceiro autor presente na edição, para além dos dois

devidamente identificados. Autor de três composições interligadas apenas por suas iniciais encimando a primeira, e pelas rubricas “Outra do dito” e “Outra do mesmo” indicando as seguintes, A. L. levou a incansável pesquisadora a procurar no *Cancioneiro Geral* um nome que atendesse a estas iniciais. Encontrou Álvaro (ou Afonso) de Loronha (ou Noronha), porém não se aventurou a atribuir-lhe composições no *Cancioneirito*. De toda forma, as iniciais e as epígrafes não deixam dúvida de que alguém, talvez Abraão Usque, no século XVI, soubesse que o *Cancioneirito de Ferrara* não era integralmente da responsabilidade de Cristóvão Falcão. Por outro lado, devido à quantidade de composições anônimas, nada impedia que o autor de *Crisfal* tivesse sido um dos contemplados pelo editor.

Ainda outra questão se apresenta: foi a mesma Carolina Michaëlis quem identificou no *Cancioneirito* a presença de mais oito composições já atribuídas a Bernardim Ribeiro e duas a Sá de Miranda desde o *Cancioneiro Geral*, ou em folha volante. Sobram, portanto, 38 poemas sem atribuição de autoria.

Considerando as [trovas] anônimas como de Cristóvão Falcão teríamos portanto um *Cancioneirito de Trovas* dos primeiros três bucolistas portugueses [respectivamente, Bernardim Ribeiro, Cristóvão Falcão e Sá de Miranda], e algum [AL] ou alguns seus adeptos imediatos (MICHAËLIS, 1923, p. 167).

Todavia, “nos numerosos manuscritos do introdutor do estilo novo [Sá de Miranda] não aparece nenhuma das cinquenta trovas [do *Cancioneirito*]” (MICHAËLIS, 1923, p. 185, nota 1), nem mesmo a célebre cantiga que tem por *incipit* “Comigo me desavim”. Fato este, no mínimo, curioso, que ainda está por ser investigado.

\* \* \*

Tendo em vista que alguns personagens da *Menina e Moça* são nomeados por anagramas, perfeitos ou não (Bimarder, por exemplo, é anagrama imperfeito do próprio Bernardim), poderá ser útil lembrar que Avalor é anagrama de Álvaro. Se A. L. for Álvaro de

Loronha, então Bernardim poderá ter ficcionalizado as desventuras amorosas de um contemporâneo seu na história de Avalor, único personagem de *Menina e Moça* sobre o qual há um “cantar romance”: “Pela ribeira de um rio”.

Considerando que, depois da cantiga “A. L.” (nº 32), “Outra do dito” (nº 33) e “Outra do mesmo” (nº 34), segue-se uma série de cantigas indicadas apenas por “Outra” (à exceção da cantiga nº 36, encimada pela seguinte didascália: *A ãa Senhora a quem dixे ãa verdade que ela não quisera*), não será inverossímil supor que A. L. possa ter sido o responsável por uma sequência de cantigas maior do que a indicada. Se assim for, a cantiga nº 37 (“Perdi a vista no mar”) poderá ser, contextualmente, aproximada do momento em que Avalor, desesperado por seu amor impossível, é forçado, pela própria consciência, a trocar Arima, a que foi vista e perdida, pelo mar, onde ele perderá a vida e ingressará no plano sobrenatural (GIL, 1998, p. 306) para onde ruma a novela. Da mesma forma, a cantiga nº 36 – dentro dos misteriosos contextos da novela e da cantiga, nos quais Deus está direta ou indiretamente ligado à desventura amorosa (Arima, aquela que é “tanto de outro mundo, que não é para ninguém se namorar dela”, é anagrama de Maria) – poderia ser dirigida a Arima por Avalor, a que ela responderia “Ou me vós tendes errado, Avalor, ou me andais para errar”, sendo a “verdade” de Avalor (didascália) o seu secreto amor por Arima.

É fato que o cristão-novo Fernão de Loronha recebeu, na primeira metade do século XVI, concessão para explorar o Brasil. Com seu nome se batizou o arquipélago Fernando de Noronha. Embora aqui jamais tenha estado, sabe-se que enviou quem o representasse. Se os Loronha estiverem ligados pelo sobrenome (ou apelido), então Álvaro pode ter sido mandado ao Brasil por Fernão, ou ter tido informações sobre o novo espaço descoberto. O Brasil, na imaginação de Bernardim, poderia ser, portanto, o *locus supernaturalis* (perdoe-se o neologismo latino) do fecho da *Menina e Moça*. Desta forma, também Álvaro de Loronha seria cristão-novo e mais um elemento se somaria à hipótese levantada por Helder Macedo (1999 [1977]) em *Do significado oculto da Menina e Moça*.

Quanto à temática, do século XII ao início do XVI, parece que a *coita d'amor* complexificou-se, penetrando os terrenos mais íntimos da essência humana, a ponto de sequer revelar uma causa externa (como adiante se verá). Cerca de 50% do conteúdo do *Cancioneirito de Ferrara* têm por mote direto ou indireto a questão do *desavir-se consigo*, consequência ou não da antiga *coita d'amor*; outros 20% debruçam-se mais diretamente sobre a *visão*, mas visão como causa de uma desavença íntima. Os outros 30% abordam temas diversos, mais marcados pela *coita d'amor* que pelo *desavir-se consigo* (em consequência da mesma). Pode-se mesmo dizer que são cantigas, tematicamente, ao estilo trovadoresco, entre as quais há três de *mal-maridada* e uma *de amigo*, destinada a determinado cavaleiro em cujos braços o eu-lírico feminino lamenta não poder estar, em virtude de seu já consumado casamento. Mais ainda: na cantiga “Não posso dormir as noites” (*Cancioneirito*, nº 8) ecoam os solitários lamentos noturnos cantados pelo trovador Joan Lopes d'Ulhoa em, por exemplo, “Eu nunca dórmyo nada” (*Cancioneiro da Vaticana*, 301 e *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, 700). Todavia, segundo Pina Martins em seu amplamente erudito “Estudo introdutório” ao fac-símile da edição de Ferrara, recentemente publicado:

Não se sabe como Bernardim Ribeiro possa ter tido acesso ao conhecimento da poesia medieval dos cancioneiros, então dispersos ou, no que concerne aos da Vaticana e Colocci-Brancuti, em fase de elaboração ou de reprodução manuscrita, se é que os originais perdidos não desapareceram no saque de Roma em 1527. Tudo o que a esse respeito se escreva não poderá deixar de ser conjectural (MARTINS, 2002, p. 88).

O fato é que não importa muito se Bernardim Ribeiro, Cristóvão Falcão, Sá de Miranda e A. L. tenham tomado ou não conhecimento do conteúdo dos cancioneiros medievais. O que importa realmente é que estes homens, na sua maioria bastante misteriosos – talvez ao

sabor do tempo –, viveram no e desenvolveram o ambiente literário imediatamente posterior ao da produção destes mesmos cancioneiros. Um ambiente que, num sentido, começa no século XV, com as composições presentes no *Cancioneiro Geral*, estendendo seus ecos para além de Camões; noutra sentença, é a única poesia lírica portuguesa historicamente situada entre a galego-portuguesa e a renascentista.

Cleonice Berardinelli, em seus *Estudos camonianos*, analisa os seguintes poemas: “Antre mim mesmo e mim”, de Bernardim Ribeiro, “Comigo me desavim”, de Sá de Miranda, e “De que me serve fugir”, de Camões. Os dois primeiros estão incluídos no *Cancioneiro Geral*, com sua devida atribuição, e também no *Cancioneirito*, mas anonimamente; no caso do de Bernardim, com variantes que podem comprometer definitivamente sua interpretação. “De que me serve fugir” aparece pela primeira vez atribuído a Camões na edição *princeps* de suas *Rhythmas*, de 1595.

Como Camões (e antes dele), dois grandes poetas da medida velha tinham feito versos que pretendiam captar a insolúvel dicotomia da alma humana nas malhas de uma linguagem em que os pronomes pessoais e possessivos da primeira pessoa, cindidos entre “mim mesmo e mim”, continham “mim” e “imigo de mim”, “cuidado e cuidado”. Nestes poemas, [...] o que os destaca da maioria das obras da época é a reflexão sobre o problema existencial do homem em si, sem causa externa revelada, nem mesmo o amor, causa máxima de desconcerto na lírica de então (BERARDINELLI, 2000, p. 162).

E cita “Antre mim mesmo e mim”, segundo a lição do *Cancioneiro Geral*:

Antre mim mesmo e mim  
não sei que s’levantou,  
que tão meu imigo sou.  
[...]

De mim me sou feito alheio;  
antr’o cuidado e cuidado

está um mal derramado,  
que por mal grande me veio.  
Nova dor, novo receio  
foi este que me tomou:  
assi me tem, assi estou.

Conclui Cleonice Berardinelli que o eu-lírico do poema de Bernardim não esboça reação ante o mal que lhe viera: o *desavir-se consigo*. Tivesse ela consultado o *Cancioneirito*, não teria chegado a esta conclusão, pois divergem as duas lições em vários passos, inclusive no último e mais belo verso do poema, “assi me tem, assi estou”, o único a indicar a inexorabilidade da situação, revelada através da passividade do sujeito.

E não apenas neste caso a lição do *Cancioneirito* é inferior à do *Cancioneiro Geral* ou, pelo menos, diversa. Todavia, o texto é bem cuidado, embora – como, em geral, nos textos contemporâneos – não apresente quase nenhuma pontuação; em termos de versificação, há pouquíssimos lapsos como, por exemplo, na Cantiga 13 (“Ventura sempre no mal”), em que não se sabe se, nas segunda e terceira voltas, falta um verso ou se, na primeira, há um em excesso, sem que todavia se perca a rima ou o sentido. E mesmo o último verso de “Antre mim mesmo e mim” não deixa de ter sentido e garantir a rima: é a retomada do fecho do mote.

Com estes procedimentos editoriais que, para a primeira metade do século XVI, eram plenamente aceitáveis, sobretudo tendo em vista ser um livro em português publicado na Itália, a importância do *Cancioneirito* repousa, sobretudo, no tratamento dado a composições até hoje não identificadas no *Cancioneiro Geral*. Com efeito, excetuadas as dez cantigas cujas variantes Carolina Michaëlis descobriu já atribuídas a Bernardim Ribeiro e a Sá de Miranda, as quarenta restantes eram provavelmente inéditas.

O anonimato da autoria das cantigas do *Cancioneirito de Ferrara* não pode, portanto, justificar o seu desconhecimento. De fato, é menos provável serem de Sá de Miranda, pois que este viveria o suficiente para organizar suas obras. Mas poderiam ser de Cristóvão Falcão, autor que, para atingir a excelência de *Crisfal*, deve ter tido que passar por muitas etapas preliminares. Finalmente, não há

dúvida de que, pelo mesmo motivo, e sobretudo levando-se em conta a autoria da *Menina e Moça*, o *Cancioneirito* poderia ter sido obra de Bernardim; afinal, o sentido da visão (tema de 20% das composições) e o *desavir-se consigo* (50%) conjugam-se na *Menina e Moça*, tanto no encontro de Bimarder com Aónia, quanto no de Avalor com Arima; respectivamente:

O cavaleiro [Bimarder], *passando os olhos* pela Senhora Aónia, “Eu não tenho para onde ir daqui”, lhe disse. E, parece que lembrando-lhe que havia de deixar o coração, caíram-lhe umas raras lágrimas por os peitos (RIBEIRO, 1990, p. 86).<sup>25</sup> Mas estando ele [Avalor] assim todo encostado a um canto, viu vir Arima. E, desacordando-se da força ou não podendo suportar *a carga de seus olhos* (grande, como dizem que ele disse depois), caiu. E como ele fosse mais alto de corpo do que havia então cavaleiro seu igual, deu tamanha queda que toda a sala abalou (RIBEIRO, 1990, p. 142).

