

# O ciclo das chuvas: forma poética, matéria fóssil

The Rain Cycle: Poetic Form, Fossil Matter

Mônica Genelhu Fagundes 

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil

E-mail: monicafagundes@letras.ufrj.br

## RESUMO

O artigo reflete sobre a natureza da relação intertextual estabelecida entre *Adriano*, livro de poesia da escritora portuguesa contemporânea Tatiana Faia, e “Antinous”, longo poema inglês de Fernando Pessoa. Na análise individual e comparada dessas obras, separadas por um século, mas fortemente vinculadas, são consideradas especialmente as questões do luto e da sobrevivência, como aspectos temáticos com implicações na construção e nos procedimentos poéticos, bem como no trabalho citacional que as une. A leitura cerrada dos textos articula-se às reflexões teóricas de Aby Warburg a respeito das formas sobreviventes, e de Sigmund Freud e Georges Didi-Huberman sobre a noção de sintoma.

## Palavras-chave

Tatiana Faia; *Adriano*; Fernando Pessoa; “Antinous”; Sobrevivência.

### Editora-chefe

Marcia dos Santos  
Machado Vieira

### Editores Associados

Marlon Barbosa  
Paulo Braz  
Rafaela Cardeal

Recebido: 23/02/2025

Aceito: 13/05/2025

### Como citar:

FAGUNDES, Mônica Genelhu.  
O ciclo das chuvas: forma poética, matéria fóssil. *Revista Diadorim*, v.27, n.1, e67350, 2025.  
doi: <https://doi.org/10.35520/diadorim.2025.v27n1a67350>

## ABSTRACT

This article reflects on the nature of the intertextual relationship established between *Adriano*, a book of poetry by contemporary Portuguese writer Tatiana Faia, and “Antinous”, a long English poem by Fernando Pessoa. The individual and comparative analysis of these works, separated by a century but strongly linked, particularly considers the issues of mourning and survival as thematic aspects with implications for poetic construction and procedures, as well as for the citational work that unites them. The close reading of the texts is linked to the theoretical reflections of Aby Warburg on surviving forms, and of Sigmund Freud and Georges Didi-Huberman on the notion of symptom.

## Keywords

Tatiana Faia; *Adriano*; Fernando Pessoa; “Antinous”; Survival.

*O ser que tem uma forma domina os milênios. Toda forma guarda  
uma vida. O fóssil já não é simplesmente um ser que viveu; é um  
ser que vive ainda, adormecido em sua forma.*

*Gaston Bachelard. A poética do espaço*

*Where there was a life, now there is a form.*

*Mark Doty. Still-life with oysters and lemon*

*a dor reconstruída tijolo a tijolo*

*Ricardo Marques. “Antinoopolis”*

Entre 1915 e 1918, diante do horror da guerra e da morte de um amigo (o também poeta Mário de Sá-Carneiro), Fernando Pessoa escreve, em inglês, a primeira versão do poema “Antinous”. Trata-se de um poema sob chuva – “The rain outside was cold in Hadrian’s soul” [A chuva lá fora era fria na alma de Adriano], diz o seu primeiro verso, lembrando os de um poema famoso de Verlaine, que Pessoa viria a traduzir e repercutir em outros textos: “Il pleure dans mon coeur / comme il pleut sur la ville” [“Chora no meu coração / como chove sobre a cidade”], mas condensando-os para além da analogia que sustenta a falácia patética, numa inflexão interseccionista que faz chover diretamente na alma do imperador, tornando essa alma uma paisagem sob chuva, que a sonoridade da língua inglesa parece infiltrar mesmo no nome – rain / Hadrian.

A chuva se torna decisiva no poema, portanto, no seu sentir expresso, nos gestos que marcam a sua progressão e na sua linguagem. É o seu ritmo intermitente que conduz o desenrolar das ações, compondo um ciclo em que oscilam luto, desejo e sobrevivência numa forma que afinal os une dialeticamente.

Em 2023, a poeta Tatiana Faia publica um livro chamado *Adriano*, que reconhece como um de seus intertextos fundamentais o “Antinous” de Pessoa: “um dos poemas mais escandalosos, violentos, tristes e belos que se escreveram em Portugal no século XX” (Faia, 2023, p. 65). Na leitura de Tatiana Faia, vertida em releitura poética no seu livro, Pessoa “escreveu um poema obstinado e que talvez recuse oferecer respostas sobre a desesperada vitalidade da vida perante a morte, que sugere [...] que é preciso viver certas coisas sem esperar consolo ou paz” (Faia, 2023, p. 65). Chama atenção da poeta que este enfrentamento da morte e da perda tenha sido narrado num “inglês antiquado”, numa “linguagem poética ultrapassada” em tempos de vanguarda modernista, o que, no entanto, parece-lhe estabelecer uma coerência profunda entre matéria e linguagem. Como se essa “língua literária apenas remotamente próxima da expressão de uma língua viva” (Faia, 2023, p. 66) – uma *língua fóssil*, poderíamos pensar – atravessada pela morte, fosse a única capaz de atravessá-la, de narrar a travessia de Adriano – e do poeta – pela perda, não como gesto de superação, mas de acolhimento da morte em formas (obras, imagens, palavras) *sobre-viventes*.

O poema põe em cena o Imperador Adriano velando o cadáver de Antínoo, seu amante favorito, num quarto fechado que, já se sabe, não o protege em nada da tempestade, como nada pôde proteger Antínoo das águas do Nilo, em que se afogara. Ao longo de um dia sombrio como a noite, a chuva acompanha o monólogo do imperador enlutado, que recorda e revive a sua paixão com o corpo amado e perdido, naquele que é considerado um dos mais pungentes e obscenos poemas de amor de Fernando Pessoa.

The rain falls, and he lies like one who hath  
Forgotten all the gestures of his love  
And lies awake waiting their hot return.  
But all his arts and toys are now with Death.  
This human ice no way of heat can move;  
These ashes of a fire no flame can burn (Pessoa, 2019, p. 118)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> A chuva cai e ele jaz como alguém / Que, esquecido já dos gestos do amor, / Desperto jaz à espera que o calor regresse. / Mas seus jogos e artes a Morte já tem. / Neste humano gelo não vibra mais ardor; / Dum fogo estas cinzas chama alguma aquece. (A tradução do poema é de Luísa Freire.)

