



# A QUEM SE ENDEREÇA ESTE ENSAIO? HELDER MACEDO E A HERANÇA DO EROTISMO

## ¿A QUIÉN SE DIRECCIONA ESTE ENSAYO? HELDER MACEDO Y EL LEGADO DEL EROTISMO

Mariana de Mendonça Braga\*

\* [marianademendoncabraga@gmail.com](mailto:marianademendoncabraga@gmail.com)  
Doutora em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, RJ) e pós-doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma análise do ensaio “Três faces de Eva”, originalmente publicado pelo autor português Helder Macedo, em língua inglesa, em 1998, e republicado em versão traduzida, entre outras vezes, na coletânea de ensaios *Camões e outros contemporâneos*, em 2017. Levando em consideração a hibridização de gêneros literários comum à obra do autor, acompanhamos em texto seu percurso de aprendizagem como leitor crítico da lírica medieval galego-portuguesa e propomos sua leitura pela via do erotismo. Procuramos, portanto, colher do enunciado do ensaio aquilo que se apresenta como uma enunciação diligente, como uma dedicação amorosa do ensaísta a seus sujeitos-objetos de estudo. Ou ainda, em referência a Eric Landowski, como um movimento de presentificação do *outro* – neste caso os poetas lidos por Helder Macedo – por meio de um diálogo em ausência. Em última instância, propomos que o ensaio pode ser lido como uma carta de amor a esses autores estudados, ou ainda como uma troca epistolar amorosa reencenada em texto pelo ensaísta.

**PALAVRAS-CHAVE:** Helder Macedo; ensaio; carta de amor; escritura.

**RESUMEN:** Este artículo presenta un análisis del ensayo “Três faces de Eva”, publicado originalmente por el autor portugués Helder Macedo, en inglés, en 1998 y reeditado en versión traducida, entre otras veces, en la colección de ensayos *Camões e outros contemporâneos*, en 2017. Teniendo en cuenta la hibridación de géneros literarios común a la obra del autor, seguimos en el texto su trayectoria de aprendizaje como lector crítico de la lírica gallego-portuguesa medieval y proponemos su lectura a través del erotismo. Buscamos pues, entresacar del enunciado del ensayo lo que se presenta como una enunciação diligente, como una dedicación amorosa del ensayista a su sujetos-objetos de estudio. O incluso, en referencia a Eric Landowski, como un movimiento de presentificación del *otro* – en este caso los poetas leídos por Helder Macedo – a través de un diálogo en ausencia. En última instancia, proponemos que el ensayo pueda leerse como una carta de amor a estos autores estudiados, o incluso como un intercambio epistolar amoroso recreado en texto por el ensayista.

**PALABRAS-CLAVE:** Helder Macedo; ensayo; carta de amor; escritura.

A escrita de Helder Macedo, escritor português cuja carreira literária teve início nos versos de *Vesperal*, em 1957, transita com habilidade entre os discursos poético, ficcional e ensaístico, tornando-se muitas vezes fluidas as fronteiras dos gêneros literários. No que tange à sua produção ensaística, são recorrentes o seu investimento na temática amorosa e o diálogo quase obsessivo com alguns escritores de língua portuguesa, bem como a revisitação a certos períodos da história da literatura, entre eles o cancionero medieval galego-português, de que aqui iremos tratar.

Neste artigo, propomos uma leitura de seu ensaio “Três faces de Eva”, mais recentemente republicado na coletânea *Camões e outros contemporâneos* (2017), de maneira a colher do enunciado do texto aquilo que se apresenta como uma enunciação diligente, como uma dedicação amorosa do ensaísta aos seus sujeitos-objetos de estudo. Ou, ainda, como um movimento de presentificação do *outro* – neste caso os poetas lidos por Helder Macedo – por meio de um diálogo em ausência.

Ao considerarmos que um crítico é, antes de tudo, um leitor, seguimos no esteio da proposição de que uma leitura é sempre uma eleição, tal como nos lembra Teresa Cerdeira, que recupera a etimologia do verbo *ler* (do latim, *legere*) para concluir:

Uma biblioteca é uma recolha de textos eleitos, que o leitor toma para si, espreita, lê. Nesse sentido, a leitura é sempre um gesto político que pressupõe liberdade e escolha, e um gesto de amor que se realiza ao “inscrever no próprio corpo a história de outros corpos” [Coelho, 2001, p. 149], a história do mundo. Essa biblioteca revela, portanto, não somente o corpo que lê, mas também o corpo que escreve, como se deixasse gravadas nele as inscrições da leitura, as marcas indelévels de uma tatuagem. (Cerdeira, 2013, p. 17-18)

Na biblioteca macediana, nos deparamos com leituras de autores que não foram apenas recém-retirados da estante, mas com livros sobre cujas capas não há tempo de assentar o pé, posto que permanecem desde sempre dispostos naquelas prateleiras mais baixas, ao alcance de um simples gesto: dos olhos que vagueiam pelas lombadas, das mãos que se erguem para buscá-los, dos dedos que folheiam suas páginas, do semblante inclinado em devoção. O gesto terno de um corpo que lê e de um corpo que, impregnado por essas leituras, sobre elas se põe a escrever.

Dizer aqui que a questão do amor e do erotismo aparece de forma reiterada em praticamente todos os autores lidos por Helder Macedo é já apontar, mais que uma coincidência, um rumo, uma eleição. Pode-se argumentar que a dominante amorosa é consubstancial aos objetos de

eleição literária do ensaísta; contudo, o que parece subjazer à opção por essa linha temática é uma certa obsessão autoral pela leitura crítica do tema, que evidencia um olhar direcionado à literatura e um modo de enxergá-la, imprimindo-lhe recortes claramente motivados pelo sujeito leitor.

Desse modo, serão aqui observadas não apenas a eleição amorosa de autores selecionados do cancionero medieval, mas até uma espécie de simbiose de gêneros de escrita que transparecerá, por exemplo, no fato de esses autores revisitados ecoarem no modo de construção do texto ensaístico do próprio Helder Macedo. Ao lado do tema do amor e, principalmente, dos modos subversivos de amar, também consideraremos o amor como o motivo da escrita macediana: o amor pelos autores, por suas obras, pela literatura, pelo fazer literário e, enfim, pela própria escrita. Em outras palavras, no tratamento do seu ensaio buscaremos encontrar o que seria um modo também amoroso de escrita, tanto no que diz respeito à seleção vocabular, quanto no que se refere à busca pelo encontro e troca com o *outro* que é seu objeto de conhecimento, e, em resumo, à compreensão do *outro*, em um movimento que é resultado de um certo espelhamento conceitual que chega a se operar de forma simbiótica entre amador e coisa amada.