Para além da contribuição que o *Cancioneirito* prestará a quem se dedica à poesia portuguesa da primeira metade do século XVI, e mesmo à do XV, é difícilimo acreditar que a lírica de Cristóvão Falcão se restrinja a uma écloga e uma carta, e a de Bernardim a cinco éclogas e algumas cantigas. Há, de certo, no *Cancioneirito de Ferrara*, uma fonte preciosa para a investigação da existência do que Helder Macedo, já na década de 1990, viria a chamar de “escola bernardiniana”:

Com efeito, se há uma “escola camoniana” na poesia portuguesa quinhentista, também há uma “escola bernardiniana”. No caso de Camões, a tarefa consiste em separar para a sua “escola” e como parte dela continuar a publicar o que, sem outra autoria provada, legitimamente se duvide que lhe possa ser atribuído; no caso inverso de Bernardim Ribeiro, a tarefa consistiria em recuperar para a sua “escola” e como parte dela passar a publicar o que legitimamente se não duvide que lhe poderia ser atribuído. A esta categoria pertencem sem dúvida vários poemas na edição de Ferrara [...] (MACEDO, 1991, p. 627).

<sup>25</sup> É esta a edição utilizada para todas as referências ao texto da *Menina e Moça* no presente trabalho.

# CANCIONEIRITO\*

## 1. Cantiga<sup>26</sup>

Vi o cabo no começo,<sup>27</sup>  
vejo o começo no cabo,  
de feição que não conheço  
se começo nem se acabo.

Quando meu mal comecei  
com muito bem começou  
mas o fim que lhe esperei  
no começo se acabou:  
acabou-se no começo  
pois se começa no cabo,  
de modo que não conheço  
se começo nem se acabo.

No começo de meu mal  
vi cabos de muito bem  
mas este bem saiu tal  
que nenhum bom cabo tem:  
faz-se no cabo começo,  
sendo no começo cabo,  
de feição que não conheço  
se começo nem se acabo.

---

\* *In*: RIBEIRO, Bernardim. *História da Menina e Moça*. Abraão Usque: Ferrara, 1554 (fac-símile), fólhos 149v a 167v. Para a transcrição, foi atualizada a grafia sempre que não alterasse foneticamente o vocábulo. Grafou-se Senhora sempre com maiúscula, por ser esta anônima a mais frequente interlocutora dos poetas da época. Pontuou-se à moderna, com parcimônia.

<sup>26</sup> “Bouterwek assinalou esta cantiga como exemplo do estilo medieval, antiquadamente gótico, jogo de palavras e ideias de contraste” (MICHAËLIS, 1923, p. 173).

<sup>27</sup> É sugestivo o verso para iniciar uma compilação.

## 2. Outra

Nunca sinto um mal vir só,  
nem singelo, mas dobrado,  
porque um dó traz outro dó,  
um cuidado, outro cuidado.

Quando vejo um mal comigo,  
passo pela pena dele  
com outra mor de perigo  
de muitos que vêm com ele:  
porque nunca vem um só  
para ser o mal dobrado,  
mas um dó traz outro dó,  
um cuidado, outro cuidado.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Cf. “Por isso cumpre a todas as pessoas, e às donas Senhoras muito mais cumpre, pois são as que aventuram mais, que ao princípio das cousas olhem onde elas podem ir parar, que não há nenhuma tamanha que no começo dela se não possa resistir ou deixar sem trabalho. Que muitos rios grandes há aí que, onde nascem, se podiam impedir com um pé ou levar para outro cabo; e no meio deles, ou depois que colhem forças, todo o mundo junto não os poderá tolher ou mudar. Chama uma água outras águas, um ribeiro, outros: em pequeno espaço crescem de maneira que se não podem depois deixar” (*Menina e Moça*, ed. Helder Macedo, p. 115-116).

### 3. Esparsa<sup>29</sup>

Deixai-me, cuidados vãos,  
desejos desesperados;  
olhos mal aventurados,  
quanto me fôreis mais são  
se vos tivera quebrados!  
Trabalho por não ser vosso  
cada dia e cada hora,  
e então fico, Senhora,  
contente quando não posso.

---

<sup>29</sup> “Parece-me que se trata de três fragmentos [“Deixai-me cuidados vãos”, “Olhos mal aventurados” e “Trabalho por não ser vosso”] escolhidos como Motes para futuras Voltas, como os há no *Cancioneiro de Évora*, no de Barata, e outros. Por reconhecer isso é que Delfim Guimarães excluiu esse número da sua edição, ou por saber que os primeiros cinco versos – “Deixaime cuydados vaõs / dessejos desesperados / olhos mal aventurados / quanto me foreis mais saõs / se uos tivera quebrados” – são de Bernardim Ribeiro: última metade da décima que na *Égloga V* precede os *Ecos* na folha-volante. Desses cinco, os derradeiros três, apelo aos olhos, segundo o estilo dos trovadores provençalescos, são no *Cancioneirito* o Mote (suprimido) da Volta, cheia de lugares comuns, que por engano aparece dentro da 6ª poesia [...]” (MICHAËLIS, 1923, p. 173). Por este motivo, a “Esparsa” foi reordenada e as voltas transferidas do meio da sexta cantiga para o fim desta Esparsa, em sequência a seu respectivo mote. A transcrição diplomática da “Esparsa” no original (fólio 150) é a seguinte: “Deixaime cuydados vaõs / dessejos desesperados / olhos mal aventurados / quanto me foreis mais saõs / se uos tivera quebrados: / Trabalho por nam ser vosso / cada dia e cada hora / e entam fico senhora / contente quando nam posso.” A posição dos oito versos extraídos está identificada pelo sinal “[...]” na sexta cantiga.

### 3a. [Cantiga ou Trova]<sup>30</sup>

[Olhos mal aventurados,  
quanto me fôreis mais são  
se vos tivera quebrados!]

[Melhor me fôreis quebrados,  
olhos, que nesta partida  
verdes-me tirar a vida  
e ficarem-me os cuidados:  
coitados, olhos coitados,  
nascidos para chorar,  
olhos já fonte tornados  
em que me hei de alagar.]

---

<sup>30</sup>O 3a é a reconstrução da cantiga ou trova sugerida por Carolina Michaëlis, como se pode ler na nota anterior. De acordo com a classificação que o *Cancioneirito* oferece, tanto cantiga quanto trova podem ser o desenvolvimento de um mote em uma ou mais voltas, como ocorre neste caso. “[...] os versos *olhos que me viram ir – nunca vos verão tornar* já eram proverbiais, ao raiar do bucolismo. Duarte de Brito empregara-os [no *Cancioneiro Geral*], assim como diversos romancistas, e antes deles o autor do *Poema de Alonso XI*. E ainda hoje cantam no Brasil a quadra ‘Adeus fontes, adeus rios, / adeus pedras de lavar. / Olhos que me viram ir / quando me verão voltar?’ Vid. *Romances velhos*, p. 120 e seg., e 214; e Oskar Nobiling em *Archiv*, CXXVI, p. 266” (MICHAËLIS, 1923, p. 175).

## 4. Cantiga

Que forte fortuna sigo,  
a que grande extremo vim,  
que já não vejo perigo  
para mim maior que mim?<sup>31</sup>

Tudo soube arrepear  
qu'era bem que arrecesse;  
quem havia de cuidar  
que de mim eu me guardasse?  
Não me guardei como devo  
e vim ter<sup>32</sup> ao que vim,  
que já não vejo perigo  
pera mim maior que mim.

---

<sup>31</sup> “Frei Agostinho da Cruz – que, portanto, se servia do *Cancioneirito* – escreveu uma Glosa a essa quadra. Vid. E. Mendes dos Remédios, p. 341” (MICHAËLIS, 1923, p. 174).

<sup>32</sup> Manteve-se a vogal geminada, excepcionalmente, para assegurar a isometria do verso. Outra possibilidade de leitura seria: “e / vim / ter / a / o / que / vim”. Ambas as leituras são heranças diretas da poesia galego-portuguesa.

## 5. Outra

Senhora, pois por vos ver  
assi me desconheci,  
não me queirais vós fazer  
o que por vós fiz a mim.

Todo este tempo té'gora,  
em que me a mim bem não ia,  
não me matava, Senhora,  
senão porque vos não via:  
agora, vindo-vos ver  
desconhecerdes-me assi,  
acabo já de saber  
que não há bem para mim.

## 6. Outra

Quem me vos levou, Senhora,  
tão longas terras morar?  
Olhos que vos virom ir  
nunca vos verão tornar.

[...]

Consertou-se esta mudança  
com a pouca ventura minha,  
esperança até'qui tinha,  
agora perco esperança:  
perde-se o que se alcança,  
louvado seja o pesar  
que até na desesperança  
me quis fazer singular.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup>“Menina e moça me *levaram* de casa de minha mãe para muito longe. Que causa fosse então daquela minha levada, era ainda pequena, não a soube. Agora não lhe ponho outra senão que parece que já então havia de ser o que depois foi. Vivi ali tanto tempo quanto foi necessário para não poder viver em outra parte. Muito contente fui em aquela terra, mas, coitada de mim, que em breve espaço *se mudou tudo* aquilo que em longo tempo se buscava e para longo tempo se buscava. Grande desventura foi a que me fez ser triste ou, por aventura, a que me fez ser leda. Depois que eu vi tantas cousas trocadas por outras, e o prazer feito mágoa maior, a tanta tristeza cheguei que mais me pesava do bem que tive, que do mal que tinha. Escolhi para meu contentamento (se entre tristezas e cuidados há i algum) vir-me viver a este monte onde o lugar e a míngua da conversação de gente fosse como já para o meu cuidado cumpria, porque grande erro fora, depois de tantos nojos quantos eu com estes meus olhos vi, aventurar-me ainda a esperar do mundo o descanso que ele não deu a ninguém, estando eu assim só, tão longe de toda a gente e de mim ainda mais longe, donde não vejo senão serras que se não mudam, de um cabo, nunca, e do outro águas do mar que nunca estão quedas [...]” (*Menina e Moça*, ed. Helder Macedo, p. 55-56).

## 7. Cantiga

Esta só razão me ajuda  
para ter grão sufrimento:  
saber certo que se muda  
a fortuna como o vento.<sup>34</sup>

Tenho já certo sabido,  
nisto não há deferença,  
que o homem bem sofrido  
nunca pode ser vencido,  
nem há cousa que não vença;  
quem do mal quer vencimento  
com paciência se escuda  
porque tão presto se muda  
a fortuna como o vento.

Nunca ninguém desespere:  
enquanto<sup>35</sup> lhe a vida dura,  
na memória se tempere,  
que o mal que então o fere  
por tempo pode ter cura;  
finja algum contentamento,  
desmaio de si sacuda,  
porque tão presto se muda  
a fortuna como o vento.

---

<sup>34</sup> No original, este e o último verso da primeira volta apresentam a forma “furtuna”. Por coerência, padronizou-se para a moderna “fortuna”, que está presente no último verso da segunda volta, última da cantiga.

<sup>35</sup> No original, “em quanto”.

## 8. Outra<sup>36</sup>

Não posso dormir as noites,  
amor, não as posso dormir.

Desque meus olhos olharam  
em vós seu mal e seu bem,  
se algum tempo repousaram  
já nenhum repouso têm:<sup>37</sup>  
dias vão e noutes vêm  
sem vos ver nem vos ouvir,  
como as poderei dormir?

Meu pensamento ocupado  
na causa de seu pensar  
acorda sempre o cuidado  
para nunca descuidar:  
as noites do repousar  
dias são ao meu sentir,  
noutes de meu não dormir.

Todo o bem é já passado,  
e passado em mal presente;  
o sentido desvelado,  
o coração descontente:  
o juízo que isto sente,  
como se deve sentir,  
pouco leixará dormir.

