
***Um grande além mago e mudo: para uma cartografia do apocalipse
em Hiroshima mon amour de Alain Resnais***

Isabel Cristina Rodrigues

Universidade de Aveiro / CLLC

Resumo: Partindo da ambivalência especular inerente à descrição da cidade de Valdrada (uma das cidades invisíveis de Calvino), este ensaio equaciona a possibilidade de se representar cartograficamente o imaginário do fim do mundo, ao mesmo tempo que propõe o mapeamento histórico-simbólico do apocalipse no filme de Alain Resnais *Hiroshima mon amour*.

Palavras-chave: especularidade, apocalipse, sombra, esquecimento, renovo

Abstract: Drawing on the idea of specular ambivalence intrinsic to the description of the city of Valdrada (one of Calvino's invisible cities), this essay considers the possibility of representing the imaginary of the end of the world cartographically, while attempting, at the same time, the historical and symbolic mapping out of the apocalypse, as represented in Alain Resnais's *Hiroshima mon amour*.

Keywords: specularity, apocalypse, shadow, oblivion, renewal

*No fim do mundo de tudo
Há grandes montes que têm
Ainda além para além –
Um grande além mago e mudo.*
Fernando Pessoa

1. A tentação do fim do mundo

Em virtude da sua abertura disciplinar a domínios tão diversos como a arte, a filosofia ou a hermenêutica bíblica, o imaginário do fim do mundo tem vindo a configurar um espaço de reflexão cartograficamente instável, avesso a um rigoroso mapeamento da sua retórica escatológica. Ainda assim, tanto no discurso filosófico como nas várias expressões artísticas onde a figuração percetiva do fim do mundo se vem expandindo em modo de criação (a literatura, a pintura ou o cinema), julgo que será possível admitir-se como válida a dimensão simultaneamente individual e coletiva de que parece nutrir-se a textualização do imaginário apocalíptico. Note-se que a materialização expressiva destas duas valências pode até desenvolver formulações discursivas afins (é o que sucede, por exemplo, e em contexto puramente literário, entre um particular soneto de Camões e um poema de Jorge de Sena, onde a explícita invocação do apocalipse se enuncia de modo razoavelmente idêntico), mas a verdade é que nos referimos a fins de mundo distintos consoante nos situamos ora no domínio exteriorizador da História ora no da mais estrita circunstancialidade do sujeito.

Na realidade, quando Camões, na segunda quadra do soneto que tem como primeiro verso “O dia em que eu nasci, moura e pereça”, deseja que “mostre o mundo sinais de se acabar” (2005: 182), o poeta não desenvolve, de um ponto de vista estritamente discursivo, uma formulação muito diferente daquela que é seguida por Sena no poema “Tentações do Apocalipse”, onde o autor de *Peregrinatio ad Loca Infecta* igualmente defende que aquilo de que o mundo precisa é morte: “O mundo precisa de morte”, “Que os sóis desabem. Que as estrelas morram” e “que a bomba venha”, de modo “a fazer voltar à massa primitiva esta imundície” (1989: 66), escreve Sena, referindo-se à imundície que é o mundo com a desgraça do Homem dentro. E, já agora, “que tudo recomece desde quando a luz / não fora ainda separada às trevas” (*ibidem*). É isto que

Jorge de Sena defende, como se de facto pudesse produzir-se, na História do mundo, um qualquer *reset* que devolvesse ao Homem a promessa límpida do Génesis, ou um retorno de caráter higienista ao início de todos os inícios que não é em Sena, todavia, mais do que um impulso irrefletido, uma tentação que logo cede à sensatez do recuo: “(o mais seguro, porém, é não recomeçar)” (*ibidem*: 67).

Dizia eu há pouco que não há, entre o poema de Sena e o de Camões, uma distinta modelação fraseológica no que concerne aos modos de verbalização da súplica apocalíptica, mas há, opostamente, todo um mundo de diferença no sentido preambular que incita à composição do poema de um e à composição do poema do outro – ao contrário do que sucede no poema de Sena, o soneto camoniano produz uma espécie de restrição subjetiva da ansiada experiência do fim do mundo, como deslocando o foco de análise da grande-angular da tentação apocalíptica (visível no poema de Sena) para a esfera bem mais privada de um único dia, íntimo e mortal e que “deitou ao mundo a vida / Mais desventurada que se viu!” (Camões 2005: 182).¹