Além daquilo que se inscreve no plano objetivo como enunciado redigido pelas mãos do crítico literário, caberá levar em conta os vestígios da voz do enunciadador amante, que se podem entreouvir através das fissuras deixadas no corpo referencial constituído pelos ensaios, por onde escoam também, muito barthesianamente, o gozo da escritura, a evidência da enunciação:

Segundo o discurso da ciência – ou segundo certo discurso da ciência – o saber é um enunciado; na escritura, ele é uma enunciação. O enunciado, objeto habitual da linguística, é dado como o produto de uma ausência do enunciadador. A enunciação, por sua vez, expondo o lugar e a energia do sujeito, quiçá sua falta (que não é sua ausência), visa o próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. (Barthes, 2007, p. 19-20)

Na leitura de “Três faces de Eva”, buscaremos evidenciar esses caminhos pelos quais o discurso ensaístico é tecido como aquilo que Roland Barthes define como escritura.

Caminhos sinuosos e insidiosos, repletos de “trapaças salutares” (Barthes, 2007, p. 16), por onde se orienta e desorienta um sujeito essencialmente em bifurcação, à procura não apenas do que dizer, mas de como dizer, e até mesmo de para quem dizer. Sobretudo em busca de vestígios da voz de um enunciador-amante gozoso do que escreve, mergulharemos as mãos em concha na textualidade do ensaio macediano na tentativa de colher o que dele remanesce como saber festivo adquirível pela via da enunciação.

Na esteira de Barthes, Eric Landowski também dedica seus estudos às palavras que se articulam como algo além de “simples instrumentos” (Barthes, 2007, p. 20). Em *Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica*, o autor discorre sobre o discurso para além da “função de signo numa perspectiva comunicacional” (Landowski, 2002, p. X), concentrando o seu interesse principalmente no discurso com valor de “ato de geração de sentido, e, por isso mesmo, ato de presentificação” (Landowski, 2002, p. X). Landowski apresenta um sujeito que vai ao encontro de *si* e desassocia o *outro* do lugar do dessemelhante, do estrangeiro, para conferir-lhe nova acepção:

É também o termo que falta, o complementar indispensável e inacessível, aquele, imaginário ou real, cuja evocação cria

em nós a sensação de uma incompletude ou o impulso de um desejo, porque sua *não presença* atual nos mantém em suspenso e como que inacabados, na espera de nós mesmos. Como, neste caso, torná-lo presente? Como “existir o outro” e, juntando-se a ele, substituir pela plenitude de uma imediata e total presença o vazio de sua ausência? (Landowski, 2002, p. XII)

O autor apontará, então, o gênero epistolar – mais precisamente a carta de amor – como um meio pelo qual se procura tornar presente o *outro* ausente, ou, ainda, transformar o estado de disjunção dos sujeitos em “situações intersubjetivamente carregadas de um segundo sentido, algumas vezes mais pregnante que aquele da realidade primeira que toma a seu cargo” (Landowski, 2002, p. 167). Landowski diferencia ainda as cartas veiculares, o “grosso do correio” (Landowski, 2002, p. 167), cujo objetivo é meramente transmitir uma informação a alguém, da prática epistolar marcada pelo desejo de os correspondentes fazerem do discurso “o lugar de um verdadeiro encontro intersubjetivo, ou seja, uma autêntica ‘presentificação’ (*mise en présence*) recíproca” (Landowski, 2002, p. 167). Seriam essas as cartas de amor, que “no fundo *nada dizem*: nada, a não ser designar, bem ou mal, e desajeitadamente quase sempre, a meta que visam” (Landowski, 2002, p. 167), ou seja, “um *fazer ser* entre sujeitos: fazer simplesmente que um deles – referencialmente, o *ausente*

– torne-se, num outro nível, semioticamente, *presente* para o outro” (Landowski, 2002, p. 167).

Assim, a troca epistolar teria como requisito a disjunção entre enunciador e enunciatário, tanto no aspecto espacial quanto no temporal, posto que há, respectivamente, um afastamento físico entre os sujeitos e a necessária espera pelo recebimento da carta. Por outro lado, essa disjunção pressuporia logicamente uma “anterior *junção* entre os sujeitos comunicantes, relação original que fundamenta a intuição de uma *co-presença virtual* de um ao outro” (Landowski, 2002, p. 168). O sujeito ausente só poderia receber o estatuto de *objeto presentificável* por oposição aos outros tantos seres tampouco presentes, porém cuja ausência não é sentida, estando aquele “de uma certa maneira inteiramente ‘presente’” (Landowski, 2002, p. 168). E o autor toma emprestadas as palavras de Sartre, quando este diz que a própria ausência “é um elo existencial entre duas ou várias realidades humanas”, “necessita de uma presença fundamental dessas realidades umas para as outras” e é, ainda, “uma das concretizações particulares dessa presença” (Sartre apud Landowski, 2002, p. 168).

Com base no discurso interpretado como ato de presença enunciativa e de presentificação do *outro*, propomos a leitura de uma carga afetiva endereçada aos autores sobre

os quais Helder Macedo escreve em “Três faces de Eva”, de maneira a forjar uma enunciação do desejo amoroso como consciência da ausência do *outro* e como motor de sua busca. Uma das tentativas de tornar metaforicamente presente aquele cuja falta é sentida se daria na construção de ensaios, transformados em espaço de encontro entre sujeitos, em ato de sentido reinventado.