O poema inscreve uma dolorosa consciência de perda, pelos signos do frio, das cinzas e da imobilidade, que marcam o momento presente da enunciação e se opõem a passados calor, fogo e movimento, ameaçados pelo esquecimento, mas ainda animados pelo desejo, numa paradoxal espera desesperada. Um momentâneo cessar da chuva faz Adriano levantar a cabeça e contemplar o corpo nu do amado, permitindo-lhe uma memória revivida do prazer, ressurgido como em fantasmáticos movimentos fósseis, que logo fazem do corpo de Antínoo um fóssil em movimento, cadáver redivivo. Abre-se assim no poema uma cena de necrofilia que a crítica pessoana lê como um dos momentos de erotismo mais explícito dessa poesia.

Even as he thinks, *the lust that is no more*  
*Than a memory of lust revives* and takes  
His senses by the hand, *his felt flesh wakes*,  
And all becomes again what 'twas before.  
*The dead body on the bed starts up and lives*  
And comes to lie with him, close, closer, and  
A creeping love-wise and invisible hand  
At every body-entrance to his lust  
Whispers caresses which flit off yet just  
[...]

He runs his cold lips all the body over.  
And so ice-senseless are his lips that, lo!,  
He scarce tastes death from the dead body's cold,  
*But it seems both are dead or living both*  
*And love is still the presence and the mover.*  
Then his lips cease on the other lips' cold sloth (Pessoa, 2019, p. 120-122, grifos meus)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Mesmo enquanto pensa, sendo o prazer mera / Memória do prazer, revive, e tomando / Os sentidos pela mão, a carne acordando, / Tudo volta a ser o que dantes era. O corpo morto no leito se ergue e vive / E deita-se com ele perto, inda mais perto, / E a mão invisível, sábia, a rastejar / Em cada entrada do prazer desperto / Segreda carícias, embora furtivas, [...] Passa os lábios frios pelo corpo jacente. / E tão insensível sua boca tem / Que mal sente a morte no cadáver frio, / Os dois parecendo mortos ou ambos vivendo, / O amor inda sendo a presença que acende. / E nos lábios dormentes seus lábios suspende. (A tradução do poema é de Luísa Freire.)

A experiência de mórbido beijo, uma apoteose de amor e morte de reminiscências românticas, é descrita em inglês por uma expressão que, se na leitura mais precisa diz a perda e a falta, não deixa de sugerir também o desejo: “Ah, there *the wanting breath* reminds his lips / That from beyond the gods hath moved a mist / Between him and this boy” (Pessoa, 2019, p. 122, grifos meus)<sup>3</sup>.

Pelo que talvez se pudesse imaginar que o *mist* ou a bruma – alegoria meteorológica que sugere uma atmosfera toda permeada pela chuva inelutável – impõe tanto a separação e a distância entre os amantes, como uma aura de avidez, um espaço de desejo. É, porém, a consciência da morte que sobrevém, junto com a chuva que volta a cair: “The rain again like a vague pain arose / And put the sense of wetness in the air” (Pessoa, 2019, p. 128)<sup>4</sup>.

Parece ser, no entanto, justamente a certeza da perda de Antínoo, do seu fim inevitável, o que inspira o gesto de sobrevivência a Adriano: não nos moldes de uma tradicional superação elegíaca, pela qual aquele que permanece vivo recorda, presta homenagem e então se desliga do seu morto, sobrevivendo à morte do outro, mas em revés garantindo a sobrevivência fantasmal, sintomática do morto, como um fóssil vivo que será herança irrecusável para gerações futuras:

“I shall build thee a statue that will be  
To the continued future evidence  
Of my love and thy beauty and the sense  
That beauty giveth of divinity.  
Though death with subtle uncovering hands remove  
The apparel of life and empire from our love,  
Yet its nude statue, that thou dost inspirit,  
All future times, whether they will’t or not,  
Shall, like a gift a forcing god hath brought,  
Inevitably inherit.

“This Picture of our love will bridge the ages.  
It will loom white out of the past and be

---

<sup>3</sup> A falta do hálito lhe recorda a boca / Que para além dos deuses se fez bruma / Entre ele e o jovem. (A tradução do poema é de Luísa Freire.)

<sup>4</sup> A chuva voltou como vaga dor / Deixando humidade no ar penetrante (A tradução do poema é de Luísa Freire.)

*Eternal, like a Roman victory,*

In every heart the future will give rages

Of not being our love's contemporary" (Pessoa, 2019, p. 128-130, grifos meus)<sup>5</sup>.

Uma leitura possível dessa passagem do poema mostra Antínoo associado a uma das metamorfoses da figura da *Ninfa*, personagem feminina estudada por Aby Warburg e tornada uma alegoria teórica do seu conceito de sobrevivência (*Nachleben*): uma Vitória (grega na primeira versão do poema, de 1918, romana na segunda, de 1921). Como essa figura alada, tipicamente esculpida em pedra, o amante de Adriano, feito imagem do próprio amor, poderia atravessar o tempo e persistir como o traço insistente de uma época. Cabe ainda marcar que o gesto de sobrevivência é acompanhado por uma necessidade de endereçamento, suportado pela palavra dada em promessa ao morto, da sua sobrevivência. Esse compromisso é também um juramento de amor, que fura o ensimesmamento do luto e desafia ainda o silenciamento preconceituoso que se impunha, no tempo de Pessoa e além, ao amor homoerótico, como a sequência dos versos proclama com uma força que faz com que Anna Klobucka considere Pessoa um "ativista queer" (Klobucka, 2013). A imagem formulada é propriamente a de uma Vitória que da proa de um navio pudesse desbravar os mares da História futura:

My sorrow will make that men's god, and set

Thy naked memory on the parapet

That looks upon the seas of future times.

Some will say all our love was but our crimes;

Others against our names the knives will whet

Of their glad hate of beauty's beauty, and make

Our names a base of heap whereon to rake

The names of all our brothers with quick scorn

Yet will our presence, like eternal Morn,

---

<sup>5</sup> "Erguer-te-ei uma estátua que será / Prova em contínua, futura idade / De meu amor, beleza tua e divindade / A que a beleza sentido dá. / Já que a morte, com leve mão, vem arrancar / As vestes da vida e de império ao nosso amor, / A sua estátua nua, que tu hás de inspirar, / As gerações futuras, de bom ou mau grado, / Como um dote trazido por um deus forçado, / Inevitavelmente haverão que herdar. // "Esta imagem de amor os tempos cruzará. / Alva há de surgir do passado e ser / Eterna como romana vitória; / Em cada coração futuro raiva dará / De, à idade deste amor não pertencer. (A tradução do poema é de Luísa Freire.)