---

<sup>36</sup> A temática do perder o sono por “cuidado” é já herança da poesia trovadoresca, mais especificamente das cantigas de amigo. A este respeito, conferir, por exemplo, a cantiga “Eu nunca dórmyo nada” (*Cancioneiro da Vaticana*, 301, e *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, 700), de Joan Lopes d’Ulhoa, trovador do século XIII. Ainda, na *Menina e Moça*, há a expressiva passagem de Aónia insone, sintoma, logo percebido por sua Ama, de que estava enamorada de Bimarder: “E acabada a menina de pensar, apagando o lume se deitaram ambas. E porque a Ama tinha sua suspeita, fez que dormia para espreitar Aónia; e Aónia, porque tinha seu cuidado, não podia dormir, e ora se revolvía para uma parte ora para outra. Outras vezes, após um assossego dum pouco, colhendo fôlego, dava um baixo suspiro longo, à maneira de cansada daquilo que acabara de cuidar. Esteve a Ama tudo notando por um grande espaço, e já Bimarder estava para se descer, cuidando que era outrem que fazia aquilo, senão quando a Ama começou assim a falar escontra Aónia, dizendo: ‘Não dormis, Senhora Aónia? E que será, se não podeis dormir?’” (*Menina e Moça*, ed. Helder Macedo, p. 115).

<sup>37</sup> No original, não há pontuação. Utilizaram-se os dois pontos como nas demais voltas, exceto na quarta, em que foi aplicado o mesmo processo.

Como não vi o que vejo,  
cos olhos do coração,  
não me deito sem desejo  
nem me ergo sem paixão:  
os dias, sem vos ver, vão,  
as noites, sem vos ouvir,  
eu as não posso dormir.

Buscarei remédio algum,  
mas onde o irei buscar  
que aí não havia mais que um  
que me levou o pesar?  
Tudo me foram levar,  
ficou-me só o sentir  
pera não poder dormir.

Os meus cuidados cresceram,  
as esperanças minguaram,  
prazeres adormeceram,  
os pesares acordaram:  
ao bem os olhos cegaram,  
ao mal os foram abrir,  
nunca mais pude dormir.

## 9. Outra<sup>38</sup>

Coitado, quem me dará  
novas de mim, onde estou,  
pois dizeis que não sou lá  
e cá<sup>39</sup> comigo não vou.

Todo este tempo, Senhora,  
sempre por vós perguntei;  
mas que farei, que já agora  
de vós nem de mim não sei?  
Olhe Vossa Mercê lá  
se me tem, se me matou,  
porque eu vos juro que cá  
morto nem vivo não vou.

---

<sup>38</sup> “É de Sá de Miranda: *Cancioneiro Geral*, II, 323, e *Poesias*, nº 6” (MICHAËLIS, 1923, p. 175).

<sup>39</sup> No original, “qua”.

## 10. Cantiga

Senhora, pois não deixais  
a minha vida viver,  
já agora não peço mais  
que deixar dela morrer.

Por que moura cada hora,  
não m'acabais de matar  
e por me mais magoar  
quando me matais, Senhora,  
não dais à morte lugar:  
a vida vós a matais,  
pois a não deixais viver;  
assi que não peço mais  
que deixar dela morrer.

## 11. Cantiga<sup>40</sup>

Comigo me desavim,  
vejo-me em grande perigo:  
não posso viver comigo,  
nem posso fugir de mim.

Antes que este mal tivesse  
da outra gente fugia,  
agora já fugiria  
de mim, se de mim pudesse:  
que grória espero ou que fim  
deste cuidado que sigo,  
pois trago a mim comigo  
tamanho imigo de mim?

---

<sup>40</sup>“De [Sá de] Miranda: *Cancioneiro Geral*, II, 320, e *Poesias*, n.º 11[...]. Baltazar Estaco fez uma glosa ao mesmo mote que epigrafou: *do aborrecimento próprio* (MICHAËLIS, 1923, p. 175).

## 12. Outra

Partido fiz com meus olhos  
que vos não quisesses ver;  
não mo poderam manter.

Com eles me consertei,  
a vos não ver se obrigaram;  
o que com eles fiquei,  
por certo, mal o guardaram:  
feito o partido, cegaram  
não vos vendo; por vos ver  
não mo poderam manter.

Como a vista foi vedada,  
vi mil mortes contra a vida  
porque a cousa defendida  
é logo mais desejada:  
fui-os tomar na cilada  
e acabei de conhecer  
que morreram por vos ver.

Consintiram no partido,  
mas foi tudo vaidade<sup>41</sup>  
que, depois de prometido,  
mudaram logo a vontade.  
Já sei deles a verdade:  
que nunca m'hão de manter  
partido de vos não ver.

Pu-los em outro lugar  
para mudar a tenção,  
mas eu logo os fui tomar  
com este furto na mão:  
consentiu o coração  
que vos não quisesses ver.  
Não o puderam manter.

---

<sup>41</sup> Insere-se o trema no *i* para forçar o hiato em *va-i-da-de* e, assim, garantir a isometria do verso em relação aos outros.

### 13. Cantiga

Ventura sempre no mal,  
e no bem tão pouco dura,  
que não se chame ventura.

Mudei terra e natureza  
esperando mudar mais,  
então cresceram meus ais  
cheios de tanta aspereza:  
nunca se viu, bem olhado,  
estremo tão desigual,  
em pesares estremado,  
ventura sempre no mal.

Busquei por terras estranhas  
lugares de suidade,  
por desviar a vontade  
de suas dores tamanhas:  
nada podem valer manhas  
a quem no mal tem ventura  
e no bem tão pouco dura.

Nunca me desenganei  
na mudança dos lugares,  
se não agora que achei  
que não mudei os pesares:  
antes crescem a milhares  
e o bem tão pouca dura,  
que não se chame ventura.

## 14. [Esparsa]<sup>42</sup>

Nada quero, tudo enjeito,  
o maior bem m'aborrece,  
o prazer me entristece  
e o viver, por que é sojeito  
a quem dele assi se esquece:  
se mouro acaba o mal,  
fim não queria ve[e]r,<sup>43</sup>  
se vivo, o padecer  
desta dor é tão mortal,  
que me não posso valer.

---

<sup>42</sup> Segundo Carolina Michaëlis, “[...] *Nada quero* é uma composição independente e só por engano está ligada ao nº 13” (MICHAËLIS, 1923, p. 176).

<sup>43</sup> Grafou-se “ve[e]r” para que o verso não ficasse hipométrico. Deve-se ler: “fim / não / que / ri / a / ve / [e]r”.

## 15. Outra<sup>44</sup>

Casada sem piadade,  
vosso amor me há de matar.

Nunca cessa a fantasia  
nem afrouxa o pensamento,  
se espero algum bom dia  
então cresce meu tormento,  
e por mais me magoar  
não credes minha vontade.  
Casada sem piadade,  
vosso amor me há de matar.

Quando cuido que acabais  
sinto no que vejo em mim,  
que de novo começais  
uns cabos que não têm fim,  
eu o não tenho em amar  
sem vida e sem liberdade.  
Casada sem piadade,  
vosso amor me há de matar.

Se vos eu vira casada  
com quem vos bem conhecera,  
já em vos ver descansada  
algum descanso tivera,  
mas o vosso mau casar  
dobra minha saúde.  
Casada sem piadade,  
vosso amor me há de matar.

Como vós tão mal casastes,  
logo eu com mal andei;  
como tão mal acertastes,  
com nenhum bem acertei,  
e por tão mal acertar  
perdi vida e liberdade.  
Casada sem piadade,  
vosso amor me há de matar.

Para sempre vos casastes,  
para sempre o sentirei,  
e, pois no casar errastes,

---

<sup>44</sup> Esta composição é herdeira da popularíssima cantiga medieval de mal-maridada, com a seguinte peculiaridade: aqui quem fala é ele, enquanto que na mal-maridada tradicional quem fala é ela, queixando-se do marido.

dai-me parte do que errei;  
não vos engane o casar,  
pois não tolhe liberdade.  
Casada sem piadade,  
vosso amor me há de matar.

Se me às vezes respondeis,  
vosso não posso e não quero,  
o que quero não quereis,  
assi que já desespero,  
desespero d'alcançar  
o que quer minha vontade.  
Casada sem piadade,  
vosso amor me há de matar.

## 16. Esparsa

Solteira fôreis, Senhora,  
vira-vos viver contente,  
ainda que o eu não fora,  
fora eu só o descontente.  
Mas ver-vos mal empregada,  
triste de vós e de mim!  
De vós, por serdes casada,  
e de mim, por que vos vi.

### *Responde ela*

O enganoso casar,  
o casar cheo de enganoso,  
se eu tal pudera cuidar,  
solteira fora mil anos!  
Mas fui triste, enganada,  
com enganoso me perdi.  
Inda m'eu veja vingada  
de quem se vingou de mim!

### *D'outrem*

Se à do mundo casáreis,  
já que o não sois à vossa,  
eu penara e vos penáreis,  
fora igual a minha e vossa,  
mas o vosso mau casar  
roubou minha liberdade.  
Se não usais piedade,  
vosso amor me há de matar.

Para quem tão mal contente  
está de tal casamento,  
não erra a Deus nem à gente  
em tirar-me de tormento.  
Não me queirais maltratar  
pois sois certa de vontade

que, se usais crueldade,  
vosso amor me há de matar.

*De ãa pessoa a outra*

Se vós viveis em tristeza,  
eu vivo vida penada,  
se chorais ser mal casada,  
eu choro vossa crueza.  
Olhai minha fé em amar,  
tratai-me com piedade,  
que, se usais crueldade,  
vosso amor me há de matar.

Baste o mal que me fazeis  
com vos ver tão descontente;  
o vosso, minha alma o sente,  
o meu, nem ver o quereis.  
Não me queirais acabar  
pois vos dei a liberdade,  
que, se sois sem piedade,  
vosso amor me há de matar.

## 17. [Cantiga]

Quero tanto a meu cuidado,  
estimo tanto seu dano,  
que quero ser enganado  
e não quero desengano.

Quero seguir afeição  
com que engane o desejo,  
não quero já ver rezão,  
se a quero, não na vejo:  
assi quero a meu cuidado,  
quero-o com seu engano,  
porque em ser desenganado  
o terei por mor engano.

Antes do mal ser mortal,  
bem queria a meu cuidado;  
já'gora quero-lhe mal  
por me ter em tal estado:  
temo mal em tal estado  
que, de não sentir meu dano,  
folgo com ser enganado  
e não quero desengano.

## 18. [Esparsa]<sup>45</sup>

Se meus cuidados perdesse,  
meus tormentos perderia;  
se já deles m'esquecesse,  
de mim lembrança teria:  
o que<sup>46</sup> deles se esquecera  
ou esquecer esperara,  
ditoso quem os perdera  
pois, perdendo-os, se cobrara.

---

<sup>45</sup> Esta composição é diversa da precedente, à qual no original está agrupada.

<sup>46</sup> No original, "quẽ" = "quem".

## 19. Cantiga

Em desconto do meu mal,  
    não queria maior bem  
    que não mo saber ninguém.

Do mal que meu mal me desse  
    menos pena sentiria,  
    quando seguro estivesse  
    que meu mal ninguém sabia:  
    consolação me seria,  
    para mal seria bem  
    o não mo saber ninguém.

## 20. Outra

Espalhei a fantasia

pera não poder cuidar;  
não a ousou de ajuntar  
pelo mal que me fazia.

Via-me tão enleado

de cuidados cada dia,  
que vi bem que me compria  
pôr em mim melhor recado:  
por lhe poder atalhar,  
espalhei a fantasia;  
não a ousou de ajuntar  
pelo mal que me fazia.

## 21. Outra

Antre mim mesmo e mim  
não sei quê se alevantou  
que tão meu imigo sou.

Uns tempos com grande engano  
vivi eu mesmo comigo,  
agora no maior perigo  
se me descobriu mor dano:  
caro custou um desengano  
e, pois me este [não] matou,<sup>47</sup>  
assaz caro me custou.

De mim sou feito alheo;  
antre cuidado e cuidado  
está um mal derramado  
que por meu grã mal me veo:  
nova dor, novo arreceo  
foi este que me matou,  
que tão meu imigo sou.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> De Bernardim Ribeiro (*Cancioneiro Geral*). Para assegurar o sentido do verso, seguiu-se a lição do *Cancioneiro Geral*, nº 810: “e pois m’este nam matou”.