Mais amplamente, o que aqui se indaga é até que ponto e sob quais aspectos os ensaios de Helder Macedo, ou mesmo ensaios em geral, podem ser lidos como cartas de amor aos autores de sua eleição, proposta que se origina do diálogo com as questões levantadas por Landowski, que, por sua vez, suscitam outras tantas elucubrações: no gênero ensaístico, em que medida se expressa e se articula a atualização desse “elo existencial” (Landowski, 2002, p. 168), se ela for, de fato, concebível por meio da prática discursiva? Como concretizar o poder conjuntivo quando o discurso que se estabelece parte de um *eu* enunciador (neste caso, o ensaísta) para um *tu* enunciatário (o *outro*, o artista, objeto do amor) de quem não se espera uma resposta, não havendo, sob esse aspecto, uma relação explícita de co-presença enunciativa? Ou haveria a expectativa de outro tipo de resposta, talvez de outros interlocutores, como os leitores desses ensaios, por exemplo? Ou, ainda, as respostas desdobradas em novos questionamentos que

os próprios textos literários suscitam por sua propriedade recursiva, de reiteração, gerando assim uma espécie de correspondência sem fim?

Segundo Alfonso Berardinelli, “O ensaio é acima de tudo o gênero literário do pensamento crítico e antidogmático” (Berardinelli, 2011, p. 26), “a forma literária da reflexão” (Berardinelli, 2011, p. 33). Se, como quer Helder Macedo, “não há nada pior do que a ensaística poética” (Macedo, 2002, p. 334), como, então, se daria essa relação entre o crítico e os autores objetos de estudo no sentido de deixar transparecer em seu texto a expressividade do *eu* e a devoção ao objeto amado?

Será curioso observar rapidamente que alguns dos autores com quem Helder Macedo mantém uma interlocução mais ativa – seja como poeta, ficcionista ou ensaísta – acabam sendo justamente aqueles que investem de maneira consciente em uma literatura de caráter metalinguístico, que chama a atenção para o fazer poético ou para a ficcionalidade da ação desenvolvida no texto. Uma das vias pelas quais isto ocorre é a interpelação direta do leitor, como nos casos de Machado de Assis ou Almeida Garrett, cujos narradores problematizam suas próprias narrativas e incitam os leitores a participarem na construção de sentidos inesgotáveis da obra.

Assim é que escrever sobre esses autores parece ser, de certa maneira, um modo de aceitar os convites para a construção do que virá a ser um co-discurso dialógico. O ensaísta é movido por uma ausência que advém da consciência da impossibilidade de dar conta de todos os sentidos dos seus objetos de estudo. Uma ausência que, para além do afastamento espaciotemporal e da aparente impossibilidade de obter respostas, se traduz também naquela ignorância ávida por aprender e impossível de saciar. Ciente de que sempre haverá algo que lhe escapa, e de que é preciso mesmo que haja essa dimensão imprevisível para que se mantenha aceso o desejo da busca do *outro*, escreve o ensaísta: “O facto de a melhor poesia permitir sucessivas leituras diferenciadas que não se excluem umas às outras é um salutar aviso a qualquer crítico que julgue poder mais do que parcelarmente captar no seu vaso limitado a corrente sem margens da criatividade poética” (Macedo, 1988, p. 9).

Nesse sentido, tomando como exemplo “Três faces de Eva”, argumentaremos em favor de que essas “sucessivas leituras diferenciadas” escritas e reescritas por Helder Macedo podem ser reinterpretadas como uma troca de correspondência ensaiada, que visa ao diálogo amoroso entre o sujeito amante e os objetos amados, o que nele se fundamenta como uma via de conhecimento do *outro* que

teima sempre em escapar. O que procuraremos entender é a importância e a funcionalidade da alterização do sujeito enunciador na produção crítica de Helder Macedo, estratégia típica da escrita epistolar com vias à presentificação do outro. O que nos parece endossar a análise de seu ensaio como um endereçamento amoroso.

Para já nos ambientarmos no cenário da tradição lírica medieval, recordemos com Giorgio Agamben (2018, p. 27) as raízes da palavra “trovador”, cuja origem etimológica se perdeu no português vernáculo. Segundo escreve o filósofo italiano no estudo “A aventura”, *trover*, no francês antigo, significava tanto “encontrar” – sentido que se observa ainda em algumas línguas neolatinas, como no francês atual (*trouver*) e no italiano (*trovare*) –, quanto “compor poesia”, “cantar”, “versejar”, acepção esta advinda do vocabulário do romancista medieval e a única que se verifica na língua portuguesa. Em nota, na tradução brasileira do texto de Agamben, Cláudio Oliveira comenta: “o poeta, o trovador, ‘encontra’ seus versos à medida que ‘canta’ os seus versos. Trata-se para Agamben, portanto, de mostrar como essas duas coisas são na verdade uma só” (Agamben, 2018, p. 27). Portanto, se tomarmos emprestado o duplo sentido do termo, presente nas outras línguas românicas, aquele que trova seria também aquele que encontra. Ou, quem sabe, aquele que busca

encontrar? Em todo caso, um “encontrador”. Alguém que estaria sempre à procura, encontrando e, necessariamente, perdendo para poder encontrar novamente. Alguém que se mantém em constante movimento, desejoso de encontrar um novo objeto ou ainda uma nova faceta do mesmo objeto.

A respeito do vocábulo “aventura”, pensando na figura desse cavaleiro itinerante que verseja, Agamben faz referência a Jacob Grimm, irmão de Wilhelm Grimm, que teria sido o primeiro a reparar na plurissignificação do termo tanto no alemão quanto no francês antigo: “Ao lado do significado de evento [*Ereignis*] e acontecimento, *âventiure* ganhou o de narrativa [*Erzählung*], descrição, assim como ‘história’ [*Geschichte*] designa não apenas o que aconteceu [*das Geschehene*], mas também a narrativa [*Bericht*] disso” (Grimm, 1842, p. 6). Ademais, para o filósofo, o proveito da aventura do trovador – de sua narrativa, de seu canto – não dependeria somente de um bom desempenho perante a dama cortejada, posto que essa aventura não seria apenas exterior ao poeta, e sim o contrário: “a aventura [...] penetra no seu coração e se identifica com o texto mesmo que ele está escrevendo” (Agamben, 2018, p. 41).

Na aventura da escrita macediana, guiada pela experiência do amor, o ensaísta se assemelha, portanto, ao

trovador, um sujeito amante que, por meio do canto que enuncia e do encontro com o *outro*, acaba vivenciando uma modificação interior. Helder Macedo serve amorosamente a seus autores de eleição e, ao servi-los, serve também ao próprio fazer crítico e literário. O que se estabelece é um código de amor cortês reinventado, o qual, bem como o código dos *Fragmentos de um discurso amoroso* barthesianos, pode ser preenchido “ao sabor de sua própria história” (Barthes, 2003, p. XIX).