Ever return at Beauty's hour, and shine  
Out of the East of Love, in light to enshrine  
New gods to come, the lacking world to adorn (Pessoa, 2019, p. 138)<sup>6</sup>.

Não se trata, porém, mais uma vez, de uma vitória em triunfo. É pela própria morte e pelo lamento doloroso de Adriano que Antínoo se faz deus, *cruzando as eras*, e permanece: presença que é signo de uma trágica falta, e que se torna, portanto, presentificação dessa ausência. O imperador conhece bem a substância da estátua que idealiza: pesar vertido em pedra, cuja materialidade não anula a perda que a suporta:

Yet thy true deathless statue I shall build  
Will be no stone thing, but that same regret  
By which our love's eternity is willed.

Still I in stone shall utter this great dole;  
Still, eager that men hunger by thy presence,  
I shall to marble carry this regret  
That in my heart like a great star is set (Pessoa, 2019, p. 136-138)<sup>7</sup>.

A estátua de Antínoo sonhada no poema conjuga o desgosto da perda e o astro, em que o desejo de Adriano transforma o seu amado, numa obra de desastre, entreouvido na tradução do poema por Luísa Freire: “esse desgosto / Como astro”. Toda a história do amor de Antínoo e Adriano, e a história da morte de Antínoo e do luto de Adriano estariam ali contidos, como narrativa gravada em pedra fóssil a ser sondada no futuro. Uma imagem paradoxal e de caráter sintomal: sua superfície de beleza serena velando um fundo de desespero.

---

<sup>6</sup> Por minha dor deus dos homens te farei, / Tua memória nua sobre o parapeito / Que dá para os mares da futura história. / Alguns de nosso amor os crimes só dirão; / Outros em nossos nomes faça afiarão / No ódio que o belo à beleza deve, / E eles farão base do monte onde porão / Os nomes de irmãos nossos em desprezo breve. / Mas nossa presença, como eterna a Manhã, / Sempre à hora da Beleza voltará / Do Nascente do Amor em luz que envolverá / Novos deuses para adornar a terra vã. (A tradução do poema é de Luísa Freire.)

<sup>7</sup> “Mas a estátua imortal que te erguerei / Não será de pedra, mas dessa saudade / Pela qual quero do amor a eternidade. / [...] em pedra direi a minha dor; / Desejoso que a tua presença anseiem, / Ao mármore levarei esse desgosto / Como astro enorme em meu coração posto. (A tradução do poema é de Luísa Freire.)

Mesmo na sua decisão de povoar o mundo romano com imagens de Antínoo que pudesse olhar e o olhassem de volta em toda parte, Adriano mais uma vez hesita, desejando antes que o amado estivesse vivo, tornando inútil o seu gesto. A manhã da imagem pessoana é eterna tão-somente na intermitência do suceder à noite que sempre virá. Conscientes dessa oscilação que marca o poema como o ritmo da chuva inconstante, os versos a formulam em perguntas sem resposta e no impasse de um quiasmo: “When love meets death we know not what to feel. / When death fills love we know not what to know. / Now did his doubt hope, now did his hope doubt” (Pessoa, 2019, p. 132)<sup>8</sup>.

Essa flutuação de ânimo e de afetos aparentemente antagônicos, corporificada na estátua e quase excessivamente verbalizada por Adriano ao longo do poema de Pessoa remete à leitura que Georges Didi-Huberman faz de uma Madalena esculpida por Bertoldo di Giovanni, flagrada no “gozo paradoxal de sua lamentação” (Didi-Huberman, 2013, p. 229), encenando um “luto orgiástico”:

[n]A Madalena de Bertoldo di Giovanni [...] o “horror prodigioso que se apodera [dela]”, assim como o “êxtase delicioso” que parece acompanhá-lo, tudo isso “desnorteia subitamente as formas que condicionam o conhecimento dos fenômenos”. [...] as marcas do luto (a mão que arranca os cabelos, a posição ajoelhada da segunda mulher, versão mais ritual do gesto da primeira) confundem-se com as marcas de um desejo inconsciente (a mão que brande seu troféu orgânico, o quase desnudamento do corpo, o desalinho da roupa, os pés elevados em meia-ponta). Há aí, portanto, um trabalho de deslocamento [...] que tem por resultado uma mistura, na prática, de desejo e luto, isto é, de dois afetos geralmente considerados antitéticos (Didi-Huberman, 2013, p. 228).

Tendo atravessado a atrocidade do luto e a alegria do gozo debruçado sobre o corpo de um Antínoo morto que é já matriz da obra de sua sobrevivência, o poema de Pessoa encerra com a imagem de um Adriano que finalmente cede ao cansaço e adormece, ainda ouvindo a chuva. Sobre esse desfecho, Tatiana Faia escreve:

no poema de Pessoa há uma circularidade que fecha artificialmente o poema. Ouve-se a chuva no início e ouve-se a chuva ao som da qual o imperador lentamente adormece num sono que lembra demasiado a morte. [...] Em *Antinous*, Adriano cai no sono depois de cada vez mais insistentemente se ir refugiando na ideia de criar uma estátua que pudesse expressar o significado de Antínoo.

---

<sup>8</sup> Se amor encontra a morte, que sentir? / Se a morte vence o amor, o que saber? / Ora a dúvida esperava, ora a esperança duvidava; (A tradução do poema é de Luísa Freire.)



Talvez seja um pouco como se a imobilidade em que o imperador vai caindo imitasse também a rigidez de uma pedra, o seu corpo como o de Antínoo passa [...] a um estado de não ser. Os corpos, claro, estão ligados, criam uns nos outros involuntárias metamorfoses (Faia, 2023, p. 68).

