



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CLÁUDIA OLIVEIRA SILVA ROCHA

**“É DIFÍCIL O CONTACTO ENTRE MIM E O MEU SER”: figurações do *topos*
do “inimigo de mim” na lírica de Nauro Machado**

São Luís
2025

CLAUDIA OLIVEIRA SILVA ROCHA

**“É DIFÍCIL O CONTACTO ENTRE MIM E O MEU SER”: figurações do *topos*
do “inimigo de mim” na lírica de Nauro Machado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Trabalho vinculado à linha de pesquisa Estudos Teóricos e Críticos em Literatura.
Orientador: Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo.

São Luís
2025

CLÁUDIA OLIVEIRA SILVA ROCHA

**“É DIFÍCIL O CONTACTO ENTRE MIM E O MEU SER”: figurações do *topos*
do “inimigo de mim” na lírica de Nauro Machado**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras, da Universidade
Federal do Maranhão, como requisito para
obtenção do título de Mestre.

Trabalho vinculado à linha de pesquisa
Estudos Teóricos e Críticos em Literatura.
Orientador: Prof. Dr. Rafael Campos
Quevedo.

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo
PGLetras/ UFMA
Orientador

Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade
PPGL/UFS

Prof. Dr. Wandêilson Silva de Miranda
PPGFIL/UFMA

Rocha, Cláudia Oliveira Silva.

É difícil o contacto entre mim e o meu ser: :
figurações do topos do inimigo de mim na lírica de Nauro
Machado / Cláudia Oliveira Silva Rocha. - 2025.

85 p.

Orientador(a): Rafael Campos Quevedo.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís,
2025.

1. Nauro Machado. 2. Poesia Brasileira Contemporanea.
3. Poesia Quinhentista. 4. Inimigo de Mim. I. Quevedo,
Rafael Campos. II. Título.

AGRADECIMENTOS

FAMÍLIA:

À minha mãe, Daisy Oliveira Silva Rocha, e ao meu pai, Hamilton da Cunha Rocha, pela escuta atenta e incentivo, não só durante o processo de escrita deste trabalho, mas em todas as etapas da minha vida.

Às minhas irmãs, Chris e Mírian, meus cunhados, Romulo e Emerson, meus sobrinhos, Dominique e Nicolas, e meu namorado Leandro pelo apoio e compreensão.

GRUPO DE ESTUDO E PESQUISA EM LÍRICA CONTEMPORÂNEA DE LÍNGUA PORTUGUESA:

Ao Grupo de Pesquisa que foi determinante em minha trajetória estudantil. O grupo me proporcionou crescimento acadêmico, profissional e pessoal, que ultrapassam as paredes da Universidade.

Ao meu orientador, Rafael Campos Quevedo, pela incansável orientação, que teve início logo no meu primeiro período do curso de Letras, e se estende até hoje. Serei eternamente grata por me trazer tranquilidade em meio ao caos.

Aos amigos que conquistei no Grupo de Pesquisa: Rafael, Gabriela, Fernanda, Juliana Pacheco, Juliana Campos, Pedro, Ana Claudia, Amanda e Carolina, por tornarem minha experiência na graduação (que não é efêmera) mais leve e significativa.

AMIGOS:

Aos meus amigos: Thalyne, Camilla, Juliane, Patrícia, Camila, Diego, Eriberto, Suzanne, Kamilla, Danielle, Vanessa, Bruna, João Victor, Hubert, Yanara e Ana Isabella.

[...]

*Como fazer-me pois, se só comigo,
a guerrear comigo, meu inimigo,
querendo sempre o dentro, eu nunca estou?
Se olhando o duplo a que sempre me oponho
no pesadelo em mim de um outro sonho,
meu próprio ser não sabe quem eu sou?*