Chegamos, enfim, a “Três faces de Eva”, ensaio no qual Helder Macedo pretende pôr em questão a leitura intransitiva dos gêneros das cantigas medievais galego-portuguesas. Não se trata, evidentemente, de um questionamento dos gêneros da arte de trovar, mas de entender que, se teoricamente as categorias funcionam, no nível da sua realização pode haver, e há concretamente, saudáveis intersecções genológicas que permitem uma leitura menos previsível, evidenciando a riqueza intrínseca dessas cantigas:

Muitos desses poemas de significação codificada são metáforas de desejos expectantes, de iniciações sexuais e de amores consumados. São, em suma, poesia erótica: fálicas flores do verde pinho, alvas brancuras femininas levadas pelo vento, cabelos destoucados de mulheres, promissórias cintas, núbeis fontes, barcas entrando em águas envolventes. (Macedo, 2017, p. 80)

O ensaísta inicia o texto apresentando diretamente aquele que fora seu mentor nesse universo da produção poética medieval de quem se tornará bastante íntimo: “Foi Stephen Reckert quem me abriu as portas do mundo da poesia medieval galego-portuguesa” (Macedo, 2017, p. 23). A partir dessa sentença introdutória, traça brevemente seu próprio percurso como leitor crítico da lírica medieval. Admite, por exemplo, que em um primeiro contato com as cantigas também ele partira de um julgamento de que já então não compartilha:

De início, no entanto, a magia desse mundo parecia-me estar circunscrita às cantigas de amigo, e eu teria concordado com aqueles que consideram as cantigas de amor demasiadamente convencionais na sua estilizada glorificação da mulher, e as cantigas de escárnio e maldizer demasiado cruas no aviltamento da mulher para poderem ser apreciadas como poesia. Ambos pensamentos quase verdadeiros. Mas este “quase” aponta para um problema de que eu suspeitava já então mas que tinha deixado de lado [...]. (Macedo, 2017, p. 23).

É interessante observar a estratégia argumentativa utilizada pelo autor ao expor sua primeira intuição, para em seguida desconstruí-la paulatinamente ao longo dos parágrafos que se seguem. Reconhecer-se de início como alguém que partilhava uma concepção, digamos,



equivocada não deixa de ser uma estratégia para gerar certa identificação com um possível leitor que chegue a seu texto imbuído dessa mesma visão demasiado categórica. Cria-se assim uma atmosfera de diálogo franco entre sujeitos falhos, estratégia convidativa a desejáveis transfigurações de pontos de vista, como um chamado a quem se disponha a caminhar lado a lado por um percurso de aprendizado que o próprio ensaísta já percorrerá.

Ao optar por assumir explicitamente e deixar registrada em texto uma primeira leitura que ele próprio contestará, Helder Macedo ratifica aquilo que é próprio do ensaio: a sua falibilidade intrínseca e a consciência de que ensaiar é também saber-se sempre capaz de alterar uma trajetória de pesquisa. Isto não diminui em nada a validade do que se escreve. Pelo contrário, apenas enfatiza o espaço de fertilidade, de troca entre o leitor e o sujeito da enunciação, que assume um coeficiente de errância e de erro intrínsecos ao gênero do ensaio. O ensaísta como que se despe do manto de crítico especialista e se coloca abertamente como também um leitor, em vias de aprendizagem. Ao desnudar esse processo de aprendizagem, ele se desloca da análise objetiva de um objeto para *ensaiar*, colocando-se no lugar do receptor que, por aí mesmo, se deixa subjetivamente afetar pelo texto sobre o qual se debruça. Nesse sentido, será interessante observar que a sua escrita

opta por deixar presentes as marcas enunciativas em primeira pessoa do singular e os registros de gosto pessoal: “Mas o problema, para mim, mais interessante [...]” (Macedo, 2017, p. 23); “Das cantigas de amigo de João Soares Coelho, *a mais bela* é possivelmente uma em que usa uma situação frequente no gênero: a jovem que vai à fonte lavar os cabelos e lá encontra o seu amigo” (Macedo, 2017, p. 33, grifo nosso).

Helder Macedo segue, então, narrando sua trajetória de encontro e reencontro com a poesia medieval galego-portuguesa:

Ao regressar agora ao mundo da poesia medieval depois que, há já várias décadas, colaborei com Stephen Reckert no livro *Do Cancioneiro Amigo*, não pretendo, portanto, considerar de novo essas obras-primas minimalistas, mas simplesmente explorar algumas das perplexidades que já então sentira. E procurei fazê-lo, não através de uma discussão teórica, mas a partir da leitura de alguns poemas que sugerem conexões entre os três diferentes gêneros e que, de uma perspectiva semântica, por vezes chegam a tornar difícil determinar a que gênero pertencem. (Macedo, 2017, p. 23)

Torna-se curioso observar como ele se refere novamente ao mundo das cantigas refazendo um aceno a Stephen

Reckert, espécie de anfitrião do espaço que ele passará a frequentar assiduamente e do qual também se apropriará, munido de novas experiências e de uma bagagem própria para negociar com aquilo que já pressentira, colocando-se em movimento diante das perplexidades que o motivam à investigação textual. Aquilo que lhe escapa é o que o impele ao retorno à perquirição, agora por meio de um contato ao rés da matéria literária propriamente dita, o corpo do texto tomado em primeiro plano, para só então chegar a discussões teóricas ou categorizações genológicas.

O ensaísta indica que utilizará como base as versões das cantigas de amigo organizadas em antologia por Alexandre Pinheiro Torres, que já apresentam “comentários perceptivos e paráfrases extremamente úteis” (Macedo, 2017, p. 24-25), trazendo-o, desse modo, para uma homenagem conjunta a Stephen Reckert: “Fico assim muito feliz em torná-lo parte desta minha homenagem a um mestre e amigo com quem ambos trabalhamos, ele em Cardife e eu em Londres” (Macedo, 2017, p. 25). Nesse pequeno fragmento, no qual o tom apologético e de relato pessoal se coloca de maneira evidente, o autor se apresenta generosamente como sujeito amante em profundo deleite pelo convívio, por meio da escrita, com aqueles que fazem parte de sua comunidade. No espaço do ensaio, cria-se uma sala de convivência com os colegas por quem nutre

admiração intelectual – “mestre” – e afeto – “amigo” –, em uma comunhão de vozes literárias.