<sup>48</sup> Esta lição diverge substancialmente da do *Cancioneiro Geral*: “Antre mim mesmo e mim / nam sei que s’levantou / que tam meu imigo sou. // ãs tempos com grand’engano / vivi eu mesmo comigo, / agora no mor perigo / se me descobre o mor dano. / Caro custa um desengano / e pois m’este não matou / quam caro que me custou. // De mim me sou feito alheo, / antr’o cuidado e cuidado / esta ã mal derramado, / que por mal grande me veo. / Nova dor, novo receo / foi este que me tomou, / assi me tem, assi estou.” Todas as transcrições do *Cancioneiro Geral* são feitas pela edição fixada e com estudo de Aida Fernanda Dias (Lisboa: INCM, 1993).

## 22. Cantiga

Pois tudo tão pouco dura  
como o passado prazer,  
isso me dá ter ventura.  
Como deixá-la de ter?

Acaba-se com a vida  
juntamente o mal e o bem,  
e quem maior dita tem,  
tem mais penada partida:  
e pois é cousa segura  
que tudo fim há d'haver,  
isso me dá ter ventura.  
Como deixá-la de ter?

Nunca vi contentamento  
durar em nenhum estado,  
e vi dar muito tormento  
lembrança do bem passado:  
pois magoa e pouco dura  
a refega do prazer,  
isso me dá ter ventura.  
Como deixá-la de ter?

É tão breve em si a vida,  
que tudo lhe corresponde:  
o prazer se nos esconde  
ou tem breve despedida  
e, pois são de pouca dura  
a vida e o prazer,  
isso me dá ter ventura.  
Como deixá-la de ter?

A tristeza e o tormento  
sempre vi em mim sobejo,  
e não vi contentamento  
que não viesse a desejo:

como a vida não é segura,  
e dura pouco o prazer,  
isso me dá ter ventura.  
Como deixá-la de ter?

Toda a discricção consiste  
em saber homem, com cedo,  
que nenhum prazer faz ledó,  
pois o ser da vida é triste:  
se a vida não é segura  
e os gostos não têm ser,  
isso me dá ter ventura.  
Como deixá-la de ter?

Estilo da natureza  
é<sup>49</sup> prazer vir de passada,  
e o pesar e a tristeza  
fazer conosco morada:  
e pois tão pouco segura  
é a vida e o prazer,  
isso me dá ter ventura.  
Como deixá-la de ter?

---

<sup>49</sup>No original, há vírgula.

## 23. Esparsa

Pelos prazeres passados  
desconfio dos presentes,  
porque nunca vi contentes  
senão os desconfiados:  
o que por menos segura  
tem a vida e o prazer,  
tem o tempo e a ventura  
sujeitos a seu querer.

Nunca pus minha firmeza  
em nenhum prazer mundano,  
porque a própria natureza  
dá de si o desengano:  
e quem por menos segura  
tem a vida e o prazer,  
tem mais sojeita a ventura  
para tudo o que quiser.

## 24. Cantiga

Se mas dais para contar  
de meus males algum ponto,  
não se pode conta dar  
de contas que não têm conto.

As contas que são de bem,  
que de vossa mão vieram,  
estas conto e cabo têm,  
as do mal nunca o tiveram:  
nem eu presumo contar  
taes contas que não têm conto,  
porque se não pode achar  
nelas cabo nem desconto.

Eu conto, mas nunca acabo  
as contas de meu tromento  
polas que [não] têm cabo,<sup>50</sup>  
sem fim no merecimento:  
e, pois não posso contar  
nas vossas o menor ponto,  
mui vão<sup>51</sup> será contas dar  
das minhas que não têm conto.

---

<sup>50</sup> Este verso, tal como está no original, não faz sentido e é hipométrico. Faria sentido se acrescentasse um “não”, que também o faria isométrico: “po / las / que / [não] / te / em / cabo”.

<sup>51</sup> No original, “vaom”.

## 25. Outra<sup>52</sup>

Senhora, nesse amarelo

que trazeis, me certefica  
que é vosso só o trazê-lo,  
e meu, o que senefica:<sup>53</sup>  
que a dor do desesperar<sup>54</sup>  
é tanto mal de sofrer,  
que não é para passar,  
quanto mais para trazer.

Mas isto vai daquela arte,  
quando se entre motes brada:  
o tom é em ãa parte  
e em outra é a pancada;<sup>55</sup>  
assi foi que a minha dor  
mostrou em vós o sinal,  
porque ao menos na cor  
vos lembrásseis do meu mal.

---

52 No *Cancioneiro Geral* (n° 804), há a didascália: *De Bernardim Ribeiro a ãa Senhora que se vistio d'amarelo*, anteposta a uma cantiga que desta só difere nos quatro primeiros versos: “Tequi me pud’enganar, / mas agora que podeis / trazêla cor do pesar / pera mim soo a trazeis.”

<sup>53</sup> A versão do *Cancionerito* dispensaria a didascália, e nestes versos divergentes há um jogo originalíssimo entre o que hoje se chamaria o *significante* (esse “amarelo”) e o *significado* (“o que senefica”).

<sup>54</sup> A simbologia do “amarelo”s varia segundo o autor que se consulta. Foi em Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro MEC, 1972, verbete “Cores”, que se encontrou o significado apropriado para a interpretação deste passo: “Amarelo é o desespero [...]. O concílio de Latrão, 1215, ordenara que os judeus trouxessem na roupa um distintivo amarelo.

<sup>55</sup> “Tome nota o discreto leitor de que o poeta se refere à Ninfa Eco nessa composição (uma das poucas um tanto humorísticas que escreveu)” (MICHAËLIS, 1923, p. 180). À luz das notas acima põe-se em questão o suposto humor encontrado nestas trovas. O que aqui se ressalta é a engenhosidade do estilo.

## 26. Cantiga

Enganosas esperanças,  
pois sem razão vos tomei,  
com ela vos deixarei.

Tomei-vos por um engano  
d'algũa cor ajudado,  
trouxestes-me assim enganado,  
um ano após outro ano:  
tudo foi para mais dano  
pois não vi o que esperei  
e vejo o que arreceei.

Quando vos tornei, em vão,  
com errado pensamento,  
falsas éreis e de vento,  
não vos conheci então:  
pois vos tomei sem razão,  
com ela vos deixarei,  
já nunca esperarei.

## 27. Cantiga

Quem vos visse e não cegasse,  
assaz de cego seria;  
quem perdido não ficasse,  
quão perdido ficaria.

Para poder escapar  
deste cegar ou perder,  
o remédio é não vos ver,  
ou não vos saber olhar:  
mas quem assi escapasse,  
quão perdido ficaria,  
quem vos visse e não cegasse,  
Senhora, quão mal veria.

## 28. Outra<sup>56</sup>

Mal empregada, Senhora,  
sejaes vós em quem vos tem;  
a minha alma por vós pena  
e a vossa não sei por quem.

Se vos eu vira empregada  
como rezão requeria,  
minha alma se contentara,  
padecera a pena minha:  
frol das frores escolhida,  
esperança de meu bem,  
a minha alma por vós pena  
e a vossa não sei por que[m].

Deixastes-me triste, só,  
no lugar donde vos vi;  
de que houvéreis d’haver dó  
já que o não tínheis<sup>57</sup> de mim?  
A minha alma se consola  
de perder tamanho bem,  
tão mal empregada agora  
quão bem no é quem vos tem.

---

<sup>56</sup> Cantiga singular pela recorrência de rimas toantes.

<sup>57</sup> No original, “tinhes”.

## 29. Outra<sup>58</sup>

Não passeis vós, Cavaleiro,  
tantas vezes por aqui,  
que abaixarei meus olhos,  
jurarei que vos não vi.

Se me quereis de verdade,  
não mo deis a entender;  
folgai muito de me ver  
dentro na vossa vontade:  
mereci-me em suidade,  
mas, se passais por aqui,  
pois não tenho liberdade,  
jurarei que vos não vi.

Quem tanto mal por vós sente,  
não lhe deveis causar mais  
e, pois em minha alma estais,  
não deis que falar à gente:  
inda que estejais ausente,  
sempre vos vejo em mim,  
mas, se mais vos vir presente,  
jurarei que vos não vi.

---

<sup>58</sup> Esta composição, se escrita em galego-português, seria uma exata cantiga de amigo.

### 30. Cantiga

Não vive quem vos não viu,  
nem creio que pode ser  
ver-vos e poder viver.

Quem na vida consentiu,  
sabendo serdes nascida,  
não crea que teve vida  
se na vida vos não viu:  
e porém quem descobriu,  
Senhora, poder-vos ver,  
não será pera morrer.

E sabeis como isto sei:  
porque, depois que vos vi,  
eu creio que não vivi,  
nem agora vivirei.  
Ora sei o que ganhei:  
que havia de morrer  
e ficava sem vos ver.

Quem nesta vida viveu  
sem vos ver, não teve vida;  
quem vos viu, tem-na perdida,  
quem vos não viu, mais perdeu:  
mas, o que se atreveu  
ver-vos para se perder,  
não houvera de morrer.

### 31. Cantiga

Isabel e mais Francisca

ambas vão lavar ao mar,  
se [...] bem lavam, melhor torcem,<sup>59</sup>  
namorou-me o seu lavar.

Lavam com grande sossego,

sem fazer nenhum rogado,  
inda que o mar é crescido,  
faziam-no andar quedo:  
ambas postas em um penedo,  
lavam com doce cantar.  
Se [...] bem lavam, melhor torcem,  
namorou-me o seu lavar.

Vão-se ao longo da praia,

afastadas do lugar,  
deitam a roupa enxugar  
à sombra de ãa faia:  
Isabel encolhe a saia,  
Francisca deixa molhar.  
Se [...] bem lavam, melhor torcem,  
namorou-me o seu lavar.

Eu me achei no presente

onde estavam escondidas  
e no penedo metidas,  
lavando secretamente:  
mais quisera ser ausente  
que presente me achar.  
Se [...] bem lavam, melhor torcem,  
namorou-me o seu lavar.

Lavam com lágrimas vivas

todas as vãs esperanças,

---

<sup>59</sup> No original, verso hipermétrico: “Se *lá* bem lavam, melhor torcem”. Extraíu-se o advérbio de lugar (“lá”) para garantir a isometria do verso. Por coerência, procedeu-se da mesma forma nas subseqüentes ocorrências, em que o refrão retoma o mote.

batem em desconfianças,  
aí vos torcem as vidas:  
inda disso mal servidas  
piores de contentar.  
Se [...] bem lavam, melhor torcem,  
namorou-me o seu lavar.

### 32. A. L.

Olhos que vêem o que vêem,  
queria que mais não vissem,  
e com isso me fogissem  
para mais não ver ninguém.

E daqui se vão, Senhora,  
mais longe do que cuidais,  
onde já não verão mais  
pelo que viram agora;  
pois viram tamanho bem,  
queria que mais não vissem,  
queria que me fogissem  
para mais não ver ninguém.

### 33. Outra do dito

Acabai, acabai já,  
meus cuidados. Onde estais?  
Para que é cuidardes mais?

Descuidar é a verdade,  
pois cuidar não se aproveita,  
mas a vontade sojeita  
não tem<sup>60</sup> esta liberdade:  
desviando a vontade,  
cuidados, se em vós estais,  
deixáreis o que cuidais.

---

<sup>60</sup>No original, “tam”.

### 34. Outra do mesmo

Como aí houve bons olhos,  
houve-os maus para mim,  
para me serem assim.

É o mal dos bons melhor  
que dos maus o maior bem;  
os bons dão-me desfavor  
porque muito favor têm:  
os maus a mim não mo deem,  
que dos bons que vos eu vi  
o mal quero para mi.

### 35. Outra

Não sabe quão bem parece  
o que é mui grande bem  
para aqueles que a veem.

Se de tamanha verdade  
já tivesse o desengano,  
não vos veria no ano  
ũa vez por piadade,  
que seria crueldade  
para aqueles que a veem,  
pois que não têm outro bem.

### 36. A ãa Senhora a quem dixe ãa verdade que ela não quisera

A verdade me matou,  
o mentir me dera a vida  
se já não fora perdida.

Dum contrairo outro cura,  
eu com ele me curara;  
pode ser que me matara,  
mas tudo fora ventura.  
Ora o que se me afigura,  
que me pode dar a vida,  
minha alma não no duvida.