Adriano se converteria, assim, ele próprio, num fóssil: um morto que pudesse despertar, transmitindo, como contágio de sentido e intensidade, o *pathos* que poderia reanimá-lo ao mínimo movimento, seja vento ou releitura. E menos pela glória de ter sido um imperador de muitas conquistas e muitas obras do que por ter amado e perdido Antínoo, jovem nascido em uma província do Império, mais ligado à herança da Grécia dominada do que ao poder dominador de Roma. Como alerta Didi-Huberman, relendo Warburg:

o que sobrevive numa cultura é o mais recalcado, o mais obscuro, o mais longínquo e o mais tenaz dessa cultura. O mais morto, em certo sentido, por ser o mais enterrado e o mais fantasmático; e igualmente o mais vivo, por ser o mais móvel, o mais próximo, o mais pulsional. É essa, de fato, a estranha dialética da *Nachleben*. [...] foi na textura das máscaras funerárias florentinas, essas versões modernas da imago romana, que se abriu o caminho para a “essência” dos retratos realistas do Renascimento. Foi nas paredes dos sarcófagos que as antigas ménades dançaram, comovendo-nos e transmitindo, em *movimentos-fósseis*, sua *Lebensenergie* paradoxal (Didi-Huberman, 2013, p. 136).

De modo semelhante, gostaríamos de pensar que foi da câmara fúnebre onde Adriano velava Antínoo, sob uma chuva que de certo modo também ao imperador mergulhava em águas profundas e num luto permeado de desejo, que se transmitiu a sua história ao livro de Tatiana Faia, sobrevivência desse amor e do próprio poema de Pessoa, que é menos elegia a uma perda do que ode a uma sobrevivência. Com efeito, a poeta escreve no posfácio ao conjunto de poemas que foi do “Antinous” que lhe veio a intuição, que de certo modo dá sentido ao seu livro, de que “apesar da longa distância que nos separa de um passado tão remoto, certos fantasmas nos são mais próximos do que muito do que imediatamente nos rodeia” (Faia, 2023, p. 63). E continua:

Muitas das vozes que surgem em *Adriano* são vozes frágeis, de que às vezes apenas se escuta um traço [...] Mas são insistentes e tentam também elas falar das relações dos mortos com os vivos, que é um modo de escavar (num dos poemas, por assim dizer, literalmente) o lado transitório da existência humana.

Estou em crer, mas posso não estar certa, que estas vozes são insistentes porque perseguem o significado de coisas, pessoas, sentimentos, lugares que, depois de morrerem, continuam a regressar sob outras formas, a estar vivos de outras maneiras (Faia, 2023, p. 64-65).

“Sobreviver e se metamorfosear, isto é, retornar no sintoma”, escreve Didi-Huberman (2013, p. 144), resumindo o mecanismo do trauma e do recalçamento em Freud. Assim o “Antinous” nos parece ressurgir em *Adriano*, com uma coerência que faz jus ao seu sentido. Como se o poema de Pessoa se investisse, enquanto peça literária, do significado que seu drama conforma: um trabalho de luto sem redenção, que faz sobreviver o morto e o luto por sua perda. Trauma que retorna no sintoma.

Essa dinâmica intertextual peculiar se deixa perceber por uma assimetria no trabalho citacional do livro de Tatiana Faia. O poema de Pessoa não é de modo algum a única referência de *Adriano*. Está ali ao lado de outras obras, como o romance *Memórias de Adriano*, no qual Marguerite Yourcenar dá voz ao imperador que, já próximo da morte, narra sua própria vida, de um poema de Vittorio Sereni, “Italiano in Grecia”, de um tratado de Martha Nussbaum sobre ética no teatro clássico e de duas tragédias de Eurípides em que se destaca a figura de Hécuba, a mãe de Heitor<sup>9</sup>. A relação que se estabelece com o “Antinous” é, porém, diferente. Os outros textos apontados pelo posfácio como decisivos na gênese dos poemas são não apenas citados, como efetivamente referenciados nos versos, a um modo de dicção ensaística que chega mesmo a se aproximar do discurso acadêmico. Assim, não só se explicita o processo de escritura poética como (re)leitura, mas também, e sobretudo, revela-se o papel de um conhecimento da tradição e de um suporte bibliográfico para a elaboração poética.

Surgem nos poemas anotações como estas: “marguerite yourcenar publicou memórias de adriano” (Faia, 2023, p. 41), “o estridor dos comboios / e das vozes que vittorio / sereni deve ter escutado / em 1942 no pireu / quando escreveu o poema / italiano in grecia” (Faia, 2023, p. 33), “diz martha nussbaum / em a fragilidade do bem” (Faia, 2023, p. 41), “em a fragilidade do bem / martha nussbaum / nunca menciona Adriano” (Faia, 2023, p. 25). O livro de Nussbaum chega a se apresentar em um dos poemas em sua concretude de objeto, esquecido e encontrado: “em cima da mesa / a fragilidade do bem / está a ganhar pó // esse livro sobre sorte e ética / no mundo antigo / que alguém deixou para trás / nesta casa onde eruditos / se seguiram uns aos outros / até chegarmos nós” (Faia, 2023, p. 25). E então manuseado, lido e partilhado: “quando a tua voz se confunde com a minha / ao discutirmos as páginas / em que martha nussbaum nega / que hécuba desconheça / apesar de todas as tragédias / o que seja uma vida / inteiramente vivida” (Faia, 2023, p. 26).

---

<sup>9</sup> Referimos aqui os textos explicitamente citados no posfácio. A rede intertextual de Adriano é muito mais vasta.

Mesmo outros autores citados são aludidos nos poemas<sup>10</sup>, ainda que de modo mais evasivo, como é o caso de Gastão Cruz: “e a que um poeta português do século vinte / poderia ter chamado de / a moeda do tempo”<sup>11</sup> (Faia, 2023, p. 46); e de Sophia de Mello Breyner Andresen, cujos versos servem de epígrafe ao poema “escavar antí-noo” e depois são incorporados a ele, alterados mas reconhecíveis: “neva em delfos inesperadamente / para onde caminhei por acreditar / que um mundo é sagrado e tem um centro”<sup>12</sup> (Faia, 2023, p. 52).