Vêm estas reflexões a propósito da declinação do imaginário do fim do mundo no filme *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais (e no texto homónimo de Marguerite Duras), onde o mapeamento histórico-simbólico do apocalipse assegura, desde o início, a grafia de uma disposição topológica bífida, ao recolher de enunciados culturais como os já enunciados (da autoria de Camões e Sena) o sentido simultaneamente coletivo e individual da cosmovisão apocalíptica; as cidades de Nevers e Hiroshima denunciam, assim, tanto a orientação cartográfica do holocausto nazi e do subsequente cataclismo nuclear, como a feição epilodal de um outro apocalipse, um fim de mundo igualmente devastador, embora sem cogumelo à vista: refiro-me à história da atriz francesa que vem a Hiroshima para rodar um filme sobre a paz, mas também para reviver, no (des)encontro passionai com o arquiteto japonês, o trauma da morte do seu amante alemão, o terror da memória e do esquecimento do seu amante alemão.

2. As faces de Valdrada: da sombra do mapa à topografia da mão

Valdrada é o nome de uma das cidades descritas por Italo Calvino no seu livro *As Cidades Invisíveis*, em que a figura do veneziano Marco Polo realiza uma espécie de

cartografia verbal das cidades (invisíveis, imaginárias?) que ele próprio teria conhecido ao longo das suas missões. Não importa aqui dissecar os sentidos ocultos da referida invisibilidade titular, mas talvez importe assinalar aquilo que, na particular topografia de Valdrada, nos permite compreender a razão da fluida conformação topológica de Hiroshima na obra de Resnais e Duras – ela própria e a negativa especularidade do seu recente apocalipse, ela própria e a face reflexa de Nevers:

Os antigos construíram Valdrada nas margens de um lago com casas todas varandas umas por cima das outras e ruas altas que fazem assomar à água os parapeitos em balaustrada. Assim o viajante ao chegar vê duas cidades: uma direita sobre o lago e uma reflectida de pernas para o ar. Não existe nem acontece coisa numa Valdrada que a outra Valdrada não repita, porque a cidade foi construída de modo a que todos os seus pontos fossem reflectidos pelo seu espelho. (Calvino 2003: 55)

Constituindo o duplo de si própria na reflexão das águas, Valdrada é, na realidade, apenas uma no aprumo das suas varandas, no rigor aquoso das fachadas, consentindo, todavia, a perturbadora visão dessa dobra que retoma a sua imagem, mas distanciando-a já do modelo; porque, no dizer ainda de Calvino, “o espelho ora aumenta o valor às coisas, ora o nega. Nem tudo o que parece valer muito por cima do espelho consegue resistir quando espelhado. As duas cidades gêmeas não são iguais, porque nada do que existe ou acontece em Valdrada é simétrico” (*ibidem*).

É claro que a Hiroshima de Resnais e Duras não corresponde, em rigor, à visão simétrica de Nevers, mas acaba por devolver à atriz francesa o assimétrico baixo-relevo da sua juventude à beira do Loire, um rio tão intransitável como o curso da persistente memória do trauma. No filme, como no livro que se lhe seguiu, não são apenas as bicicletas de Hiroshima que buscam, na reflexão das águas do rio Ota, a visão reversa da bicicleta noturna em que a jovem de Nevers chegou a Paris depois da libertação da França, depois da morte do seu soldado alemão; também não é apenas o felino enigma inscrito no olhar do gato branco de Hiroshima que evoca a inquietude do gato preto que a visitava a ela, no purgatório da cave em Nevers. Com efeito, nos momentos finais do filme, as imagens de Hiroshima e de Nevers intersejam-se numa fusão topográfica que é também um uníssono passional e ainda um tributo, mais ou menos pacificado, ao que se sabe já que há de vir: a espada fatal do esquecimento. O arquiteto japonês e o soldado

alemão são, na verdade, um só, a imagem de pernas para o ar um do outro (para voltar a usar a formulação calviniana) e por isso a sua face oriental, apagando-a no seu existir invertido, promove como que a revivescência do seu rosto ariano em Nevers. Resumindo, ou clarificando: o arquiteto japonês é, de facto, o soldado alemão de pernas para o ar, tal como a cidade de Hiroshima é a imagem de Nevers de pernas para o ar. Consequentemente, ora distanciando-se, ora convergindo num caudal comum como, por vezes, os braços dos grandes rios, a imagem das duas cidades desenvolve uma espécie de derivação topográfica das próprias personagens: depois de uma rasura onomástica que durou todo o filme (e todo o livro), no último diálogo a atriz francesa passa a ter finalmente um nome (Nevers) e o arquiteto japonês adquire, também ele, o seu (Hiroshima).