Helder Macedo passará então a apresentar alguns desses trovadores medievais que souberam jogar com a hibridização entre os gêneros das cantigas de amigo, de amor e de escárnio e maldizer: “O grande manipulador das interferências irônicas entre os três tipos de cantigas é sem dúvida o civilizadíssimo *dandy* medieval (como gosto de imaginá-lo), D. João Garcia de Guilhade” (Macedo, 2017, p. 25).

A par dos elogios que o ensaísta direciona ao trovador, enfatizados pelo uso do adjetivo “grande” e do superlativo “civilizadíssimo”, nota-se, nessa curta apresentação que é por ele estabelecida, uma relação de intimidade afetiva com o seu objeto de estudo. Parece haver como que uma (re)construção imagética da figura autoral com quem, evidentemente, Helder Macedo não conviveu, mediados que estão por sete séculos de separação. Além disso, o parêntesis novamente revela um tom de personalidade bastante acentuado e a sua própria subjetividade por meio da intromissão direta de um enunciador que, de certo modo, insere seus autores de eleição em uma espécie de exercício lúdico da imaginação no qual eles se tornam parceiros em confraternização. Um exercício no qual o ensaísta se permite brincar de imaginar o poeta

como um personagem de seu convívio íntimo, atribuindo-lhe – a seu bel-prazer – uma personalidade biográfica que extrapolaria a figura do eu lírico. Procedimento, aliás, que se repetirá de forma semelhante mais adiante no texto, ao analisar algumas cantigas e ao se referir a outro trovador galego-português que também produzia trovas de classificação híbrida:

Como vimos, das cinco cantigas mencionadas (uma de João Garcia de Guilhade, duas de Pero Garcia Burgalês e duas de Roi Queimado), uma delas é uma cantiga de amigo, três são cantigas de amor e apenas uma é, estritamente falando, uma cantiga de escárnio e maldizer. Apesar disso estão todas relacionadas entre si através da ironia, e todas elas caberiam perfeitamente numa definição semântica de cantiga de escárnio e maldizer. Isto é verdade até no caso do tantas vezes injustiçado Roi Queimado<sup>1</sup>, quer pela evidente auto-ironia com que quebra a lei do silêncio, devido ao nome da amada na resposta a D. João Garcia de Guilhade, quer pelo ardiloso retrato psicológico que dá da triunfante Guiomar Affonso, a gabar-se de ter sido ela a causa da sua tão alardeada e nunca consumada morte. O simpático auto-retrato que emerge destas cantigas é, afinal, o de alguém que não se leva nada a sério. (Macedo, 2017, p. 28)

Helder Macedo elogia explicitamente Roi Queimado e o defende daquilo que considera injusto como se o fizesse

com um amigo de quem estão a falar mal. Além de, novamente, deixar escapar uma certa ternura direcionada à simpática figura do poeta, construída a partir da leitura de suas trovas e para além delas.

Voltando a Garcia de Guilhade, e sem necessariamente se deter nas definições meramente estruturais das cantigas que constam da *Arte de trovar do cancionero da Biblioteca Nacional*, Helder Macedo caracteriza-o como sarcástico e zombeteiro, dotado de uma autoironia que se estende, para além de si mesmo, de maneira ampla às convenções do código de amor cortês próprias das cantigas de amor. Elege como exemplo de intercâmbio genológico uma cantiga de amigo, escrita portanto em voz feminina, mas apresentando um evidente tom satírico próprio das cantigas de escárnio, ao mesmo tempo que trata de maneira estereotipada um falso amador que afirmaria morrer de amor por sua senhora: “Morr’o meu amigo d’amor / e eu non lhi creo bem, / e el mi diz logo por em / ca verrá morrer u eu for, / e a mi praz de coração, / por ver se morre, se non” (Macedo, 2017, p. 25). E comenta: “a cantiga de Garcia de Guilhade é ao mesmo tempo um exercício poético de crítica literária e uma lição de como se deve amar, em vez de como obedecer aos códigos da falsificação retórica do amor” (Macedo, 2017, p. 25-26). Percebe-se aqui que o que mais interessa ao

1. “Perguntou Joan Garcia / da morte de que morria; / e dixelhe eu todavia: ‘A morte d’esto se m’ata: / Guiomar Affonso Gata / Est’a dona que me mata.” (In: Macedo, 2017, p. 28)

ensaísta é justamente a subversão do cânone literário, presente em um fazer poético que ultrapassa fronteiras conceptuais, não apenas ao transitar de um tipo de cantiga para outro, mas também ao fazer passar da produção lírica para a reflexão crítica. Refere a subversão do código amoroso no que ele chama de exercício autoirônico, já que o próprio Guilhade era também autor de cantigas de amor. Observa-se assim uma tendência de Helder Macedo a flertar com aquilo que foge à regra e ao dogma, seja em uma esfera mais estritamente literária, seja ao optar por análises de textos que critiquem ou fujam a parâmetros ideológicos consensuais.

Ao propor a leitura dessa cantiga de Guilhade, o ensaísta especula a respeito da possibilidade de ela ter sido endereçada a Roi Queimado, como aliás observa em uma resposta direta desse jogral a uma outra cantiga de Guilhade: “Perguntou Joan Garcia / da morte de que morria; / e dixeu-lh’eu todavia: ‘A morte d’esto se m’ata: Guiomar Affonso Gata / Est’a dona que me mata’” (Macedo, 2017, p. 26). Revelar o nome da amada seria uma gravíssima transgressão ao código de amor cortês, que prezava sobretudo em manter em sigilo a identidade da dama a que se prestava um serviço amoroso. Isso permite a Helder Macedo levantar a hipótese de que tal quebra de código tenha sido, por sua vez, uma mal disfarçada alusão a um

terceiro trovador, Pero Garcia Buralês, cuja assinatura poética era justamente a de cometer com recorrência essa ultrajante violação, ironizando as convenções, salientando ainda que, nessa ciranda de troca de farpas, o próprio Buralês também satiriza publicamente as composições de Roi Queimado.