Pessoa e seu poema, porém, não são citados ou referidos nos versos de Tatiana Faia, estando sua menção (seguida de comentário extenso, por sinal) restrita ao posfácio. De modo muito diverso desses outros textos que são tão conscientemente introduzidos como referências formadoras, um cânone pessoal a que a poeta e seus versos se remetem, o “Antinous” não é propriamente *lembrado* nos poemas. No entanto, suas marcas estão por toda parte: em cenas reconstituídas, gestos reencenados, movimentos fantasmas, imagens reminiscentes. Como se atuasse como um fóssil incorporado e revivido em *Adriano*: uma linguagem arcaica, um drama poético esquecido, recalcado, *que não será rememorado como fragmento do passado, mas repetido como experiência vivida no presente*: segundo um processamento do sintoma. Em “Recordar, repetir e elaborar”, Freud escreve: “o analisando não recorda absolutamente o que foi esquecido e reprimido, mas sim o atua. Ele não o reproduz como lembrança, mas como ato, ele o repete” (Freud, 2010, p. 175). E retoma a questão em “Além do princípio de prazer”:

O paciente não pode recordar a totalidade do que nele se acha reprimido, e o que não lhe é possível recordar pode ser exatamente a parte essencial. [...] É obrigado a repetir o material reprimido como se fosse uma experiência contemporânea, em vez de, como o médico preferiria ver, recordá-lo como algo pertencente ao passado (Freud, 2003, p. 23).

As maneiras como “Antinous” reemerge em *Adriano* remetem a uma modalidade sintomal de citação. Menos referência do que sobrevivência.

Diz um trecho do primeiro poema do livro:

---

<sup>10</sup> Uma exceção a se notar é Jorge de Sena, que não é citado nem no posfácio nem nos poemas, mas cujo projeto poético ressoa de diversas maneiras em *Adriano* e na poesia de Tatiana Faia em geral.

<sup>11</sup> “A moeda do tempo” é o título de um poema e de um livro de Gastão Cruz.

<sup>12</sup> Os versos de Sophia, citados como epígrafe, dizem: “Caminhei para Delphos / Porque acreditei que o mundo era sagrado / E tinha um centro” (Andresen, 2011, p. 542).

o diminuto fragmento de uma memória  
já só impressão

que nos trouxe até aqui se o que é preciso lembrar  
não é muito nem é sequer da ordem da biografia  
bastam três ou quatro imagens  
às quais se regressa como quem volta à atmosfera  
depois da força do mar te puxar até ao fundo  
e a memória dos olhos dele ter ficado  
sepultada em profundidade entre as algas  
na memória líquida de um imperador (Faia, 2023, p. 10).

O mecanismo do sintoma é poeticamente descrito aqui por analogias muito próximas àquelas utilizadas por Freud para narrar a sua dinâmica: o jogo entre profundidade e superfície, num espaço de memória estratificado em camadas, a emergência do que foi sepultado na forma desviante de imagens reconhecidas como algo que regressa e que faz regressar a uma estação perdida do passado. No rol de figuras que Freud usou para descrever as formações do inconsciente e o trabalho analítico, o poema escolhe imagens que aludem ao drama particular de Antínoo e Adriano: o afogamento em águas profundas, a submersão da memória do amado como trauma, o retorno à atmosfera pela via da criação. É importante notar, porém, que o que o poema descreve não é o retorno do recalcado como sintoma numa história pessoal, como o trabalho de luto de Adriano, de que Pessoa se ocupa, mas o transporte dessa memória submersa entre eras, sua reemergência séculos depois, um transporte no tempo, um transporte *de tempo* entre a Antiguidade Clássica e o século XXI, suportado pela leitura de um poema. Um trabalho sintomal da citação que define uma poética arqueológica, que opera imagens como fósseis que regressam à vida, movem-se, respiram. Escreve Didi-Huberman: “Com efeito, quando um sintoma se manifesta, ele é um fóssil – uma ‘vida adormecida em sua forma’ – que desperta contra qualquer expectativa, se mexe, se agita, se afoba e rompe o curso normal das coisas” (Didi-Huberman, 2013, p. 295). Conforme diz o verso de um outro poema do livro de Tatiana Faia, que gostaríamos de pensar que o resume ao essencial: “é sobre sobrevivência” (Faia, 2023, p. 49).

Não se trata de pensar que o poema de Pessoa ou a cena que constrói sejam experiências traumáticas para Tatiana Faia, num sentido subjetivo e psicologizante (“[...] nem é sequer da ordem da biografia”), antes que a compreensão agudamente consciente que a poeta contemporânea tem da construção de Pessoa, da sua lógica de representação e do potencial de afetação que essa representação comporta faz com que os seus versos retomem esse texto em particular segundo uma lógica do sintoma, reencenando-o em ato ao invés de recontá-lo como relato. O gesto da citação mantém viva, deste modo, a energia vital que o desejo imprime nos fósseis – formas atravessadas pela morte, mas sobreviventes – de “Antinous”.

Diz a segunda parte do poema:

na minha memória da destruição que começa por ti  
alguma coisa teve de ser um começo  
  
é preciso segurar a alegria dos princípios  
pensa adriano enquanto a mão pousa sobre  
a fíbula que prende a toga  
e tudo o que ele toca converte-se na memória  
de um corpo que é agora o campo de batalha  
de um luto cruel que devora tudo  
e é o primeiro sinal de um amor absoluto e feroz  
uma clareza que demorará muito tempo  
até tornar a tolerar a mesquinhez (Faia, 2023, p. 13).

Qual Midas melancólico, o Adriano imaginado por Tatiana Faia como uma figura tutelar se empenha em criar formas da sobrevivência que guardem o seu amor e a sua perda, de modo que o desfecho do seu luto não seja o vazio absoluto de uma vida aniquilada e esquecida, mas a construção de imagens porta-memória que façam jus àquilo que viveu.

sucessivas imagens  
no rosto das estátuas  
de antínoo em certos ângulos sugerem  
que a beleza não é nem dispensável  
nem de segunda ordem  
mas que algo neste rosto aconteceu de verdade  
alguma expressão ou alguma frase (Faia, 2023, p. 14).

Não se trata, é claro, de eliminar a morte por qualquer ilusão de eternidade. É a perda de Antínoo, o luto de Adriano que sustentam todas as estátuas, como ensina o poema de Pessoa. E Tatiana Faia vai buscar as imagens que melhor comportem essa dialética: aquelas cuja superfície escapa a uma perfeição que diz apaziguamento e parece ser transtornada, afligida pelo fundo, como se mesmo o mármore se pudesse *comover*, guardar qualquer resquício de vida, de movimento, ainda que adormecidos.

por isso continuei a voltar  
antes de me perder como foi preciso  
escolhi duas ou três imagens  
que fossem não planas e suaves  
preparadas para a perfeição de um rosto em mármore  
mas para uma verdade que como a beleza fizesse falta (Faia, 2023, p. 14).