A verdade embuçada  
não ousa já parecer;  
do risco que pode ter  
guarde Deus nossa pousada:  
não aproveita já nada,  
antes faz perder a vida.  
Assi a tenho perdida.

### 37. Outra

Perdi a vista no mar,  
    indo meus olhos trás ela;  
    correo mais o desejar  
    que a não que vai à vela.<sup>61</sup>

Assi que, dela perdido,  
    fico tal que a não vejo,  
    agora tenho sabido  
    que corre mais o desejo:  
    desque a perdi no mar,  
    cego na terra por ela,  
    desesperado de vê-la,  
    que posso já esperar?

---

<sup>61</sup> Ou “a vê-la”. No original, “auela”.

### 38. Cantiga

Não me sei desesperar  
e, inda que tenha razão,  
não mo quer o coração.

Não poderia viver  
ũa hora sem esperança;  
esta muita confiança  
vem de muito merecer:  
não a queria perder,  
que faria ao coração  
muito grande sem-razão.

### 39. Outra

Menina, pois sois fermosa,  
não sejais despiadosa,

que não parece razão,  
tendo tanta perfeição,  
que tendeis a condição  
tão esquiva e desdenhosa.  
Não sejais despiadosa!

Por vós de mim esquecido  
ando tão triste, perdido,  
que tomara por partido  
não vos ver ser tão fermosa.  
Vira-vos mais piadosa!

Não sei já como vos veja  
que para meu mal não seja;  
se rides, matais d'inveja,  
se por caso estais irosa,  
sois muito mais perigosa.

## 40. Outra

Cuidados, se descuidais  
fazeis bem,  
que aqui tendes quem os tem.

Isto só me falecia:  
acabo de todo ter,  
para me poder valer,  
grão cuidado me compria;  
um descuido dum só dia  
a que s'os meus cuidados deem<sup>62</sup>  
ficarão sem quem os têm.

---

<sup>62</sup>Verso hipermétrico, com oito sílabas, ou uma sinafia com o verso anterior.

## 41. Outra

A cabo de tantos anos,  
quando cuidei descansar  
em galardão de meus danos,  
querem-me desenganar?  
Pude com meu mal [...] té'qui<sup>63</sup>  
de meu engano ajudado,  
agora, triste de mim,  
que farei desenganado?

Se lembranças me deixaram,  
pudera eu meu mal deixar,  
se cousas se não mudaram,  
descanso fora cuidar.  
Pois tudo se muda assim  
e eu não sei ser só mudado,  
camanha perda perdi  
em perder-se-me-o cuidado.

Todo o bem dura um momento,  
o mal é de todo ano;  
por breve contentamento,  
grande tempo, grande engano.  
Foi do engano, e deixou  
o mal da vida que sigo,  
assi que quem me matou  
trago eu sempre comigo.

Um cuidado que eu prantei,  
de que agora colho o dano,  
tudo o que tinha empreg[u]ei,  
e levou-mo um desengano.  
E porque do meu tormento  
mais que de mim fui amigo,  
por salvar um pensamento  
fiquei eu só no perigo.

---

<sup>63</sup>No original, “pude com meu mal a te qui”.

Fico assi esperando a fim<sup>64</sup>  
que meu mal me quiser dar,  
que passou já para<sup>65</sup> mim  
todo o tempo de folgar.  
Mas, pois assi foi servida  
quem mo só pode ter dado  
esperar mais nesta vida,  
para mim é escusado.

Minhas justas esperanças  
derramou-m'as um pesar;  
eu não cuido nas mudanças,  
cansado estou de cuidar.  
Neste mal tão sem conforto  
disto só sou consolado,  
que muito há que sou morto  
da parte de meu cuidado.

---

<sup>64</sup> O substantivo *fim* oscilava quanto ao gênero no português arcaico (Houaiss).

<sup>65</sup> No original, há vírgula.

## 42. Cantiga

Antre tamanhas mudanças  
que cousa terei segura?  
Duvidosas esperanças,  
tão certa desventura.

Venham estes desenganos  
do meu longo engano e vão,  
que já os tempos e os anos  
outros cuidados me dão.  
Já não são para mudanças,  
mais quero ãa dor segura;  
vá crer [n]as vãs esperanças  
quem não sabe o que é a ventura.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup>No original, “quẽ nam sabe o que em aventura”.

### 43. Outra

Com quantas cousas perdi,  
ainda me consolara  
se me a esperança ficara.

Mas parece que sabia  
desventura ou mudança,  
se me ficasse esperança,  
o bem que me ficaria.  
Tornou-se me em noute o dia,  
que tanto bem me o[u]torgara,  
que ao menos me enganara.

Tudo me desemprou:  
desemprou de mim,  
cuidado que não tem fim,  
este só me não deixou.  
De mim nada me ficou,  
e a vida me não leixara  
se m'ele assi não ficara.

Fui tanto tempo enganado  
quanto compria a meus danos,  
agora vão-se os enganos  
que compriam a meus cuidados.  
Tudo do que era é mudado,  
se me também eu mudara,  
quantas mágoas qu'atalhara.

#### 44. [Esparsa]<sup>67</sup>

De esperança em esperança,  
pouco a pouco me levou  
grande engano ou confiança  
que me tão longe deixou.  
Se me isto tomara outrora,  
cuidara de ver-lhe fim,  
mas que hei de cuidar já'gora,  
sem esperança e sem mim?<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> No original, esta esparsa e a seguinte estão ligadas à cantiga n.º 43.

<sup>68</sup> Esta copla é, no *Cancioneiro Geral* (n.º 808), uma “Esparsa” atribuída a Bernardim Ribeiro.

## 45. [Esparsa]

Chegou a tanto o meu mal  
que não sei estar sem ele,  
e fujo donde há i al<sup>69</sup>  
como se fugisse dele.  
Mas vendo-me em tal estado  
que me vou claro matar,  
não quero mais que o cuidar  
por ver de perder cuidado,  
que me não pode enfadar.

---

<sup>69</sup>A expressão “i al” significa “outra coisa”.

## 46. Outra

Cuidados dos meus cuidados,  
quando me haveis de deixar  
para tanto mal cuidar?

Com meu mal vos sofreria,  
se antes da vida perder  
cuidasse ainda ver  
algũa hora em um só dia.  
Mas tudo o q[ue] eu mais queria  
já se foi para lugar  
donde o não deixam tornar.

Foram bem aventurados,  
não conheceram mudança  
os que na mor esperança  
foram da vida levados.  
Não tiveram os cuidados  
que se não podem cuidar  
e muito menos leixar.

Esta vida que foi minha,  
tal que vê-la é crueldade,  
um modo de piedade  
seria matar-me asinha.  
De quanta esperança eu tinha,  
não pude ãa só salvar,  
e vivo, e hei de cuidar.

## 47. Esparsa

Tudo seu tempo há de ter,  
que vos pese do meu dano;  
não pode deixar de ser  
pelo tempo e pelo ano.  
Senhora, olhai se me engano,  
camanho engano seria,  
pois vos quero de maneira  
que não pode vir este dia<sup>70</sup>  
tão cedo como eu queria,  
nem tão tarde que o nã[o] queira.

---

<sup>70</sup>Verso hipermétrico, sem solução.

## 48. Outra

Donde hei meu mal de pôr?  
Cuidados que eu fui tornar,  
querei-me ora deixar!

Tudo foi, parece, engano  
e eu fui o enganado,  
acabado é este dano  
noutro maior começado.  
Cuidados de outro cuidado,  
se vindes a me acabar,  
cedo havereis de tornar.

Por ãas vãs esperanças  
em que eu já tanto esperei,  
vi depois tantas mudanças,  
que a meu mal conta não sei.  
Cuidados que eu não cuidei,  
dezei-me se hei de cuidar  
que haveis também d'acabar.

## 49. Outra

Cuidados, assi vos quero,  
que sejais desesperados,  
quero-vos para cuidados.

Tempo foi que nunca fora,  
quando, com outra esperança,  
toda minha confiança  
pus em vos só por ãa hora.  
Muito mais vos quero agora:  
porque sois desesperados,  
quero-vos para cuidados.

Não vos quero por vã glória  
de ter-vos, inda<sup>71</sup> que a tenho,  
comigo cá<sup>72</sup> só os tenho,  
de mim a mim [...] faço história<sup>73</sup>.  
Pus-vos na minha memória,  
donde nunca outros cuidados  
foram tão desesperados.

Cuidados, assi vos quero,  
o que tenho dou a vós só;  
desesperados sois vós,  
eu sou o que desespero.  
Vinde que assi vos espero;  
quanto mais desesperados,  
quero-vos para cuidados.

<sup>71</sup>No original, “ainda”. Optou-se pela forma “inda” para garantir a isometria do verso.

<sup>72</sup>No original, “qua”.

<sup>73</sup>No original, verso hipermétrico: “de mim a mim só faço história”. Extraiu-se o advérbio “só” para garantir a isometria do verso.

## 50. Outra

Mandais que leixe cuidados,  
Senhora. Mas se os tomei  
por vós, como os deixarei?

Sobre mim, des que vos vi,  
não me ficou mais poder;  
se mandais, tornai-me a mim  
e virei, se pode ser.  
Ainda que, se em meu querer  
há de ficar, eu não sei  
de vós para onde me irei.

*Finis*

**“AO LONGO DA RIBEIRA”**

---

ROMANCE DE BERNARDIM RIBEIRO

## Nota preliminar

Lisboa, 1645. Vem à luz a quarta edição da *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, a única publicada no século XVII e a primeira a incluir o romance<sup>74</sup> “Ao longo da ribeira”, publicado anteriormente, como único poema em português, apenas no chamado *Cancionero de Romances* s.a. (Amberes), datável entre 1545 e 1550<sup>75</sup>, anterior portanto às edições quinhentistas da novela (Ferrara, 1554; Évora, 1557; Colônia, 1559). “Ao longo da ribeira” viria a ser ainda editado em 1785 (Lisboa), a partir de quando, com maior ou menor regularidade, passaria a integrar o *corpus* da obra bernardiniana. A última edição do romance encontra-se nas *Obras Completas de Bernardim Ribeiro* (volume II), prefaciadas e anotadas por Aquilino Ribeiro e Marques Braga. Lisboa: Sá da Costa, 1950.

Todavia, ainda no curso da década de 1950, Eugenio Asensio descobriria um manuscrito quinhentista (ca. 1545) contendo diversas obras portuguesas, entre as quais a *Menina e Moça* e o romance “Ao longo da ribeira”. A lição deste diverge em muito das acima citadas, acrescida inclusive de quatro versos, suprimidos das outras provavelmente por motivos editoriais, já que o último destes dá, através de uma rima que não se completa, a indicação de que se tenha perdido um verso (cf. Notas ao Romance, v. 83).

<sup>74</sup> *Romance*: “obra narrativa escrita em língua românica, em prosa ou em verso” (HOUAISS).

<sup>75</sup> Cf. PINA MARTINS, 2002, p. 278; e GORNALL, 1996, p. 1: “Its printed history was initially confined to the successive editions of [Cancionero de Romances]: Medina, 1550; Antwerp, 1550, 1555, 1568; and Lisbon, 1581.”

Assim, “Ao longo da ribeira” é composto por 70 dísticos de rimas paralelas, contados a partir do segundo verso. Em 1957, Asensio publica “Bernardim Ribeiro a la luz de un manuscrito nuevo”<sup>76</sup>, em que transcreve a lição do manuscrito, permitindo que sejam corrigidas as “faltas del texto impreso” (ASENSIO, 1974, p. 226). Em 1974, transcreve diplomaticamente (mas com alguma pontuação) as duas lições do romance, editando-as lado a lado (ASENSIO, 1974, p. 227-231). A partir destas transcrições foi feita a presente edição, ou “reconciliação crítica”, como justamente a chamou Helder Macedo<sup>77</sup> ao confiar-me, em e-mail de 08 de junho de 2007, o desafio de fazê-la.

## **Crítérios de fixação do texto**

Entre o *Manuscrito Asensio/Pina Martins (MAPM)*<sup>78</sup> e o *Cancionero de Romances s. a. (CR)*, há 80 versos coincidentes. Excetuando-se o verso 83, que não há em nenhum dos testemunhos, os outros 64 são, por vezes, muito próximos, por outras, acentuadamente divergentes.