Após referir de maneira direta algumas dessas cantigas e discorrer sobre o emaranhado de citações e provocações entretecido por esses autores, escreve o ensaísta: “Não conhecemos a exacta cronologia desses poemas de Garcia de Guilhade, Buralês e Queimado. É, no entanto, evidente que, ao longo do tempo, cada um desses poetas manteve diálogos satíricos com os outros” (Macedo, 2017, p. 27). Isto posto, ao deslindar esses fios intertextuais de endereçamentos entre os sujeitos-objetos da escrita, é como se o próprio Helder Macedo se colocasse estrategicamente no meio dessa troca de correspondência encenada no palco da poesia medieval galego-portuguesa, interceptando as cartas-cantigas e assumindo ele próprio em sua carta-ensaio o tom sarcástico de quem penetra ativamente o jogo literário.

Pode-se observar essa nuance, por exemplo, na seguinte passagem em que o ensaísta refuta determinado viés analítico, adotando ares de ironia ao se referir a outros

críticos dos quais discorda: “Nestes versos há certamente muito pouco do suposto narcisismo inerente às cantigas de amigo segundo aqueles críticos que as consideram sempre como uma usurpação masculina do feminino” (Macedo, 2017, p. 29). É como se ele assumisse uma espécie de jocoso desdém direcionado à ingenuidade de leituras críticas canônicas, sem sequer mencionar nominalmente os críticos que as construíram. Especificamente nessa passagem, o comentário autoral mimetiza as alfinetadas trocadas pelos trovadores, analisadas como picuinhas de bastidores.

Ao apresentar um poema satírico<sup>2</sup> de Guilhade, que expõe o desagrado de um amante ao se dirigir ao marido de uma senhora por ele desejada, percebe-se que, ao descrever em paráfrase a ironia contida no texto, Helder Macedo opta por modular seu próprio discurso também em tom de galhofa, caracterizando a cantiga como um

[...] protesto, organizado numa estrutura paralelística semelhante às das cantigas de amigo, que é dirigido por D. João Garcia de Guilhade ao jogral que incorreu no lamentável hábito de dormir com a sua própria mulher, deste modo interferindo no pacífico adultério entre ela e o poeta. (Macedo, 2017, p. 30)

Assim, em certa medida, Helder Macedo aproxima seu discurso crítico do tom sarcástico das cantigas de escárnio de maneira geral e, em particular, da cantiga de Guilhade com a qual dialoga. O componente irônico apontado nas cantigas medievais galego-portuguesas ecoa na construção do próprio ensaio, deixando transparecer uma espécie de simbiose entre as vozes dialogantes. O ensaísta deixa-se salutarmente contaminar pela matéria que manuseia, que destrincha, movido pelo desejo de tomar parte na roda de conversa na qual se insere, como a tornar-se ele mesmo – ainda que em ínfima proporção – carne da mesma carne que disseca. Ou, pelo menos, como a encontrar um caminho de palavras por meio das quais também pudesse participar desse jogo lúdico de implicâncias e de chistes.

De ironias e autoironias essa fonte poética medieval constitui para Helder Macedo um imenso manancial. Por isso mesmo não deixa de ser importante sublinhar que justamente essa cantiga de maldizer ecoa em um dos poemas reunidos na sua última antologia – *Poemas novos e velhos* – no conjunto dos poemas mais recentes, denominado – não sem razão – “Colagens”. Trata-se do poema 5, em que a morte (concreta ou metafórica pelo envelhecimento) é tratada com o sarcasmo de quem gostaria de poder zombar dela, de quem ousa ainda zombar dela ao manter viva uma sexualidade atuante até o lamento final: “Acabou-se?”:

2. “Martin jograr, que gran cousa: / já sempre com vosco pousa / vossa mulher! // Vê(e)des m’andar morrendo, / e vós jazedes fodendo / vossa molher! // Do meu mal non vos doedes, / e moir’eu, e vós fodedes / vossa molher!” (In: Macedo, 2017, p. 30)

Bem sei que já devia ter chegado  
 à serenidade  
 a um lugar  
 um país  
 uma casa  
 um corpo alagado  
 pela chuva  
 em terra seca  
 Martim jogral que cous'esta  
 já sempre convosco pouso  
 vossa mulher  
 e no entanto há corpos  
 há caminhos  
 houve encontros de corpos sem destino  
 rios sem margens  
 pontes aladas sobre mares sem pontes  
 Vedes-me aqui morrendo  
 e vós jazedes fodendo  
 vossa mulher  
 já houve aqui uma fonte  
 amor não é amor  
 se não muda com a mudança  
 no começo havia o fim  
 Ai Dom João Garcia  
 acabou-se?  
 (Macedo, 2011, p. 15)

Sobre aquela cantiga de Guilhade, Helder Macedo comenta ainda que “O mínimo que se pode concluir é que há várias maneiras de morrer de amor e de não respeitar as convenções morais e poéticas” (Macedo, 2017, p. 30). A conclusão assim expressa sem maior desenvolvimento, como uma afirmação à primeira vista simples ou autoexplicativa, carrega consigo raízes bem mais profundas, que se revelam na construção sintática que estabelece uma ousada complementaridade entre os termos “morrer de amor” e “não respeitar as convenções morais e poéticas”. Opera-se assim uma correspondência entre os sintagmas que, somada à análise da obra crítica macediana como um todo, faz intuir que ambos os termos apresentam valor de significado mais ou menos equivalente, o que, muito claramente aparecerá de forma reiterada dentro daquilo que Helder Macedo mais estima enquanto seu próprio fazer literário.

Observemos, a título de exemplificação, o recorte analítico conduzido pelo ensaísta a partir da leitura dessa cantiga de Guilhade sobre o importunado adultério:

As almas puritanas podem legitimamente protestar contra este desavergonhado poema de Garcia de Guilhade, mas a verdade é que não é nem mais nem menos repreensível do que a famosa cantiga de amigo de João Zorro, contra a qual, que eu saiba,

nunca ninguém se insurgiu pela sua imoralidade implícita: “Cabelos, los meus cabelos, / el-Rei m’enviou por ellos: / madre, que lhis farei?’ / ‘Filha, dade-os a el-Rei’”. (Macedo, 2017, p. 30)