Nauro Machado

RESUMO

Este trabalho se propõe a investigar a presença do *topos* literário “inimigo de mim” na poesia a partir do século XX, sobretudo na lírica de Nauro Machado. Sua origem remonta ao século XV, com o poeta espanhol Jorge Manrique, sendo, no entanto, cristalizado por Sá de Miranda no célebre “Comigo me desavim”. No *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, de acordo com o levantamento feito por Geraldo Augusto Fernandes (2020), há cerca de 30 poemas que apresentam o tema. Entretanto, pode-se observar, em alguns deles, sobretudo na cantiga “Comigo me desavim” de Sá de Miranda, uma guinada egocêntrica – uma cisão subjetiva mais existencial. Esse aspecto inovador do tema justifica o salto temporal estabelecido no *corpus* deste trabalho, pois aventa-se a hipótese da relação entre o referido *topos* e a temática da fragmentação do eu na poesia do século XX. A escolha da obra poética de Nauro Machado se deu pela constância de temas de um eu em conflito. Nesse sentido, propõem-se paralelos entre a cantiga de Sá de Miranda e suas variantes nos séculos XVI, XX e XXI e a lírica de Nauro Machado, por meio da investigação tópica do “inimigo de mim”, com o intuito de averiguar suas ressignificações, deslocamentos, variações e marcas que sirvam como indício de uma reconfiguração do *topos* em questão. A discussão teórica está fundamentada nos estudos de Antonio Donizeti Pires (2007) sobre a tópica literária, e de Marcia Arruda Franco (2018) e Geraldo Augusto Fernandes (2020) a respeito da recepção da cantiga mirandina nos séculos XVI e XX; nos estudos de Carlos Felipe Moisés (2001), Hauser (2007) e Cassirer (2001) a respeito da colocação do problema no contexto histórico-filosófico pós-renascentista e da perspectiva do maneirismo. Sobre o *corpus* de Nauro Machado, fez-se o levantamento da fortuna crítica do autor, sobretudo os estudiosos da questão do sujeito na poética nauriana, a saber, Ricardo Leão (2020) e Antonio Aílton (2020). Nesse sentido, objetiva-se traçar um breve panorama do *topos* e suas relações com o tema da cisão do eu na lírica de língua portuguesa, com a análise do *corpus* quinhentista (Sá de Miranda, Camões, Bernardim Ribeiro, Baltazar Estação, entre outros), moderno (o ortônimo de Fernando Pessoa, Sá-Carneiro) e contemporâneo (Geraldo Carneiro, Ferreira Gullar e Nauro Machado).

Palavras-chave: Nauro Machado. Poesia Brasileira Contemporânea. Poesia quinhentista. Inimigo de mim.

ABSTRACT

This study intends to investigate the presence of the “myself enemy” literary *topos* from the 20th century poetry, mainly in Nauro Machado’s lyric. Its origin traces back to the 15th century with the Spanish poet Jorge Manrique, but it has been consolidated by Sá de Miranda with the famous “Comigo me desavim” poem. In the *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, according to the mapping led by Geraldo Augusto Fernandes (2020), there are about 30 poems about the topic. Nevertheless, it is possible to see in some of them a self-centering turn - a more existential subject split. This innovative aspect of the theme explains the time leap of this study *corpus*, as it is envisioned that it related to the theme of the divided self in the 20th century. The selection of Nauro Machado’s work is explained by the constant presence of topics related to a subject in conflict. Therefore, it is proposed a comparative reading of Sá de Miranda’s poem and its variations on the 16th, 20th and 21st centuries and on Nauro Machado’s lyric, through the topic investigation of the “myself enemy”, in order to check its new meanings, shifting, movements, changes and impressions that can be a reframing of the *topos*, besides establishing connections with the divided self. The theoretical framework consists of the works of Antonio Donizeti Pires (2007) about the literary topic investigation; Marcia Arruda Franco (2018) and Geraldo Augusto Fernandes (2020) regarding the reception of Sá de Miranda’s poem in the 16th and the 20th centuries; and Carlos Felipe Moisés (2001), Hauser (2007) and Cassirer (2001) to identify the historical and philosophical context of post-Renaissance and the mannerism perspective on the issue. Regarding Nauro Machado’s *corpus*, there was a review of his commentators, mainly the ones who studied the subject issue in Nauro Machado’s poetry, such as Ricardo Leão (2020) and Antonio Ailton (2020). Therefore, it is aimed to trace a brief overview of the *topos* and its relations with the divided self theme in Portuguese language poetry, with the analysis of the 1500s (Sá de Miranda, Camões, Bernardim Ribeiro, Baltazar Estácio, among others), modern (Fernando Pessoa’s orthonymous, Sá-Carneiro) and contemporary (Geraldo Carneiro, Ferreira Gullar and Nauro Machado) *corpus*.