Optou-se, aqui, por não se fazer uma edição científica, mas, sim, uma “reconciliação crítica” entre os testemunhos. Desta forma, por já os haver transcritos no ensaio de Asensio (1974), julgou-se que a indicação das variantes sobrecarregaria a presente edição de notas, que pouco contribuiriam para o objetivo maior deste trabalho: a divulgação, tão ampla quanto possível, do magnífico romance quinhentista “Ao longo da ribeira”, de Bernardim Ribeiro.

---

<sup>76</sup> In: *Revista Brasileira de Filologia*, v. 3, tomo I, Rio de Janeiro, Junho, 1957.

<sup>77</sup> Uma das mais apuradas interpretações de “Ao longo da ribeira” encontra-se em MACEDO, Helder. *Do Significado oculto da Menina e Moça*. 2. ed. Lisboa: Guimarães, 1999, p. 32-37.

<sup>78</sup> Atualmente, BNL Cod. 11353.

## Critérios de transcrição

1. Desenvolveram-se todas as abreviaturas, como *mĩ* para *mim*, forma recorrente em Bernardim Ribeiro (cf. “Antre *mim* mesmo e *mim*”).
2. Foram eliminadas todas as letras mudas, como o *h*- inicial e o medial (*hu* e *he*).
3. Simplificaram-se as geminadas, escrevendo apenas *rr* e *ss* mediais, por representarem, quando intervocálicas, fonemas distintos das formas singelas.
4. O *i* assumiu valor de vogal e semivogal, substituindo o *y* em todos os casos.
5. Foram empregadas as letras ramistas *j* e *v* onde se encontram *i* e *u* representando aquelas consoantes.
6. Foi regularizada a confusão de emprego de *j* e *g* e de *ç* e *z*.
7. A nasalidade medial foi indicada por *til*, quando a vogal nasal se seguia por outra vogal, e por *m* ou *n*, quando se segue uma consoante, conforme a regra atual.
8. Atualizaram-se as formas *rogido* para *rugido*, *sospiro* para *suspiro*, *molher* para *mulher*, bem como *albo* para *alvo*, *çarrar* para *cerrar* e *áugua*, *áugoa* ou *ágoa* para *água*.
9. Mantiveram-se *ũa* e *algũa* (uma e alguma), por serem as formas usuais do século XVI; *antre* (*entre*), por ser muito frequente em Bernardim (cf. “Antre *mim* mesmo e *mim*”); *polo*, *pola* e *pera* (*pelo*, *pela* e *para*), por constarem como arcaísmos no Houaiss.
10. Acentuou-se e pontuou-se à moderna.

## “Ao longo da ribeira”, por Bernardim Ribeiro

Ao longo da ribeira  
que vai polo pé da serra,  
onde me a mim fez a guerra  
grande tempo grande amor,  
5 me levou a minha dor.  
Já era a tarde do dia,  
e a água dela corria  
por antre um alto arvoredado  
onde, às vezes, ia quedo  
10 o rio, e às vezes, não.  
Entrada era do verão,  
quando começam as aves  
com seus cantares suaves  
fazer tudo gracioso.  
15 Ao rugido saudoso  
das águas cantavam elas:  
todalas minhas querelas  
se me puseram diante.  
Ali morrer quisera ante  
20 que vir por onde passei.  
Mas, como digo eu “passei”?  
Antes nunca hei de passar  
enquanto i houver pesar,  
que sempre o i há de haver.  
25 As águas, que de correr  
não cessavam um só momento,  
me trouxeram ao pensamento  
que assi eram minhas mágoas,  
donde sempre correm águas  
30 por estes olhos mesquinhos  
que têm abertos caminhos  
polo meio do meu rosto.  
E já não tenho outro gosto  
na grande desdita minha.  
35 O qu’eu cuidava que tinha

foi-se-me assi, não sei como,  
donde eu certa crença tomo  
que pera me deixar veio.  
Mas tendo-me assi alheio  
40 de mim o que ali cuidava,  
da banda donde a água estava  
vi um homem todo cão,  
que lhe dava polo chão  
a barba e o cabelo.  
45 Ficando eu pasmado em vê-lo,  
olhando ele pera mim,  
falou-me, e disse assim:  
“Também vai esta água ao Tejo”.  
Nisto olhei, vi o meu desejo  
50 estar detrás, triste, só,  
todo coberto de dó,  
chorando sem dizer nada,  
a cara em sangue lavada,  
na boca posta ãa mão,  
55 como que a grande paixão  
força em calar-se fazia.  
O velho, que tudo via,  
vendo-me também chorar,  
começou assi a falar:  
60 “Eu mesmo são teu cuidado,  
que noutra terra criado  
nesta primeiro nasci,  
e estoutro que está aqui  
por ti soubeste o que é.  
65 Por teu mal viste-o, porque  
nunca te ele esquecerá:  
a terra ao mar passará  
primeiro qu’a mágoa em ti.”  
Quando lhe eu aquisto ouvi,  
70 soltei suspiros ao choro.

Ali caramente o foro  
meus olhos tristes pagaram  
do bem só que eles olharam,  
que outro nunca mais tiveram,  
75 nem no tive, nem mo deram,  
nem no espero tão-somente.  
De só ver fui tão contente  
que pera mais esperar  
nunca me deram lugar  
80 olhos com que vos olhei,  
vivos, como desejei,  
como nunca vos vi ora.  
.....  
Mas nisto, acompanhando  
85 meus olhos tristes, olhando  
daquelas bandas d'além,  
olhei e não vi ninguém.  
Dei então a caminhar  
rio abaixo, até o lugar  
90 onde cerca o monte mor  
que todos os derredor  
da banda do meio-dia.  
Ali minha fantasia,  
d'antre uns medonhos penedos  
95 donde aves que fazem medos  
de noite os dias vão ter,  
me saiu a receber  
com ùa mulher polo braço,  
que ao parecer, de cansaço,  
100 não se tinha já em si,  
dizendo-me: "Vês aqui  
a triste lembrança tua."  
Minha vista então na sua  
pus, e dela toda a enchi:  
105 a prima cousa que vi  
e a derradeira também  
neste mundo e no que vem.  
Seus verdes olhos rasgados,  
de lágrimas carregados,  
110 logo, em vendo-os, pareciam  
que algũas delas corriam

contino polas suas faces  
que foram grão tempo pazes  
antre mim e meus cuidados.  
115 Louros cabelos ondados  
que um negro manto cobria,  
na tristeza parecia  
que lhe convinha morrer.  
Os seus olhos, de me ver,  
120 como furtados tirou;  
depois em cheio me olhou,  
seus alvos peitos rasgando  
e, a fala espedaçando,  
em voz disse alta e dorida:  
125 "Pois houve morte na vida,  
pera que houve aí viver?"  
Calou-se, sem mais dizer.  
E, de mim, gemidos dando,  
fui-me pera ela chorando  
130 pera [a] haver de consolar.  
Nisto pôs-se o sol e o ar,  
e cerrou-se a noite escura.  
E disse "Mal à ventura  
e à vida, que não morri."  
135 E muito longe dali  
ouvi, como d'alto outeiro,  
chamar "Bernardim Ribeiro!"  
e dizer "Olha onde estás!"  
Olhei diante e detrás  
140 e vi tudo escuridão.  
Cerrei meus olhos então  
e nunca os mais abri,  
e, depois que o ver perdi,  
nunca vi tamanho bem.  
Porém, inda mal, porém.

## Notas ao Romance

Títulos: Há em ambos os testemunhos: em *MAPM*, “Saudade”; em *CR*, “Romance de B.R.”

v. 1: O *incipit* do *CR* é “Ao longo de ãa ribeira”, uma redondilha maior perfeita, com a elisão da preposição *de* com o artigo indefinido *ũa* (“Ao / **lon** / go / **de ã** / a / ri / **bei** / ra”). Todavia, trata-se provavelmente de hipercorreção muito comum no século XVI. No *MAPM*, “Ao longo da ribeira” será isométrico em relação aos demais versos romance se a contração *ao* for considerada dissilábica (“A / o / **lon** / go / da / ri / **bei** / ra”), como frequentemente utiliza Bernardim Ribeiro – além do verso 15 deste romance (cf. nota abaixo), na *Égloga* III (“Silvestre e Amador”) encontram-se as seguintes ocorrências: v. 36, “Ao longo das ribeiras”; v. 104, “Ao longo da ribeira”; v. 256, “Ao longo deste prado”. Ainda, a lição “Ao longo da ribeira” provoca esteticamente uma leitura, dir-se-ia, *prolongada*, o que semanticamente é mais consoante em relação ao sentido do verso que a relativamente *abrupta* lição do *CR*.

v. 15: Há duas formas de se ler este verso: seguindo a do *incipit*, fazendo portanto hiato na conjunção *ao* “a / o / ro / gi / do / sau / do / so”; lendo-se *saudoso* com quatro sílabas “ao / ro / gi / do / sa / ü / do / so”. Por coerência interna, optou-se pela primeira.

v. 23-24: i = aí.

v. 40: Asensio transcreve “de mi, o qu’ali cuidava”. Todavia, no *MAPM*, é clara a leitura *mĩ* = *mim*, aliás muito corrente em Bernardim Ribeiro: “Antre *mim* mesmo e *mim*”. Além disso, a forma *mi* não aparece uma vez sequer no texto de “Ao longo da ribeira”.

v. 42: *todo cão* = *encanecido, gradativamente embranquecido*.

v. 58: “vendo-me também chorar” não existe no *MAPM*. Recorreu-se, portanto, à lição do *CR* para preencher a lacuna.

v. 60: *são* = *sou*. A forma latina *sum* deu em português duas formas: *sou* e *são*. Esta última é frequentemente utilizada por Gil Vicente,

contemporâneo de Bernardim Ribeiro e, como este, fiel à medida velha.  
v. 67: Asensio leu “a terra e o mar passará”, todavia, no *MAPM* é claríssima a leitura “a terra ao mar passará”.

v. 69: aquisto = isto.

v. 80-82: não existem no CR. Recorreu-se, portanto, à lição do *MAPM* para preencher a lacuna.

v. 83: não existe em nenhum dos testemunhos.

v. 112: *contino* = *contínuo*.

v. 137: Em ambos os testemunhos está “Bernaldim Ribeiro”. Atualizou-se o antropônimo para Bernardim, até mesmo por coerência em relação ao anagrama Bimarder da *Menina e Moça*.

Rio de Janeiro, junho de 2007.

## Referências

ALMADA NEGREIROS, José de. *Nome de guerra*. Lisboa: INCM, 1986.

ASENSIO, Eugenio. El romance de Bernardim Ribeiro “Ao longo da ribeira”. *In: Estudos Portugueses*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

BANDEIRA, Manuel. Texto de apresentação do catálogo da exposição de Fernando Lemos e Eduardo Anahory no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Novembro de 1953. *In: LEMOS, Fernando. Fernando Lemos – À sombra da luz*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdição, 1994.

BERARDINELLI, Cleonice. A Dimensão tradicional na poesia lírica camoniana. *In: Estudos camonianos*. 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Cátedra Pe. António Vieira, Instituto Camões, 2000, p. 167.

CAMÕES, Luís de. *Obras Completas*. Hernani Cidade (org.). Lisboa: Sá da Costa, 1945. v. III.

CAPINHA, Graça. Ficções credíveis no campo da identidade. *In: Revista crítica de ciências sociais*, n. 48. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1997.

CARDOSO PIRES, José. *E agora, José?* Lisboa: Moraes, 1977.

CUADRADO, Perfecto E. *A única real tradição viva: antologia da poesia surrealista portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

DRUMMOND de ANDRADE, Carlos. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1962.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.

FRANÇA, José Augusto. “Folhetim artístico” do Diário de Lisboa, de 20 de março de 1982. *In: Fernando Lemos – À sombra da luz*. Lisboa:

Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdição, 1994.