Ao comparar o grau de licenciosidade de ambas as cantigas, Helder Macedo não procura estabelecer nenhum juízo de valor, mas, pelo contrário, refutar certas avaliações de cunho moralista que, conscientemente ou não, acabam utilizando critérios duvidosos ao arbitrar sobre cantigas de escárnio e maldizer mais explicitamente impudicas, tais como a de Guilhade, em paralelo a outras cuja enunciação se constrói de modo mais decoroso, porém cujo enunciado não seria menos obsceno. Para o ensaísta, ainda que as chamadas “almas puritanas” – às quais se refere com evidente cinismo – tivessem, de fato, o direito de se insurgir contra o conteúdo pouco cristão da cantiga de Guilhade, deveriam, ao menos, se ater a uma certa coerência ética, não aplicando uma política de dois pesos e duas medidas que se baseasse unicamente na forma do texto e que, em simultâneo, fosse leniente com seu conteúdo. Exemplo deste contrassenso seria a disparidade entre o repúdio moralista ao poema de Guilhade, que ironiza o adultério e o erotismo convencional do matrimônio, e a ausência de indignação em relação à cantiga de amigo de João Zorro, na qual, utilizando os cabelos como sinédoque

do corpo feminino, como aponta Helder Macedo, uma mulher mais velha (a mãe?) aconselha uma jovem a estabelecer uma transação sexual com um homem poderoso (el-Rei, metafórico ou literal) a fim de, por esses meios escusos, obter o lucro desejado:

Isto deveria ser matéria de uma cantiga de escárnio e, no entanto, não é. Se pensarmos um pouco na situação retratada, podemos até concluir que, por trás da encantadora vinheta medieval, com toda a sua ingenuidade lírica (excepto que os trovadores medievais eram tudo menos ingênuos), há uma pragmática aceitação da prostituição, com os benefícios materiais para a jovem implícitos no estatuto “real” do homem que exige os seus “cabelos”, e com a “madre” desempenhando o papel de uma pré-celestinesca acolviteira a encorajar a transação. (Macedo, 2017, p. 31)

Assim, o ensaísta reitera a precariedade interpretativa que em alguns casos pode advir como armadilha de leituras demasiado categorizantes, dado que, na prática, as fronteiras genológicas nem sempre se mostram suficientemente estáveis para corroborar rotulações teóricas. Incorre-se desse modo no erro de partir da teoria para a prática, tentando fazer dela uma ilustração da teoria, em vez de perscrutar atentamente o corpo do texto deixando-o indicar o caminho da análise.

3. “Pedi eu cono a ua molher, / e pediu-m’ela cen soldos enton; / e dixeu-lhe’eu logo: mui sen razon / me demandades; mais, se vos prouguer, / fazed’ora – e faredes melhor – / ua soldada polo meu amor / a de parte, ca no ei mais mester.” (*In*: Macedo, 2017, p. 31)

Além disso, traduzindo o código poético e sociocultural da época, Helder Macedo aponta o teor subversivo existente por detrás daquilo que um leitor leigo, ou tendencioso, poderia avaliar como prosaico e inocente. E compara ainda a cantiga de João Zorro a um outro poema escrito por Pero de Ambroa<sup>3</sup>, que ele apresenta como uma das mais obscenas cantigas de escárnio deixadas como legado pelo cenário da poesia medieval galego-portuguesa, tendo como mote a historietta de uma mulher que, em troca de seu corpo, exige daquele que a cobiça um determinado pagamento, o que leva o poeta a iniciar uma negociação para obter um abatimento do valor. Escreve o ensaísta:

Ou seja, tendo a mulher exigido o pagamento de cem soldos em troca do seu corpo, o poeta-cliente decide regatear, e no processo desconstrói o artifício retórico da sinédoque. Como esclarece, ele pretende usar apenas uma parte específica do corpo dela – o “cono” – e portanto não precisa do corpo todo. E argumenta que até mesmo o ouro só é pago em peças, moeda a moeda; que, no mercado, a carne e os legumes também são vendidos em peças separadas; e que, para esta transação, ele não precisa, por exemplo, do umbigo; nem sequer teria de lhe tocar, já que pode perfeitamente ter a parte que pretende entrando-lhe por trás. O poema é extraordinariamente engenhoso na sua obscenidade e desenvolve um tipo de humor grosseiro que poderia ser descrito, em termos modernos, como surreal. (Macedo, 2017, p. 31-32)

Ao parafrasear, em pormenores que beiram a sordidez, o conteúdo narrativo da cantiga, o ensaísta demonstra genuinamente divertir-se com a trama ardilosa do poeta que descreve de maneira cômica uma situação de tamanha depravação moral, utilizando como base de argumentação o que se assemelharia a uma lógica do absurdo. Abstém-se de dar demasiada atenção a quaisquer balizas de cunho moralizante em prol da apreciação literária de um poema que brinca com o código de amor cortês e com a linguagem como um todo ao literalmente desmembrar a metonímia que tomaria o órgão sexual pelo corpo inteiro da mulher, em um jogo linguístico entre sentidos conotativo e denotativo.

Observemos ainda a sua leitura de uma cantiga de escárnio do trovador João Soares Coelho, cujos versos selecionados pelo ensaísta para serem transcritos em citação direta são os seguintes: “Luzia Sánchez, jazedes em gran falha / comigo, que non fodo nem mais migalha” e “Par Deus, Luzia Sánchez, Dona Luzia, / se eu foder-vos podesse, foder-vos-ia” (*In*: Macedo, 2017, p. 34). A cantiga claramente obscena “ultrapassa [afirma o crítico] todos os limites do abjeccionismo e se, como parece, é um poema autobiográfico, revela a mais extraordinária capacidade de autoderrisão” (Macedo, 2017, p. 34). Mas se, por um lado, diz que o poema é tão abjeto que extrapola limites,



ao mesmo tempo o lê pelo avesso como um exemplo da mais evidente fragilidade masculina, fazendo dele uma leitura que procura “perscruta[r] para além do efeito de choque da sua obscenidade” (Macedo, 2017, p. 34), expandindo os limites morais de seu próprio texto ou, ainda, colocando-se mais uma vez deliberadamente para fora das balizas das castas convenções do cânone.

Para além disso, a leitura feita por Helder Macedo subverte a ideia de que nas cantigas de escárnio e maldizer ocorre sempre um cru “aviltamento da mulher” (Macedo, 2017, p. 23), posta como objeto perante a baixa lascívia do homem. No caso dessa cantiga de escárnio de João Soares Coelho, o ensaísta observa que há, na verdade, uma celebração da sexualidade da mulher enquanto sujeito sexualmente ativo – tal qual se verificaria em muitas cantigas de amigo –, posto que o eu lírico enuncia de maneira grotesca um angustiado lamento por não poder satisfazê-la em seus desejos eróticos.