Keywords: Nauro Machado. Brazilian Contemporary Poetry. 16th century poetry. Myself enemy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O “INIMIGO DE MIM” NA POESIA DE LÍNGUA PORTUGUESA DOS SÉCULOS XV E XVI.....	14
2. RECEPÇÃO E VARIAÇÕES DO <i>TOPOS</i> NOS SÉCULOS XX E XXI	34
3. UM MAR PARTICULAR: A HERANÇA LÍRICA DE NAURO MACHADO.....	51
4. FIGURAÇÕES DO <i>TOPOS</i> DO INIMIGO DE MIM NA POESIA DE NAURO MACHADO	63
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	83

INTRODUÇÃO

O tema deste trabalho se insere nos estudos comparatistas de lugares-comuns na poesia, especialmente no que tange à apropriação de temas da tradição clássica por autores contemporâneos de língua portuguesa, tendo como *corpus* a obra poética de Nauro Machado, poeta maranhense falecido em 2015. O verso nauriano, presente no título deste trabalho, alude ao tema lírico do eu em desavença consigo que, no século XVI, foi cristalizado por Sá de Miranda no célebre “Comigo me desavim”.

Apesar de grande fortuna na poesia quinhentista de língua portuguesa, o *topos* do “inimigo de mim” figura na poesia dos séculos XX e XXI com novas direções semânticas. Embora possa parecer difícil estabelecer um contato entre um *corpus* de cinco séculos de diferença, o salto temporal se justifica pela questão norteadora deste trabalho – a hipótese de que o *topos* seja um prenúncio da fragmentação do eu na lírica, tão marcada na poesia de Sá-Carneiro, Pessoa e de outros expoentes do Modernismo português. Essa questão foi pensada a partir da leitura de artigos de Marcia Arruda Franco (2000, 2018) e de Geraldo Augusto Fernandes (2020) a respeito da revisitação da cantiga de Sá de Miranda; da dissertação de Antonio Henrique Montero Del Rio (2009) sobre o tema da cisão subjetiva na lírica portuguesa dos séculos XVI e XX; e da Antologia de poesia portuguesa de Sheila Moura Hue (2007), onde pudemos encontrar o *corpus* quinhentista para o trabalho.

A escolha da obra de Nauro Machado se deu não só pela predileção do autor pela forma fixa do soneto, mas pela constância de temas voltados para a subjetividade, sobretudo para um eu em conflito. Antonio Ailton (2020) aponta que dois grandes tópicos da poesia nauriana são a cisão e a remissão, “ou, em outros termos, a ideia do duplo e da eternidade”. (Ailton, 2020, p. 428). Ivan Junqueira (2020) afirma que a questão nuclear da poesia nauriana é a angústia existencial e a vinculação ao ser. Ele sintetiza a relevância do poeta maranhense:

A obra poética de Nauro Machado é importante não apenas pela sua opulência bibliográfica (afinal, são perto de 40 títulos publicados), mas também por sua originalidade, sua funda vinculação ao ser e à nossa riquíssima herança lírica, sua vertiginosa angústia existencial, sua solidão individual, seu permanente desconforto metafísico, seu singularíssimo expressionismo sombrio, e, *last but not least*, sua inquebrantável fidelidade a si mesmo, o que me lembra a imagem do carvalho heideggeriano, ou seja, aquele que nunca se repete porque imperceptivelmente se move em sua aparente imobilidade (Junqueira, 2020, p. 530).

O crítico e poeta carioca situa Machado na Geração de 60 - geração que não seguia um ideário ou manifesto estético-doutrinário, cujas manifestações poéticas foram bastante plurais. Nauro Machado segue a tradição discursiva, com a permanência do verso e da imagem, e a vertente da herança lírica.