Efetivamente, a existência de pernas para o ar tanto de Valdrada como de Hiroshima permite traçar o perfil cartográfico de cada uma das cidades a partir do princípio da sua reflexão especular (essa dobra transparente que replica o repetido), mas também a partir do princípio do seu obscurecimento, inaugurando-se assim uma grafia topológica da sombra que acaba por pôr em relevo a turva dicção dos espaços desabitados, dos lugares ausentes ou já esquecidos. Quando Zygmunt Bauman sublinha, no seu livro *Modernidade Líquida*, o valor cartográfico da sombra, recorda, muito apropriadamente, o seguinte: “cada mapa tem os seus espaços vazios, ainda que em mapas diferentes eles se localizem em lugares diferentes” (2001: 93). E “para que qualquer mapa faça sentido, algumas áreas da cidade devem permanecer sem sentido. (...) O vazio do lugar está no olho de quem vê e nas pernas ou rodas de quem anda” (*ibidem*). Ora esta convocatória baumaniana possibilita-nos, segundo creio, realizar uma leitura cartograficamente mais justa dos planos iniciais de *Hiroshima Mon Amour* e do assimétrico diálogo que os acompanha. Prolongando a imagem dos seus dois corpos enlaçados, a voz da atriz francesa (sempre em *off*) ousa desocultar, para o seu amante japonês, o radical sentido da sombra inerente ao mapa de Hiroshima – o instante da devastação do cataclismo nuclear que para ela, todavia, não pode deixar de habitar um espaço eternamente vazio, uma sombra a que sempre haverá de escapar a crua luz da exatidão: catorze anos antes ela não estava em Hiroshima, era apenas uma jovem

francesa a caminho de Paris; catorze anos depois a teia real do apocalipse não existia mais:

Lui – Tu n’as *rien* vu à Hiroshima. Rien.

Elle – J’ai *tout* vu. *Tout*. Ainsi l’hôpital, je l’ai vu. J’en suis sûre. L’hôpital existe à Hiroshima. Comment aurais-je pu éviter de le voir?

Lui – Tu n’as pas vu d’hôpital à Hiroshima. Tu n’as rien vu à Hiroshima.

Elle – Quatre fois au musée...

Lui – Quel musée à Hiroshima?

Elle – Quatre fois au musée à Hiroshima. J’ai vu les gens se promener. Les gens se promènent, pensifs, à travers les photographies, les reconstitutions, faute d’autre chose, à travers les photographies, les photographies, les reconstitutions, faute d’autre chose, les explications, faute d’autre chose. Quatre fois au musée à Hiroshima. J’ai regardé les gens. J’ai regardé moi-même pensivement, le fer. Le fer brûlé. Le fer brisé, le fer devenu vulnérable comme la chair. J’ai vu des capsules en bouquet: qui y aurait pensé? Des peaux humaines flottantes, survivantes, encore dans la fraîcheur de leurs souffrances. Des pierres. Des pierres brûlées, des pierres éclatées. Des chevelures anonymes que les femmes de Hiroshima retrouvaient tout entières le matin, au réveil. J’ai eu chaud place de la Paix. Dix mille degrés sur la place de la Paix. Je le sais. La température du soleil sur la place de la Paix. Comment l’ignorer?... L’herbe, c’est bien simple...

Lui – Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien.

Elle – Les reconstitutions ont été faites le plus sérieusement possible. Les films ont été faits le plus sérieusement possible. L’illusion, c’est bien simple, est tellement parfaite que les touristes pleurent. (Duras 2014: 22-25)

Elle – J’ai toujours pleuré sur le sort de Hiroshima. Toujours.

Lui – Non. Sur *quoi* aurais-tu pleuré? (*ibidem*: 26)

No contexto preciso do filme, o museu de Hiroshima tem precisamente essa função: preencher, no mapa de uma cidade arrasada e esquecida já da sua própria morte, o cartográfico vazio de que fala Bauman. Porém, propondo-se substituir a sombra real desse espaço pelo silêncio do seu simulacro, este museu (ou qualquer outro museu) é tanto um lugar de memória como um lugar de esquecimento e é talvez por isso que o japonês diz à mulher de Nevers que ela nada viu de Hiroshima, uma vez que, desse palco maior do apocalipse, ela só pode já ter visto a cinza dissolvente do esquecimento. E porque, justamente, é preciso esquecer para continuar a viver (mesmo para o arquiteto

japonês, a braços com a memória topográfica do horror), é também isso que, segundo Bauman, nos ensina o desejado vazio dos mapas: “para que qualquer mapa faça sentido, algumas áreas (...) devem permanecer sem sentido” (2001: 93).