FRANÇA, José Augusto. Azevedo, Lemos e Vespeira, 1952. *In: A arte portuguesa, anos quarenta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

GIL, Fernando. Avalor e Arima: a modalidade do possível e do impossível. *In: GIL, Fernando; MACEDO, Helder. Viagens do Olhar*. Porto: Campo das Letras, 1998.

GOMES FERREIRA, José. *Poesia – III*. Lisboa: Portugália, 1961.

HOOK, David. Naceo e Aperidónia: A sixteenth-century portuguese sentimental romance. *In: Portuguese studies*. Londres: Department of Portuguese – King’s College London / Modern Humanities Reserch Association, 1985. v. 1.

LEMOS, Fernando. *Fernando Lemos – À sombra da luz*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo, Perdição, 1994.

LEMOS, Fernando. Depoimento 1. *In: LEMOS, Fernando. Fernando Lemos – À sombra da luz*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo, Perdição, 1994.

LEMOS, Fernando. Depoimento 2. *In: LEMOS, Fernando. Fernando Lemos – À sombra da luz*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo, Perdição, 1994.

LEMOS, Fernando. Depoimento 4. *In: LEMOS, Fernando. Fernando Lemos – À sombra da luz*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo, Perdição, 1994.

LEMOS, Fernando. *Cá & Lá antecedido por Teclado Universal*. Lisboa: INCM, 1985.

MACEDO, Helder. *Do Significado oculto da menina e moça*. Lisboa: Moraes, 1977.

MACEDO, Helder. *Do Significado Oculito da Menina e Moça*. 2. ed. Lisboa: Guimarães, 1999.

MACEDO, Helder. Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro e a Escola Bernardiniana. *In: Estudos Portugueses* – homenagem a Luciana Stegagno Picchio. Lisboa: Difel, 1991, p. 627.

MARTINS, Pina. Estudo Introdutório. *In: RIBEIRO, Bernardim. História de Menina e Moça*. Reprodução fac-similada da edição de Ferrara. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

MICHAËLIS, Carolina. Prefácio. *In: RIBEIRO, Bernardim; FALCÃO, Cristóvão. Obras*: nova edição conforma a edição de Ferrara preparada e revisada por Anselmo Braacamp Freire. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1923.

PEDRO, António. Texto de apresentação do catálogo da Exposição [...] na Casa Jalco. *In: LEMOS, Fernando. Fernando Lemos – À sombra da luz*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo, Perdição, 1994.

RIBEIRO, Bernardim. *História de Menina e Moça*. Reprodução fac-similada da edição de Ferrara. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

RIBEIRO, Bernardim. *Menina e Moça*. Fixação do texto por Helder Macedo. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

SANTOS, Gilda. *Da arte de ser multiplamente português num exílio brasileiro*. Comunicação apresentada no Colóquio Jorge de Sena, Bibliotecas Municipais e Câmara Municipal da Cultura. Lisboa, outubro de 1998.

SARAIVA, António José. Luís de Camões. Lisboa: Europa-América, 1972.

SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SENA, Jorge de. Prefácio. *In: LEMOS, Fernando. Cá & Lá antecedido por Teclado universal*. Lisboa: INCM, 1985.

SENA, Jorge de. *Líricas portuguesas* – II. Lisboa: Edições 70, 1983.

SENA, Jorge de. A Sextina e a Sextina de Bernardim Ribeiro (1963)  
*In: Dialécticas aplicadas da literatura*. Lisboa: Ed. 70, 1978.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos*. Itália: Cosac & Naify Edições, s/d.

## ***Bibliografia estrita***

### **1. De Fernando Pessoa**

#### **1.1. Bibliografia ativa<sup>79</sup>**

PESSOA, Fernando. *Cartas*. Edição Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007. (Coleção Obra Essencial de Fernando Pessoa).

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Edição preparada segundo o exemplar de 1934 corrigido pelo punho do poeta. BERARDINELLI, Cleonice; MATOS, Mauricio (org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974. (10. reimpressão, 2004).

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Jose Aguilar, 1960. (18. reimpressão da 3. ed., 2003).

PESSOA, Fernando. *Obras completas* [poesia]. Lisboa: Ática, 1942-1982. v. I-XI.

PESSOA, Fernando. *Obras completas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990-2006. v. I-VII.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Fixação do texto, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

<sup>79</sup> Não se inclui aqui o volume *Encontro “Magick” de Fernando Pessoa e de Aleister Crowley*. Compilação e considerações de Miguel Roza. Lisboa: Hugin [Edição com o apoio da Câmara Municipal de Cascais], 2001., elencado por José Blanco em sua *Pessoana* [2008], por absoluta impossibilidade de tê-lo consultado, não obstante os reiterados esforços no sentido de dispor da obra para consulta e/ou aquisição.

PESSOA, Fernando. *Poemas*. Seleção e introdução de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

## 1.2. Manuscritos e datiloscritos

Espólio de Fernando Pessoa, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, microfilme do acervo da Biblioteca Nacional de Lisboa.

## 1.3. Sobre Fernando Pessoa

### 1.3.1 Livros, capítulos de livros, ensaios em periódicos especializados

ALVES, Maria de Lourdes Gonçalves. *Mens Agitat Molem: o nacionalismo místico em Fernando Pessoa*. 1995. Tese (Doutorado em Letras – Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1995.

ALVES, Maria de Lourdes Gonçalves. Álvaro de Campos: agonia e êxtase. *In: Cleonice: Clara em sua geração*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995. p. 448-456.

ALMEIDA, O. Teotónio. *Mensagem: uma tentativa de reinterpretação*. Açores: Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1987.

ANTUNES, Alfredo. *Saudade e profetismo em Fernando Pessoa*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, 1983.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 53-64.

BADIOU, Alain. *Manifesto pela filosofia*. Tradução: MD Magno. Rio de Janeiro: Outra, 1991.

BARRENTO, João. Figuras da modernidade na poesia urbana: de Baudelaire a Pessoa – figuras, modos de ver. Pessoa e a metonímia: a cidade lá fora cá dentro. *In: BARRENTO, João. O espinho de Sócrates: expressionismo e modernismo*. Lisboa: Presença, 1987. p. 85-101.

BEAU, Albin Eduard. Sobre os fragmentos do Fausto de Fernando Pessoa. *In: BEAU, Albin Eduard. Estudos*. Coimbra: Coimbra Editora, 1964. p. 493-519. v. 2.

BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: outra vez te revejo...* Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

BERARDINELLI, Cleonice. Consertando desconcertos. *In: Defesa da edição crítica de Fernando Pessoa*. Lisboa, 1993. p. 51-60.

BERARDINELLI, Cleonice. *Dois poetas engenheiros*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1986.

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos de literatura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BERARDINELLI, Cleonice. *Poesia e poética de Fernando Pessoa*. Tese de Livre Docência em Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1958. (Impresso).

BERARDINELLI, Cleonice. Antero de Quental e Fernando Pessoa: uma tentativa de aproximação. *In: Estudos em homenagem a Cândido Jucá (filho)*. Rio de Janeiro: Org. Simões, 1967. p. 61-79.

BLANCO, José. *Fernando Pessoa: esboço de uma bibliografia*. Lisboa: INCM, 1983.

BLANCO, José. Fernando Pessoa e as associações secretas (o artigo, a polémica e os folhetos). *In: Cleonice: clara em sua geração*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995. p. 305-317.

BLANCO, José. *Pessoana*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008. v. 2.

BUESCU, Helena Carvalhão. Da poesia como coisa mental e figuração em Fernando Pessoa. *In: Cleonice Berardinelli: figuras da lusofonia*. Lisboa: Instituto Camões, 2002.

CÂMARA, J. de Sousa da. *Fernando Pessoa "Supra - Camões" brasões e gerações de avôs*. Lisboa: s./ed., 1983.

CASTRO, Ivo. Para a edição de O guardador de rebanhos. *In: Afecto às Letras: Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa: INCM, 1984. p. 253-258.

CENTENO, Y. K. *5 Aproximações*. Lisboa: Ática, 1976.

CENTENO, Y. K. *Fernando Pessoa: os trezentos e outros ensaios*. Lisboa: Ed. Presença, 1985.

CENTENO, Y. K. *Fernando Pessoa e a filosofia hermética*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

CENTENO, Y. K. *Fernando Pessoa: o amor, a morte, a iniciação*. Lisboa: A Regra do Jogo, Edições, 1985.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Fernando Pessoa: A aventura suicida da modernidade. In: CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000. p. 67-79.

CIRURGIÃO, António. *O “olhar esfíngico” da mensagem de Pessoa*. Lisboa: Ministério da Educação, 1990.

COELHO, António Pina. *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Editora Verbo, 1971. v. 2.

COELHO, Eduardo Prado. Pessoa, texto, sujeito. In: COELHO, Eduardo Prado. *A letra litoral*. Lisboa: Moraes Editores, 1979, p. 109-135.

COELHO, Eduardo Prado. Pessoa: o viajante do inverso. In: COELHO, Eduardo Prado. *A noite do mundo*. Lisboa: INCM, 1984. p. 42-50.

COELHO, Jacinto do Prado. *Camões e Pessoa: Poetas da utopia*. Mem Martins: Europa-América, 1983.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1973.

COELHO, Jacinto do Prado. Fernando Pessoa e Teixeira de Pascoaes. In: COELHO, Jacinto do Prado. *A letra e o leitor*. Póvoa de Varzim: Portugália Editora, 1969. p. 239-270.

COELHO, Jacinto do Prado. O nacionalismo utópico de Fernando Pessoa. In: COELHO, Jacinto do Prado. *A letra e o leitor*. Póvoa de Varzim: Portugália Editora, 1969. p. 271-285.

COELHO, Jacinto do Prado. As idéias estéticas de Fernando Pessoa. In: COELHO, Jacinto do Prado. *A letra e o leitor*. Póvoa de Varzim: Portugália Editora, 1969. p. 286-298.

COELHO, Jacinto do Prado. De Verlaine a Camilo Pessanha e a Fernando Pessoa. In: COELHO, Jacinto do Prado. *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976. p. 209-214.

COELHO, Jacinto do Padro. O cansaço da razão: de Rousseau a Alberto Caeiro. *In*: COELHO, Jacinto do Padro. *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976. p. 249-254.

COELHO, Jacinto do Padro. A loucura na obra de Fernando Pessoa. *In*: COELHO, Jacinto do Padro. *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976. p. 255-258.

COELHO, Joaquim Francisco. *Microleituras de Álvaro de Campos*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

COSTA, Dalila L. Pereira da. *O esoterismo de Fernando Pessoa*. Porto: Lello & Irmão, 1987.

COSTA, Dalila L. *Orpheu, Portugal e o homem do futuro*. Porto: s./ed., 1978.

CRESPO, Angel. *A vida plural de Fernando Pessoa*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1990.

CRESPO, Angel. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Teorema, 1988.

FERREIRA, Luzia Gonçalves. *A anti-poesia de Alberto Caeiro*. Recife: Associação de Estudos Portugueses, 1989.

FLOR, João Almeida. *Fernando Pessoa e a questão shakespeariana*. *In*: *Afecto às letras*. Lisboa: INCM, 1984. p. 276-283.

FLÓRIDO, José. *Conversas inacabadas com Alberto Caeiro*. Porto: Porto, 1987.

FRIAS, Eduardo. *O nacionalismo místico de Fernando Pessoa*. Braga: Pax, 1971.

GALHOZ, Maria Aliete. *Fernando Pessoa*. Lisboa: Presença, 1985.

GALVÃO, José. *Fontes impressas da obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: s./ed., s.d.

GARCEZ, Maria Helena N. Alberto Caeiro. “*Descobridor da natureza*”? Porto: Centro de Estudos Portugueses, 1985.

GARCEZ, Maria Helena N. Alberto Caeiro. *O tabuleiro antigo*. São Paulo: EDUSP, 1990.

GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, s.d.

GONÇALVES, Robson Pereira. *O sujeito Pessoa: literatura e psicanálise*. Rio Grande do Sul: Ed. UFSM, 1995.

GORNALL, John. Bernardim Ribeiro's "Ao longo da ribeira". *In: Portuguese Studies*. London: Departamento of Portuguese – King's College, 1996, p. 1. v. 12.