É importante destacar que há uma tendência, na poesia produzida a partir dos anos 2000, de renovação das formas tradicionais, como aponta Fábio Cavalcante de Andrade (2008), ainda que seja posterior à geração do poeta maranhense. Esse resgate da tradição não se configura como passadismo, mas na produção de algo novo. Nessa espécie de anacronismo positivo, o diálogo entre a tradição e a contemporaneidade se estabelece na manutenção e atualização da prática da imitação poética, embora tenha adquirido outras funções e características diferentes das praticadas durante a vigência da tradição da *imitatio* clássica. Ivan Junqueira, dessa vez citado por Antonio Donizeti Pires (2007), explica que é a partir da intertextualidade “que a poesia contemporânea se outorga a condição de um *continuum* cultural” (Pires, 2007, p. 17).

A intertextualidade também é apontada pelo estudo dos *tópoi*¹, método diacrônico de análise das ressignificações de um tema, evidenciando não só uma origem comum de processos técnicos elementares na poesia que atravessa os tempos, mas de formas literárias definidas as quais podem ser explicadas como um recurso expressivo, como salienta Segismundo Spina (2009, p. 203), ou pode “ser também a representação de uma conjuntura histórica, de uma posição moral do poeta perante a realidade”. Assim, busca-se compreender como um poeta se vale de um esquema poético consagrado pela tradição para imprimir seu traço pessoal, bem como as marcas de seu tempo e de sua realidade, como salienta Antonio Donizeti Pires (2007).

Nesse sentido, no caso do *topos* escolhido para este trabalho, busca-se compreender o que significa essa guerra íntima na cosmovisão quinhentista e qual foi o lastro de tradição poética do eu dividido nessa época, para, enfim, entender como o *topos* e a ideia de cisão do eu se relacionam, sobretudo na lírica de Nauro Machado. Na análise dos poemas, faz-se uso do reajuste metodológico dos estudos dos *topoi* na contemporaneidade proposto por Rafael Quevedo (2014) a partir das bases de Ernst

¹“Temas ideológicos apropriados à descrição, a desenvolvimentos e variações. Chamam-se em grego *κοινὰ τόποι*, em latim *loci communes*, em alemão antigo *Gemeinörter*. [...]. Não podemos empregar a palavra, porque perdeu o sabor original. Conservamos por isso o grego *topos*. [...]. Na Antiguidade colecionaram-se esses *topoi*. A teoria dos *topoi* – a tópica – tornou-se objeto de trabalhos especiais”. (Curtius, 1979, p. 72).

Robert Curtius (1979) no *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Na linha de estudos de Curtius, busca-se uma unidade cultural entre a Antiguidade e o nascedouro das literaturas europeias. No entanto, identificar essa unidade, rastrear as fontes e influências sobre determinado *topos* na lírica contemporânea é uma tarefa inviável para o pesquisador em virtude da descontinuidade da tradição clássica, radicalizada pelos movimentos vanguardistas e pelas diferenças culturais. Quevedo (2014) propõe a substituição do pressuposto da continuidade histórica pelo de diálogo intertextual, pois, em termos operacionais, não exige a filiação ou pertencimento das obras a uma mesma tradição.

Trazendo à baila um tema da tradição quinhentista que já foi revisitado por autores no decorrer dos tempos, Machado estabelece um diálogo entre o passado e a contemporaneidade. Além disso, a partir do “inimigo de mim”, também se pode chegar a uma chave interpretativa dos poemas do referido poeta. Desse modo, na análise dos poemas de Nauro Machado, bem como de outros poetas dos séculos XX e XXI, pretende-se averiguar deslocamentos, variações e marcas que sirvam como indício de uma reconfiguração do *topos* em questão.

Isso posto, o trabalho está dividido em quatro partes: 1) o estudo do “inimigo de mim” na poesia quinhentista, 2) recepção e variações do *topos* nos séculos XX e XXI, 3) a herança lírica de Nauro Machado e 4) o exame das figurações do *topos* na poesia de Nauro Machado.