No último poema do livro de Tatiana Faia, “escavar antínoo”, a estátua idealizada por Adriano é efetivamente desenterrada. A referência do poema, iniciado com a menção a uma fotografia histórica, é a expedição arqueológica realizada em Delfos em 1893, que trouxe à superfície uma estátua em ruínas. É, no entanto, um saber do “Antinous” de Pessoa que vem à tona nos versos.

quando antínoo emergiu da terra em delfos  
o rapaz não se parecia nada com um deus  
o tempo fizera o seu trabalho  
ele perdera os braços  
há uma fractura no mármore  
imediatamente abaixo  
do joelho esquerdo  
torso e rosto sujos de terra

é terrivelmente difícil amar estátuas em ruínas

no rosto perdido e lunar do rapaz na sombra da tarde  
um deus do alto deve ter planeado a dor de adriano  
e tê-lo prendido à terra para o ver imóvel no seu luto  
que se multiplicou por muitas estátuas  
dispersas pelo mundo romano (Faia, 2023, p. 55).

Como fóssil encontrado, a estátua de Antínoo é uma forma atravessada pelo tempo, que não triunfa dele, mas o comporta em si; sobrevivente não por ter vencido a morte, mas por tê-la atravessado e preservar a experiência mesma dessa morte e do luto por ela provocado numa forma. A estátua arruinada, mas também por isso mais bela e ampliada em seu sentido, guarda na sua composição e nas suas mutilações o desejo e a perda. Tatiana Faia vê no rosto esculpido de Antínoo (não somente por um artífice, mas por um “deus do alto”, e já agora pelo tempo) não apenas a face do rapaz, mas também a sua morte e o luto de Adriano, cristalizados nessa forma que, portanto, poderíamos crer erótica (no sentido em que Jean Allouch (2004) pensa uma “erótica do luto”), pois ali comungam o desejo e o sacrifício dos amantes, daquele que se foi e daquele que o perdeu e com ele se perdeu.

A sequência do poema formula a dinâmica daquele amor feliz que, tragicamente morto e enterrado, sobrevive numa forma fóssil que não o aniquila ou apazigua, pelo que pode retornar, como sintoma.

ninguém sabe bem o que acontece  
quando sucessivas camadas  
sepultam a alegria  
a muitos metros debaixo do chão e ela  
é redescoberta por acaso e germina de repente  
antínoo em delfos guardava os portões  
e depois foi coberto pela passagem do tempo  
com um esquecimento de morte (Faia, 2023, p. 52-53).

O poema encena literalmente o trabalho arqueológico que se dissemina por todo o livro, na chave da freudiana e depois benjaminiana analogia da escavação como perscrutação da psiquê e da memória: cortes na superfície, camadas atravessadas e revolvidas, afloramento de sintomas como fósseis emergentes em imagens e movimentos de outro tempo atualizado (atuado) no presente. Antínoo torna-se figura concreta dessa alegria sepultada que germina, assumindo a condição de alegoria, ou mesmo a função de mito – não um mito da cultura ocidental (que também é), mas, o que aqui nos interessa: do pequeno e infinito universo do livro de Tatiana Faia e das questões que o assombram.

A poeta escreve no posfácio que “O objecto deste livro são alguns laços entre pessoas e também entre pessoas e lugares, bem como uma interrogação dos motivos pelos quais certas relações perseveram ou perecem” (Faia, 2023, p. 63) e por fim resume: “Adriano é tanto um livro sobre pessoas quanto sobre a superação de algumas convenções e limites, desde atravessar a rua até ultrapassar a morte” (Faia, 2023, p. 70-71).

Fóssil vivo, Antínoo seria o emblema de uma outra lógica sobre a história das relações, sobre o que seriam amores felizes ou infelizes, finos ou infinitos. A sua sobrevivência ensina, como diz um outro poema do livro, valendo-se também do exemplo de Hécuba, a “[...] talvez chegar a uma consciência de felicidade / que se prolonga até incluir a tristeza e a perda” (Faia, 2023, p. 41). A perda não significaria, portanto, um fracasso ou uma anulação de sentido, mesmo porque na lógica das sobrevivências aquilo que se perde retorna de outras formas. O amor, um dos temas centrais – talvez o tema central – do livro de Tatiana Faia, não se submete aí a uma historicidade continuísta, a uma prova de sucesso ou de valor baseada na ideia evolucionista de um final feliz (no mais, sempre provisório). Suportado pela história de Adriano e Antínoo, sua temporalidade é a do sintoma, do fóssil, da sobrevivência; não se move pela expectativa do final feliz, mas pela emergência dos anacronismos (como acasos) felizes.

Um dos poemas conta essa história, passada num cenário que se assume anacrônico e lembra o “Era uma vez...” dos contos de fada:

e a taberna tem um nome nostálgico  
chama-se  
como antigamente

e eu ainda me estou a rir  
quando os meus olhos  
caem sobre os teus  
e descem pela linha do ombro  
num movimento  
que vem desde o passado  
até à electricidade que faz  
os minutos avançarem  
no meu relógio de pulso  
recordando-me de que os pormenores  
dos corpos das pessoas que amei  
ao longo da vida



se imprimem atrás dos olhos  
reaparecem inesperadamente às vezes  
quando os fecho  
como pormenores de casas  
de cidades em que vivi  
e as mais vivas cores  
das suas fachadas (Faia, 2023, p. 37).

Um encontro de olhares dispara um movimento sobrevivente, anacrônico, movimento fóssil que atravessa o tempo como energia preservada numa forma e embaralha a cronologia, que já não se sustenta como linear e progressiva. Se o relógio de pulso, enquanto objeto do tempo, marca o seu avançar sempre adiante, a aproximação que o poema promove entre o substantivo **pulso** e o verbo **recordar** – etimologicamente passar de novo pelo coração – sugere outra temporalidade: oscilante como o pulsar do coração, cíclica como a circulação sanguínea, feita de retornos. E o que retorna são impressões de carícias, pormenores de corpos e de casas, cores – não pessoas, cenas, histórias completas, mas fragmentos, sutilezas: o mais frágil e fugaz, mas, por isso mesmo, o mais capaz de migrar e persistir.