GUIMARÃES, Fernando. A questão da inautenticidade numa abordagem psicanalítica de Fernando Pessoa. *In: GUIMARÃES, Fernando. Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Lisboa: INCM, 1982. p. 45-52.

GÜNTER, George. *Fernando Pessoa, o Eu estranho*. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

GUSMÃO, Manuel. *O poema impossível*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

GUYER, Leland Robert. *Imagística do espaço na poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: INCM, 1982.

IANNONE, Carlos Alberto. *Bibliografia de Fernando Pessoa*. São Paulo: Quíron, 1975.

JENNINGS, H.D. *Os dois exílios: Fernando Pessoa na África do Sul*. Vila Nova de Gaia: Fundação Engenho António de Almeida, 1984.

KUJAWSKI, Gilberto de Melo. *Fernando Pessoa, o outro*. São Paulo: Cons. Est. Cultura, 1967.

LEAL, Ana Maria G. A visão inocente: Alberto Caeiro. *In: O Mestre: homenagem a António Soares Amora*. São Paulo: Green Forest do Brasil, 1997. p. 37-42.

LINHARES, Filho. A "Outra Coisa" na poesia de Fernando Pessoa. Fortaleza: Ed. UFCE, 1982.

LOPES, Óscar. Exercício de intróito a Pessoa. *In: LOPES, Óscar. Cifras do tempo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990. p. 125-148.

LOPES, Óscar. Filosofia e poesia do olhar em Alberto Caeiro. *Cifras do tempo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990. p. 149-158.

LOPES, Óscar. Construções ditemáticas do ortónimo. *Cifras do tempo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990. p. 159-166.

LOPES, Óscar. Diversidade e unidade de Pessoa. *In: LOPES, Óscar. Ler e depois*. Porto: Editorial Inova, 1970. p. 251-260.

LOPES, Óscar. O poeta da Hora Absurda. *In: LOPES, Óscar. Ler e depois*. Porto: Editorial Inova, 1970. p. 243-250.

LOPES, Óscar. Páginas póstumas de Fernando Pessoa. *In: LOPES, Óscar. Ler e depois*. Porto: Editorial Inova, 1970. p. 261-284.

LOPES, Óscar. Um momento de consciência. *In: LOPES, Óscar. Ler e depois*. Porto: Editorial Inova, 1970. p. 236-242.

LOPES, Óscar. O Epitáfio em Fernando Pessoa. *In: LOPES, Óscar. Os sinais e os sentidos*. Lisboa: Ed. Caminho, 1986. p. 17-29.

LOPES, Silvina Rodrigues. A ficção da memória e a inscrição do esquecimento no Livro do Desassossego. *In: LOPES, Silvina Rodrigues. Aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral, 1990. p. 133-142.

LOPES, Silvina Rodrigues. Des-figurações. Leitura do Livro do Desassossego. *In: LOPES, Silvina Rodrigues. Aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral, 1990. p. 143-152.

LOPES, Silvina Rodrigues. Deslocação e apagamento em: Livro do Desassossego de Fernando Pessoa/ Bernardo Soares. Le pas au-delà de Maurice Blanchot. *In: LOPES, Silvina Rodrigues. Aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral, 1990. p. 153-174.

LOPES, Silvina Rodrigues. Pessoa e Pessanha: o sucedentismo e o interseccionismo na teoria e na prática. *In: SEIXO, Maria Alzira (coord.). Poéticas do século XX*. Lisboa: Horizonte, 1984. p. 149-164.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando rei da nossa Baviera*. Lisboa: INCM, 1986.

LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa revisitado*. Porto: Editorial Inova, 1973.

LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e metafísica*. Camões, Antero, Pessoa. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1983.

LOURENÇO, Eduardo. Nietzsche I Pessoa. *Aspectes actuals de l'obra de Fernando Pessoa*. Vence: Fundació Caixa de Pensions, 1986.

LOURENÇO, Eduardo. Orfeu ou a poesia como realidade. *In: LOURENÇO, Eduardo. Tempo e poesia*. Porto: Ed. Inova, [1974]. p. 47-67.

LOURENÇO, Eduardo. O Livro de desassossego - texto suicida. *In: LOURENÇO, Eduardo. Afecto às Letras*. Lisboa: INCM, 1984. p. 143-154.

LOURENÇO, Eduardo. *Os mares de Pessoa*. Conferência proferida no 29º. Congresso de Língua e Literatura da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 25 de julho de 1997, Rio de Janeiro, Brasil, 1997.

MACEDO, Helder. Fernando Pessoa e as ficções do abismo. *In: MACEDO, Helder. Trinta leituras*. Lisboa: Presença, 2007. p. 132-136.

MACEDO, Helder. Entre mim mesmo e mim ou o drama em gente. *In: MACEDO, Helder. Trinta leituras*. Lisboa: Presença, 2007. p. 137-149.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. *A vivência do tempo em Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1992.

MENDES, Vítor. Caeiro ou a lição da Natureza. *In: SEIXO, Maria Alzira. (coord.). Poéticas do século XX*. Lisboa: Horizonte, 1984. p. 165-173.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Fernando Pessoa e a crítica*. Lisboa: Inquérito, 1952.

MOURÃO-FERREIRA, David. Fernando Pessoa, antes do Orpheu. *In: MOURÃO-FERREIRA, David. Hospital das Letras*. Lisboa: Guimarães Editora, 1966. p. 173-180.

MOURÃO-FERREIRA, David. Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. *In: MOURÃO-FERREIRA, David. Hospital das Letras*. Lisboa: Guimarães Editora, 1966. p. 181-192.

MOURÃO-FERREIRA, David. Orpheu 1. *In: MOURÃO-FERREIRA, David. Hospital das Letras*. Lisboa: Guimarães Editora, 1966. p. 167-172.

MOURÃO-FERREIRA, David. *Nos passos de Pessoa*. Lisboa: Presença, 1988.

NUNES, Benedito. Fernando Pessoa. *In: NUNES, Benedito. O dorso do tigre.* São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 213-262.

ORDOÑEZ, Andrés. *Fernando Pessoa, um místico sem fé: uma aproximação ao pensamento heteronímico.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

OSAKABE, Haquira. *Fernando Pessoa: resposta à decadência.* Curitiba: Criar, 2002.

PAZ, Otávio. *Fernando Pessoa: o desconhecido de si mesmo.* Lisboa: Vega, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro.* São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pessoa de todos (os) nós. *In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. Inútil poesia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 145-150.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pessoa e o futurismo. *In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. Inútil poesia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 151-157.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pessoa e a besta 666. *In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. Inútil poesia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 158-161.

PINA MARTINS, José Vitorino de. Estudo Introdutório. *In: RIBEIRO, Bernardim. História de Menina e Moça.* Reprodução fac-similada da edição de Ferrara, 1554. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. p. 278.

QUESADO, José Clécio. *Labirintos de um livro à beira-mágoa.* Rio de Janeiro: Elo, 1999.

QUESADO, José Clécio. *O constelado Fernando Pessoa.* Rio de Janeiro: Imago, 1976.

REBELO, Luis de Sousa. Alberto Caeiro e o deus que faltava. *In: QUESADO, José Clécio. Afecto às Letras.* Lisboa: INCM, 1984. p. 282-391.

RECKERT, Stephen; Y.K. Centeno. (orgs.). *A viagem entre o real e o imaginário.* Lisboa: Arcádia, 1983.

RECKERT, Stephen; Y.K. Centeno. (orgs.). *Fernando Pessoa (Tempo. Solidão. Hermetismo)*. Lisboa: Moraes, 1978.

RECKERT, Stephen; Y.K. Centeno. (orgs.). Fernando ou D. Fernando?. In: RECKERT, Stephen; Y.K. Centeno. (orgs.). *Fernando Pessoa (Tempo. Solidão. Hermetismo)*. Lisboa: Moraes, 1978. p. 137-140.

SACRAMENTO, Mário. *Fernando Pessoa poeta da hora absurda*. Lisboa: Vega, 1985.

SARAIVA, Arnaldo. *Fernando Pessoa e Jorge de Sena*. s.l.: Árvore, s.d.

SARAMAGO, José. Fernando Pessoa e o universo inacabado. In: SARAMAGO, José. *Cleonice: Clara em sua Geração*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995, p. 336-341.

SEABRA, José Augusto. *A pátria de Pessoa ou a língua mátria*. Porto: s.ed. 1985.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & Ca Heterónima*. Estudos coligidos: 1940-1978. Lisboa: Edições 70, 1984.

SERRÃO, Joel. *Fernando Pessoa: Cidadão do imaginário*. s.l.: Horizonte, 1981.

SERRÃO, Joel. Notas sobre a experiência do tédio na vida e na poesia de Fernando Pessoa. In: SERRÃO, Joel. *Temas de Cultura portuguesa II*. Lisboa: Portugália, 1965. p. 149-184.

SIMÕES, João Gaspar. *Fernando Pessoa, breve história da sua vida e da sua obra*. Lisboa: Difel, 1983.

SIMÕES, João Gaspar. *Fernando Pessoa: Escorço interpretativo da sua vida e obra*. Lisboa: Inquérito, s.d.

SIMÕES, João Gaspar. *Heteropsicografia de Fernando Pessoa*. Porto: Inova, 1973.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Bertrand, s.d. v. 2.

## 2. De Sigmund Freud

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Edição Standard. Rio de Janeiro: Imago. s/d. v. 24.

## 3. De Friedrich Nietzsche

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa a golpes de martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo & Ditirambos a Dionísio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

## 4. De Aleister Crowley

CROWLEY, Aleister. *El libro de las mentiras*. Madrid: Humanitas, 1996.

CROWLEY, Aleister. *Liber Al Vel Legis – O livro da Lei*. Edição fac-similar do manuscrito conforme recebido por Aleister e Rose Edith Crowley em 8, 9 e 10 de abril do ano de 1904 e. v., comemorativa e limitada a 418 exemplares. Rio de Janeiro: Ordo Templi Orientis Brasil, 2004.

CROWLEY, Aleister. *Magia en teoría y práctica*. Introdução e notas de John Symonds e Kenneth Grant. Tradução: equipe da editora. Madrid: Luis Cárcamo, s/d.

CROWLEY, Aleister. *Magick – Liber Aba – Book 4*. (ed. Hymenaeus Beta). 2. ed. revista. New York: Samuel; Weiser, 2008.

CROWLEY, Aleister. *Magick in theory and practice*. New York: Dover, 1976.

CROWLEY, Aleister. *The book of lies*. New York: Samuel Weiser, 1998.

CROWLEY, Aleister. *The confessions*. (ed. John Symonds e Kenneth Grant). Arkana: Londres, 1979.

## **SOBRE O AUTOR**

Professor Adjunto de Literatura Portuguesa do Curso de Letras da Escola Normal Superior da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), é Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo (FACHA, 1994), Mestre e Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio, 1998 e 2004), foi Editor Executivo da UEA Edições de julho de 2014 a 2015. Professor Substituto de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2004-2005 e 2008-2009). Pesquisador de Pós-Doutorado do CNPq (2006-2007 e 2007-2008) e da Fundação Calouste Gulbenkian (2009-2010) na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FL-UFRJ, 2006 a 2010). Autor de *Investigações camonianas 1998-2008* (Manaus: UEA Edições, 2012), organizou, com Helder Macedo, *Obras de Bernardim Ribeiro* (Lisboa: Presença, 2010), com Cleonice Berardinelli, edição de *Mensagem* de Fernando Pessoa, com Jorge Fernandes da Silveira, antologia *19 Recantos e Outros Poemas* de Luiza Neto Jorge (ambos, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008). Publicou o volume de poemas *Aquém das retinas* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006), agraciado, em 2000, com a Bolsa para Escritores com Obras em Fase de Conclusão concedida pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Abril de dois mil e vinte e dois, trezentos e setenta e sete anos da publicação do romance “Ao longo da ribeira”, de Bernardim Ribeiro, na quarta edição da *Menina e moça*.



para conhecer mais da *editoraUEA* e de nossas publicações, acesse nosso site e nos siga nas redes sociais

[editora.uea.edu.br](http://editora.uea.edu.br)

ueaeditora