Na sequência imediata desta cartografia inicial da sombra, em que o espaço presente de Hiroshima corresponde e não corresponde à topografia real do apocalipse, a mão da atriz francesa no ombro nu do seu amante japonês parece, assim, assumir-se como uma proposta alternativa de mapeamento do real, num filme onde o desenho da mão e o gesto por ela empreendido se tornam, como diria Steiner, no “alfabeto da justa percepção” (1998: 17).



Partindo da imagem inicial desta mão sobre o ombro de Hiroshima (relembro que é este o nome finalmente recebido pelo japonês), uma mão voraz tanto na intensidade erótica do toque como na fúria do sangramento nas paredes de Nevers, é possível operarmos a translação cartográfica da cidade para o concreto de uma imagem topograficamente mais explícita, mas igualmente cheia de dedos – refiro-me aos braços da foz do rio Ota, em Hiroshima, que por sua vez reconduzem a simbologia percetiva da mão à cama do hotel onde se amam a atriz francesa (Nevers) e o arquiteto japonês (Hiroshima) e onde passamos a compreender que as mãos, como algumas cidades calvinianas, podem desenvolver um poder de reflexão singular.



Na verdade, como as águas do lago onde Valdrada assimetricamente se reflete, a mão adormecida do japonês e o movimento revivescente dos seus dedos constituem a visão reversa da mão moribunda do soldado germânico, numa imagem, mais uma vez, de pernas para o ar, até porque a mão do amante de Nevers é a esquerda, enquanto a do japonês é a direita; por outro lado, o presente dessa mão adormecida em Hiroshima reflete a pretérita morte de Nevers e haverá, daí a dias, de ser morte ela também (embora outra). Esta mão aberta em duplo é, pois, e creio que em simultâneo, tanto o signo autotransparente da memória como a palavra perversa do esquecimento e cumprirá, talvez, na economia enunciativa do filme, a mesma função desempenhada pela aderência enunciativa da figura do japonês à do soldado alemão ao longo da narrativa feminina que define o traço do seu apocalipse privado em Nevers:

Lui – Quand tu es dans la cave, je suis mort?

Elle – Tu es mort.... Et... comment supporter une telle douleur? La cave est petite... très petite. La *Marseillaise* passe au-dessus de ma tête... c'est... assourdissant... Les mains deviennent inutiles dans les caves. Elles grattent. Elles s'écorchent aux murs... à se faire saigner... c'est tout ce qu'on peut trouver à faire pour se faire du bien... et aussi pour se rappeler... J'aimais le sang depuis que j'avais goûté au tien. (Duras 2014: 87-89)

Lui – Tu cries?

Elle – Au début, non, je ne crie pas. Je t'appelle doucement.

Lui – Mais je suis mort.

Elle – Je t'appelle quand même. Même mort. (...)

Lui – Tu cries quoi?

Elle – Ton nom allemand. Seulement ton nom. Je n'ai plus qu'une seule mémoire, celle de ton nom. (*ibidem*: 90)

3. Memória, repetição e o anátema do esquecimento

A narrativa rememorativa que a atriz francesa empreende, tendo como interlocutor o arquiteto japonês e o seu duplo alemão (ou o soldado alemão e a projeção do seu rosto japonês), parece desenvolver, no âmbito individual da experiência apocalíptica, o mesmo gesto intencional de esquecimento que, na dimensão histórica do apocalipse, foi possível assegurar através da divulgação museológica do horror: “As imagens da memória, depois de fixadas com as palavras, apagam-se” (Calvino 2003: 90), diz Marco Polo a Kublai Kan, no livro de Calvino. E Marco Polo conclui: “talvez eu tenha medo de perder Veneza toda de uma vez se falar dela. Ou talvez, ao falar de outras cidades, já venha a perdê-la pouco a pouco” (*ibidem*).