Acaso os mais belos fósseis – os mais comoventes – não são aqueles em que reconhecemos, como milhões de anos de distância, as formas da vida no que ela tem de mais frágil e mais passageiro: o passo incerto de um passarinho pré-histórico, o vestígio de um corpo de molusco, as gotas de chuva no chão, folhagens desconhecidas, como que agitadas pelo vento, e até “ondulações deixadas pelas águas”? (Didi-Huberman, 2013, p. 296).

Um outro poema inscreve a sobrevivência do amor (num sentido físico) e de sua perda como ritmo da memória de um corpo que se lembra e se resente da falta do outro, parecendo não compreender os motivos da esfera do inteligível que causaram a separação. O corpo amado perdido se converte, fantasmaticamente, em luz e cor. De um tom de cobre ou sépia que significa o passado, a própria passagem do tempo, e, tingindo o presente, sugere uma sobrevivência anacrônica – como fotografias de avós em porta-retratos levemente oxidados: o coloris de um movimento, do próprio tempo que passou (Didi-Huberman, 2014, p. 6.). Essa cor, diz Merleau-Ponty,

é também um fóssil trazido do fundo de mundos imaginários [...], uma espécie de desfiladeiro entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos, qualquer coisa que vem tocar suavemente e faz ressoar à distância diversas regiões do mundo colorido, [...] [qualquer coisa] que não é coisa, mas sim possibilidade, latência e carne das coisas (Merleau-Ponty *apud* Didi-Huberman, 2014, p. 8).

Transposto nessa cor que diz também a distância, ou antes o ir e vir entre próximo e longínquo, na varredura de uma frequência de onda que define impressões cromáticas (um ritmo visual), o corpo ausente já não pesa nos braços, mas faz aflorar neles um movimento também fantasmal, de outro tempo, movimento fóssil que retorna.

o [ritmo] da memória deste corpo  
que se lembra do teu e não pode explicar  
porquê tão amado com tanto descuido  
cansado até para a inspirada crueldade dos rejeitados  
no lugar dele agora só a luz cor de cobre ou sépia  
do tom de um melodrama finissecular  
que sempre que cai nestes braços  
traz à superfície o esquema do seu movimento  
contendo no mesmo exacto círculo  
vida e morte (Faia, 2023, p. 16).

Os gestos encenados nesses dois poemas também poderiam ser lidos como repetições em metamorfose das carícias de Adriano no corpo de Antínoo no poema de Pessoa, movimento amoroso reencenado, modo de transmissão do amor entre tempos. Postula-se assim uma sobrevivência dos amantes não como estátua, corpo morto ou paralisado pela dor, submerso pelo rio ou pela chuva, mas pelos seus gestos revividos, ainda que fantasmaticamente. Desde a cena de amor e morte do “Antinous”,

os movimentos da vida, do desejo, das paixões sobreviveram até chegar até nós, até nos emocionarem e transformarem a nossa visão no presente. Até se moverem, eles mesmos, como se a ‘força formadora do estilo’ [...] tivesse sabido fazer desses *fósseis do movimento* verdadeiros organismos que desafiam o tempo cronológico: *fósseis em movimento*. Sobrevivências encarnadas, “fórmulas primitivas” capazes de agitar, de mover até o presente de nossos próprios gestos, como escreveu tão bem Rainer Maria Rilke, contemporâneo de Warburg:

“No entanto, esses seres do passado vivem em nós, no fundo de nossos pendores, na pulsação de nosso sangue. Pesam sobre nosso destino. São o gesto que sobe assim das profundezas do tempo” (Didi-Huberman, 2013, p. 176).

Um outro poema do livro de Tatiana Faia parece efetivamente reconstituir o drama do poema de Pessoa, concretizando de modo mais decisivo o procedimento citacional que se dá não por uma recordação, mas por uma atuação do passado no presente, e como experiência vivida no presente. Instala-se a situação de um eu e um tu a sós num espaço interior, mas permeado pelo que se passa do lado de fora. Em meio à repetição, a marca da sobrevivência sintomal faz-se sentir em interessantes inversões semânticas, deslocadoras e intensificadoras de sentido. Como o Adriano de Pessoa, o sujeito poético de Tatiana Faia contempla um corpo imóvel. Se, porém, o corpo de Antínoo jazia imóvel por estar morto e gelado, o tu do poema de Tatiana Faia não se move por estar ardendo em febre. Parece significativo que a personagem esteja lendo: já como um alerta ao leitor de que há um texto posto em cena, de que o poema contém um ato de leitura; e, ainda mais, por ser o livro mencionado, *A ilha de Arturo*, de Elsa Morante, um romance de formação sobre o despertar do desejo em terreno aparentemente infértil. Não será, afinal, o “Antinous” decisivo na formação da poética do livro de Tatiana Faia? E não será uma de suas lições a prevalência do amor apesar da morte?

o olhar que procura por toda a sala  
até ao ponto onde te manténs à distância  
imóvel na cama e cheio de febre  
segurando ao alto  
elsa morante  
a ilha de arturo  
um charro ainda aceso no cinzeiro

as portas da varanda estão abertas  
e entra o barulho da rua  
dos cafés e do trânsito  
é possível escutar até  
fechando os olhos  
as vozes dos mortos

que este bairro não esquece  
e o som com que a humidade  
da roupa a secar no pequeno estendal  
se evapora  
como cigarros que se apagam  
lentamente nos cinzeiros dos cafés  
com os seus  
pequenos incêndios  
de conversas interrompidas (Faia, 2023, p. 27).