O ensaísta assinala nessa dinâmica uma “reversão das convencionais expectativas sexuais masculinas” (Macedo, 2017, p. 35), à semelhança do que observa ainda em uma cantiga de maldizer de Afonso Eanes de Coton, na qual o poeta tenta ofender Maria Garcia cobrando-lhe os favores sexuais que lhe prestou, deixando com isso subentendido

que a dama seria tão desprezível que só poderia ser tocada em troca de remuneração. No avesso dessa leitura, Helder Macedo conclui: “A ironia inconsciente é que, ao querer degradá-la, propondo que seja ela a pagar-lhe nessa inusitada transação sexual, é o poeta que se degrada ao assumir ele próprio o papel tradicional da prostituta” (Macedo, 2017, p. 35), que durante a Idade Média era visto exclusivamente como aviltante.

Todos esses exemplos de análise revelam uma leitura das cantigas cujo recorte salienta a inversão dos estereótipos de gênero e ainda aquilo que o ensaísta descreve como “o desconforto do homem em relação à incontrolada sexualidade da mulher, tradicionalmente associada ao orgástico frenesi destrutivo das bacantes” (Macedo, 2017, p. 35). Helder Macedo seleciona como objeto de análise cantigas de temática obscena ou mesmo subversiva, sejam elas estruturalmente classificadas pelo cânone como de escárnio, de amigo ou de amor. Vai de encontro ao moralismo, ao dogma, ou à chamada “pudicícia moderna” (Macedo, 2017, p. 38) de certas análises que, segundo ele, recusam a complementariedade entre os três tipos de cantiga, reduzindo-as em sua riqueza de significações, menosprezando a qualidade das formas poéticas utilizadas e ignorando todo o contexto literário e cultural da época, que favorecia uma troca ativa entre os gêneros pelos trovadores, que

deambulavam inteligentemente entre identificações com o feminino, abstrações, reificações e sátiras hostis.

Voltando àquilo que se pode ler como uma síntese da obra ensaística de Helder Macedo, o morrer de amor é uma morte em fingimento, uma morte na ficção, e está diretamente relacionado ao desrespeito das convenções morais e poéticas. Uma pequena morte orgástica que não necessariamente se concretiza na via do real, mas sim no jogo poético-literário, posto que alcançá-la de fato seria encontrar uma completude que dificilmente se atinge. E, de certo modo, atingi-la corresponderia a um fim de percurso, que é em si mesmo imobilizante, porque mortal, colocando o sujeito em um lugar a partir do qual não haveria mais desejo a ser perseguido.

O amor que mais interessa ao ensaísta Helder Macedo é aquele que desrespeita as convenções morais e poéticas de cada época, sobretudo o amor a um fazer literário que brinca eroticamente com o corpo do texto, desenrijecendo-o no gozo de extrapolar as barreiras do cânone. O prazer dessa falsa morte erótico-amorosa está justamente para além das margens, para além dos limites impostos pela ordem.

Se Helder Macedo preza os poetas que optam por percorrer caminhos não convencionais, o próprio ensaísta

opta também por análises que salientam o lado não convencional da obra poética daqueles que escolhe como objeto de análise. O recorte analítico proposto em “Três faces de Eva” visa elucidar que as representações do feminino na poesia medieval galego-portuguesa não apresentavam três faces distintas e imiscíveis entre si. Ao contrário, insiste no fato de os trovadores exporem as contradições inerentes ao sujeito, compondo cantigas de faces complementares, em uma análise bastante própria ao espírito não apaziguador do ensaio.

Para finalizar, Helder Macedo reitera que o desvio à norma exemplificado por Guilhade vem dotado de um caráter metaliterário e convida o leitor a lançar um novo olhar sobre as cantigas, revisitando-as:

D. João Garcia de Guilhade nunca nos deixa levar excessivamente a sério aquelas características da poesia medieval galego-portuguesa que as tornariam ou insuportavelmente obscenas ou enfadonhamente estereotipadas. Como Stephen Reckert já notou, Guilhade tende a fugir às convenções (R e M, 89). E Reckert também assinalou que, para este prolífico e irreverente trovador, a realidade do amor, mesmo nas suas formas mais cruas, pode ser altamente poética (e matéria de alta poesia) mas que nunca é apenas “literária” (R e M, 95-96). Esta justa percepção da obra de João Garcia de Guilhade também nos deve

encorajar a reler outros poetas cujas cantigas de amor possam parecer excessivamente literárias e cujas cantigas de escárnio e maldizer possam não parecer dignas de serem consideradas como boa literatura. (Macedo, 2017, p. 40)

O ensaísta estende mais uma vez a mão ao leitor e o incita a trilhar a mesma trajetória de aprendizagem que ele próprio demonstrou ter percorrido, partindo da confessa ignorância de uma visão parcial para a construção conjunta de um novo saber.

#### REFERÊNCIAS:

- AGAMBEN, Giorgio. **A aventura**. Tradução Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- . **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BERARDINELLI, Alfonso. **Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario**. A cura di Giulia Cantarutti, Luisa Avellini e Silvia Albertazzi. Bologna: Il Mulino, 2011, p. 35-44.
- CERDEIRA, Teresa. **A tela da dama**. Lisboa: Presença, 2013.
- COELHO, Eduardo Prado. “Se o leitor escreve, tu escreves”. In: **Metamorfoses 2**. Lisboa/Rio de Janeiro: Cosmos, Cátedra Jorge de Sena/Faculdade de Letras-UFRJ, 2001.
- GRIMM, Jacob. **Frau Äventiure klopf an Beneckes Thür**. Berlim: Besser, 1842.
- LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MACEDO, Helder. **Cesário Verde: o romântico e o feroz**. Lisboa: & etc., 1988.
- . “A experiência das fronteiras”. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). **A experiência das fronteiras**. Niterói: EdUFF, 2002.
- . **Poemas novos e velhos**. Lisboa, Editorial Presença, 2011.
- . “Três faces de Eva”. In: **Camões e outros contemporâneos**. Lisboa: Editorial Presença, 2017.

*Recebido em: 19/04/2023*

*Aceito em: 10/10/2023*