Esta mulher francesa, a rodar em Hiroshima um filme sobre a instável miragem da paz, não tinha já, segundo creio, medo de perder Nevers e não propriamente por causa da aceitação do poder exorcizante das palavras (que é real), mas por ter finalmente compreendido que só é possível a verbalização do apocalipse quando estamos prontos para ceder a sua memória ao solo irrecuperável do esquecimento. Tal como o museu de Hiroshima encenava o esquecimento da tragédia nuclear através da exibição artificial do seu horror, também a formalização do esquecimento da atriz

estaria na capacidade *museificadora* das palavras que dissesse, quando as dissesse. E ela não só foi capaz de dizê-las, como também de refletir sobre o processo da sua verbalização. Ao espelho, como convém: “Tu n’étais pas tout à fait mort. J’ai raconté notre histoire. Je t’ai trompé ce soir avec cet inconnu. J’ai raconté notre histoire. Elle était, vois-tu, racontable. Quatorze ans que je n’avais pas retrouvé... le goût d’un amour impossible. Depuis Nevers. Regarde comme je t’oublie... Regarde comme je t’ai oublié” (Duras 2014: 110).

O esquecimento do seu amor alemão produz-se, pois, através da indecidibilidade dos dois corpos (o do alemão e o do japonês) e dos dois espaços (de Nevers e Hiroshima), ou, se quisermos, através da fluidez topográfica de ambos, a qual não significa apenas a evanescente reelaboração do passado no presente da palavra outra vez amante, mas igualmente a projeção do presente de Hiroshima no futuro de um novo esquecimento a haver. Por isso ela se dirige ao seu amante japonês nestes termos exatos: “Tandis que mon corps s’incendie déjà à ton souvenir, je voudrais revoir Nevers... La Loire... Peupliers charmants de la Nièvre, je vous donne à l’oubli. Histoire de quatre sous, je te donne à l’oubli. (...) Petite fille de rien. Morte d’amour à Nevers. Petite tondue de Nevers, je te donne à l’oubli ce soir” (Duras 2014: 118). Trata-se, no fundo, de entregar um corpo ao esquecimento sabendo que esse (in)voluntário processo de deslembramento se voltará continuamente sobre si próprio, avançando no tempo e na permutabilidade dos atores, é certo, mas regredindo sempre (sisificamente) na composição do enredo.

A sintaxe tortuosa dos fins de mundo (e não apenas no seu domínio psicoemotivo) reedita, assim, a lógica dos degraus heraclitianos presente num belíssimo poema de Alberto de Lacerda e em que o movimento de “regressar para a frente” e de “avançar para trás” (1994: 147), pelo caráter cíclico de que se reveste, torna o fim equivalente a qualquer início, coincidindo o segundo, não raras vezes, com a experiência do primeiro. E vice-versa. Na verdade, num dos momentos iniciais do filme, em que a francesa de Nevers conta ao seu amante japonês a visita ao museu de Hiroshima, é justamente o anátema cíclico do apocalipse que ela põe a nu, afirmando (ou profetizando) a sua inexpugnável reedição: “Écoute-moi. Je sais encore. Ça recommencera. Deux cent mille morts. Quatre-vingt mille blessés. En neuf secondes. Ces

chifres sont officiels. Ça recommencera. Il y aura dix mille degrés sur la terre. Dix mille soleils, dira-t-on. L'asphalte brûlera. Un désordre profond régnera. Une ville entière sera soulevée de terre et retombera en cendres" (Duras 2014: 33). Note-se que não há aqui já o apelo a que a bomba venha, como no poema de Jorge de Sena, mas apenas o resignado anúncio de que ela virá. E que depois dela há de vir de novo o esquecimento e depois outra vez a bomba. E que, entre uma coisa e outra, entre um degrau e outro, o indesmentível renovo da natureza será sempre, na enigmática gramática do mundo, uma verdade mais eloquente do que a persistência apocalíptica da memória – porque tudo sempre se renova, num Génesis cíclico e interminável (ou ciclicamente interminável), até o cabelo rapado da jovem rapariguinha de Nevers, que voltou a crescer sobre a semente da mais nua devastação: "Le deuxième jour, dit l'Histoire, je ne l'ai pas inventé, dès le deuxième jour, des espèces animales précises ont resurgi des profondeurs de la terre et des cendres. (...) Du premier jour. Du deuxième jour. Du troisième jour" (Duras 2014: 27). "Hiroshima se recouvrit de fleurs, Ce n'étaient partout que bleuets et glaïeuls, et volubilis et belles-de-jour qui renaissaient des cendres avec une extraordinaire vigueur, inconnue jusque-là chez les fleurs" (*ibidem*: 28).