Se no “Antinous” a chuva lá fora infiltrava a câmara, a alma e o ritmo do poema, aqui a cena interior é permeada pelos ruídos das ruas, mas também por vozes de mortos que, como sobrevivências fantasmáticas, ainda vagueiam por elas, e por uma umidade menor: não a da chuva, mas a de roupas secando nos varais, que evaporando lembram a bruma que marcava a dupla distância de separação e desejo entre os amantes pessoanos, e que o poema de Tatiana Faia associa à fumaça de cigarros que se apagam nos cinzeiros: incêndios também em tom menor, que assinalam conversas interrompidas – encontros e suspensões. Esta é a segunda menção, em poucos versos, a cigarros prestes a apagar em meio a cinzas. Já havia, dentro do quarto, ao lado da personagem febril, “um charro ainda aceso no cinzeiro”, que parece reunir um propósito de modos de significação. Para além de ser um índice de real, funciona como alegoria de um desejo que resiste até o fim, e ainda se constitui como reminiscência desviante de uma imagem importante do poema de Pessoa: “These ashes of a fire no flame can burn” [Estas cinzas de um fogo que nenhuma chama pode acender]. As cinzas antigas, que são propriamente fósseis, restos mortais, ganham nova vitalidade nos cinzeiros do presente, onde precários cigarros inflamam pequenos – íntimos – incêndios. Delineia-se, assim, uma imagem sobrevivente, que migra entre textos e entre tempos, e diz, alegoricamente, a sobrevivência das imagens, a sobrevivência de sentidos – o desejo, a perda, a memória – nas imagens.

Por fim, como o corpo de Antínoo de algum modo animado pelo desejo de Adriano e reerguido em estátua, a personagem doente do poema também se soergue com o suporte do companheiro:

levantas-te com dificuldade  
e seguro-te de pé  
cambaleamos juntos  
em direcção à varanda  
com o teu peso contra o meu  
reparo que apenas um de nós  
sabe mesmo dançar  
e o outro é só bom a fingir

não quero nenhum começo  
que não te inclua a ti (Faia, 2023, p. 28).

Sobrevivências de Adriano e Antínoo, esses amantes são fósseis vivos que retornam, ganham vida em outra época, para viver uma história que é outra e ainda a mesma, cumprindo-se a última promessa do poema pessoano: “This Picture of our love will bridge the ages” [Esta imagem de nosso amor os tempos cruzará]. Os versos finais, promessa de um novo começo, rearranjam a expressão de um poema anterior: “na minha memória da destruição que começa por ti / alguma coisa teve de ser um começo”. Extinção e recomeço se unem, assim, ciclicamente, também em termos formais, numa fórmula da concepção warburguiana de *Nachleben*, que se traduz mais fielmente como “pós-vida”.

No posfácio ao seu livro, Tatiana Faia escreve que “a bondade e o mal de um passado mais ou menos remoto agem ainda sobre o presente, têm nele um significado que acrescenta espessura às nossas próprias acções” (Faia, 2023, p. 64). O amor de Adriano e Antínoo, extinto e revivido, transporta consigo um outro tempo, que não está morto, que guarda sua força de deslocamento e pode tensionar o presente. Como escreve Didi-Huberman, valendo-se de imagens felizes que se afinam com o poema: “Os tempos sobreviventes não são tempos sepultados, são tempos escondidos bem embaixo dos nossos passos e que ressurgem, fazendo tropeçar o curso de nossa história. Nesse tropeço ressoa ainda – etimologicamente – a palavra sintoma (Didi-Huberman, 2013, p. 295). Seja por tornar o solo instável, seja por dar mais densidade aos passos, o passado retornado que (re)encarnam faz as figuras do poema de Tatiana Faia cambalearem, na descoberta de uma dança que lhes coube como herança. “Em toda imagem sobrevivente [...], *os fósseis dançam*” (Didi-Huberman, 2013, p. 308).

Nas estrofes finais de “escavar antínoo”, depois de longo aprendizado, é a própria poeta que se converte em fóssil, adquirindo “uma habilidade para morrer” que é também “a recusa da autodestruição”: como diz em outro poema, “uma forma de sobreviver” (Faia, 2023, p. 50). Um meio de fazer sobreviver “a alegria do [seu] amor”, na matéria mais resistente que pudesse guardá-lo para o futuro da sua ausência: “toda a pedra que se pode encontrar”. Pedra como aquela das multiplicadas estátuas de Antínoo que Adriano fez esculpir.

pensei por fim que as coisas amadas  
têm uma lenta geografia que pede paciência  
a recusa da autodestruição um cuidado sem fim  
que quando aceleram são elas as peças  
que mais exigem de mim uma habilidade para morrer

e contudo quando eu não estiver aqui  
queria que te lembrasses do quanto amei estas ruas  
e queria que a alegria do meu amor  
passasse para lá de todas as ausências  
estas casas foram construídas  
com toda a pedra que se pode encontrar (Faia, 2023, p. 53).

Na paisagem final do livro, um homem que não é Adriano, mas faz pensar nele, presença de sua ausência, cobre-se não mais de chuva, mas de neve, que se precipita ainda mais fria. Como chamuscas que resistem e se alastram, porém, ele acende a atenção da poeta, que acende um cigarro, companhia para repetir, ainda uma vez, no tropo pleonástico – sintomático – do poema, o gesto de sondar topografias profundas, tempos enterrados.

em delfos um homem que não é adriano  
cobre-se lentamente de neve na paisagem  
vendo-o mover-se a custo ao longe  
algo acende em ti a atenção da espera  
enquanto acendes um cigarro  
para tornar a observar de novo o vale  
lá em baixo (Faia, 2023, p. 56).

## Referências

- ALLOUCH, J. *Erótica do luto no tempo da morte seca*. Tradução de Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.
- ANDRESEN, S. de M. B. *Obra poética*. Edição de Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Caminho, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Grisalha*. Poeira e poder do tempo. Lisboa: KKYM + IHA, 2014.
- FAIA, T. *Adriano*. 2. ed. Lisboa: (não) edições, 2023.
- FREUD, S. *Além do princípio de prazer*. Tradução de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar. Novas recomendações sobre a técnica da Psicanálise II. In: FREUD, S. *Obras completas*. Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 10. p. 170-185.
- KLOBUCKA, A. Fernando Pessoa ativista *queer*: Uma releitura do “Antinous”. III Congresso Internacional Fernando Pessoa, Lisboa, 28-30 de nov. de 2013.
- PESSOA, F. *Antinous e outros poemas em inglês*. Tradução de Luísa Freire. Lisboa: Assírio & Alvim, 2019.
- WARBURG, A. *Histórias de fantasma para gente grande*: escritos, esboços e conferências. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WARBURG, A. *A Presença do Antigo*. Escritos inéditos. Org e Trad. Cássio Fernandes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018. v. 1.