Assim sendo, julgo não errar muito se afirmar que a verdadeira revelação do apocalipse é, afinal, a da sua própria negação, a da sua inexistência como sentido de fim e do nada a suceder ao fim, esse zero a que nada (nem sequer a palavra) poderia sobrevir. Nesse sentido, o fim do mundo não existe, nem na História do mundo, nem na história privada dos homens, persistindo, todavia, como uma ameaça, como uma cíclica ameaça, o que significa talvez só isto: que negamos reincidentemente o postulado do apocalipse ao interiorizarmos a possibilidade da sua repetição. Pessoa já o sabia quando, em 1934, escreveu que "No fim do mundo de tudo" (1993: 176) há sempre "Um grande além mago e mudo" (*ibidem*). E, entre tantos outros, também o sabia António Franco Alexandre: "Finalmente o fim do mundo! / embora seja seguro / que outro mundo há-de seguir / enquanto rodem as rodas / em perpétuo movimento / do inexorável motor" (2001: 12).

Bibliografia

Alexandre, António Franco (2001), *Uma Fábula*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Bauman, Zygmunt (2001), *Modernidade Líquida*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

Camões, Luís de (2005), *Rimas*, texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão, Coimbra, Almedina.

Calvino, Italo (2003), *As Cidades Invisíveis*, 6ª ed., Lisboa, Editorial Teorema.

Duras, Marguerite (2014), *Hiroshima Mon Amour*, Paris, Gallimard [1960].

Lacerda, Alberto de (1994), *Oferenda II*, Lisboa, INCM.

Pessoa, Fernando (1993), *Mensagem. Poemas esotéricos*, ed. crítica de José Augusto Seabra, Porto, Fundação Eugénio de Almeida.

Sena, Jorge de (1989), *Poesia III*, Lisboa, Edições 70.

Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (1994), "Inquirições sobre o soneto *O dia em que eu nasci moura e pereça*", in *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Edições Cotovia: 191-207.

Steiner, George (1998), "The retreat from the word", in *Language and Silence. Essays on language, literature and the inhuman*, New Haven e Londres, Yale University Press: 12-35.

Isabel Cristina Rodrigues é professora do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro desde 1991, tendo apresentado uma dissertação de doutoramento sobre a obra de Vergílio Ferreira, intitulada *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*, a publicar brevemente pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Tem ainda dois outros volumes dedicados ao escritor, *A Poética do Romance em Vergílio Ferreira* (Lisboa, Colibri, 2000) e *A vocação do lume. Ensaios sobre Vergílio Ferreira* (Coimbra, Angelus Novus, 2009), exercendo maioritariamente a sua docência e investigação nos domínios da Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea e da Teoria da Literatura, em cujo âmbito tem publicado ensaios em revistas nacionais e estrangeiras.

NOTA

¹ Apesar de alguns dos grandes estudiosos da obra de Camões (como Hernâni Cidade, Costa Pimpão ou Carolina Michaëlis de Vasconcelos) não terem posto em causa a autenticidade da autoria camoniana deste soneto, Vítor Manuel de Aguiar e Silva levanta uma série de dúvidas quanto à sua inequívoca atribuição ao autor de *Rimas*: “não temos uma razão ou um argumento que nos autorizem a denegar, sem sombra de dúvida, a autoria camoniana do soneto. Temos, porém, algumas razões sérias para duvidarmos dessa autoria” (Silva 1994: 201). Se bem que nas dúvidas expressas por Aguiar e Silva existam argumentos passíveis de credibilizar o seu ponto de vista eminentemente questionador (cf. *ibidem*: 194-201), prefiro manter, no corpo do meu texto, a autoria camoniana do soneto, até porque, tal como Aguiar e Silva não deixa de referir, não é possível erradicar por completo a sombra da dúvida. Todavia, Aguiar e Silva tem razão na denúncia da falta de rigor de alguns dos editores de *Rimas*, a começar pelo Visconde de Juromenha, que incorporou em 1861 o referido soneto no cânone lírico de Camões, alterando, porém, e inexplicavelmente, algumas das expressões inscritas no *Cancioneiro de Luís Franco* (de que o próprio Visconde se havia servido para resgatar o soneto), equívoco este que a história editorial de *Rimas* tem vindo a perpetuar. Em função deste aspeto, optei por citar o décimo quarto verso do soneto na versão proposta por Aguiar e Silva (“Mais desventurada que se viu” (*ibidem*: 203)), descartando a bem mais difundida versão do Visconde de Juromenha, a qual não reproduz a específica formulação do *Cancioneiro de Luís Franco*, do *Cancioneiro de Cristóvão Borges* e do *Cancioneiro de Fernandes Tomás* (“Mais desgraçada que jamais se viu”).