No primeiro capítulo, intitulado “O ‘inimigo de mim’ na poesia quinhentista de língua portuguesa”, faz-se um panorama do *topos* na poesia do século XVI e seu desenvolvimento da lírica amadora para uma temática de caráter mais existencial, a partir dos estudos de Franco (2000, 2018), Fernandes (2020), Del Rio (2009), entre outros autores. Analisam-se poemas selecionados de Sá de Miranda, Camões, Bernardim Ribeiro, Baltazar Estação, extraídos em grande parte da *Antologia de poesia portuguesa do Século XVI* de Sheila Moura Hue (2007). Destaca-se ainda a relação do tema com o desconcerto do mundo, à luz da perspectiva de Carlos Felipe Moisés (2001) sobre a poesia camoniana. A respeito da questão do jogo dos contrários, do dualismo, se estabelece brevemente uma conexão com o olhar maneirista e seus pressupostos histórico-filosóficos a fim de situar a produção poética desse período, à luz dos estudos de Hauser (2007) e Cassirer (2001).

No segundo capítulo, “Recepção e variações do *topos* nos séculos XX e XXI”, parte-se para a discussão do encontro dos tempos na poesia, a partir de Bosi (1977) e da noção de anacronismo positivo, de Enzensberger (2003), por meio da análise do poema

“Sá de Miranda Carneiro”, de Alexandre O’Neill. Esse capítulo é dedicado a seguir os rastros da perspectiva do eu desavindo mirandino na lírica dos expoentes do Modernismo português, ainda que de forma sucinta, por meio de análises de poemas selecionados de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Discute-se a questão do olhar introspectivo, do problema da identidade e da temática do duplo. A análise dos poemas é feita de forma cruzada, ora de exemplos do século XX ou XXI, ora de poemas do século XVI. Ressalta-se a primazia da lírica e do soneto para tratar da subjetividade e da poética do eu dividido.

O título do terceiro capítulo, “Um mar particular: a herança lírica de Nauro Machado”, parafraseia o título do livro de 2021, *Um Oceano Particular*, tomando o vocábulo Mar de um verso de um de seus poemas (“um Mar que em mim sei!”) para tratar não só de sua opulência lírica e situar a sua produção poética no contexto da poesia brasileira, mas para mostrar que há um núcleo agônico/conflitivo em torno do eu nauriano e uma multiplicidade de desdobramentos ou temas-satélites em torno desse núcleo. Por meio do levantamento da fortuna crítica de Nauro Machado e dos principais temas de sua lírica, destacam-se a busca angustiante do eu por um fundamento de si, a sobrevivência do eu pela poesia e a dualidade com o outro. A partir desses desdobramentos é possível enxergar o eu dividido que aparece em vários poemas do autor, como se vê no capítulo seguinte.

Por fim, no quarto capítulo, intitulado “Figurações do *topos* do ‘inimigo de mim’ na poesia de Nauro Machado”, faz-se a leitura do *corpus* do poeta maranhense, trazendo os tópicos que dialogam com o tema deste trabalho, a saber, a subjetividade em conflito, o não-reconhecimento de si e a guerra interior, este último, para tratar do *topos* do “inimigo de mim”. Ainda por meio de análises cruzadas com poemas de outros autores, sobretudo de Mário de Sá-Carneiro, busca-se averiguar deslocamentos e variações do *topos* na poesia nauriana.

1. O “INIMIGO DE MIM” NA POESIA DE LÍNGUA PORTUGUESA DOS SÉCULOS XV E XVI

*quién osará ser amigo
del enemigo de sí?*
(Jorge Manrique)

Em sua *Antologia de poesia portuguesa do século XVI*, Sheila Moura Hue (2007) salienta uma das principais características formadoras da poesia portuguesa quinhentista – a imitação: “dos modelos clássicos, dos renascentistas estrangeiros, dos contemporâneos portugueses e de alguns bons poemas e poetas lidos, declamados e copiados em cancioneiros e papéis avulsos” (Hue, 2007, p. 13). A reprodução dos modelos relaciona-se à tradição clássica, da qual o poeta era porta-voz e continuador. Nessa tradição preconizava-se o trabalho (a exemplo da lição acerca do labor poético de matriz horaciana) de seleção e recombinação de imagens e ideias que gera um poema novo, como explica Roberto de Oliveira Brandão (2001, p. 37) “mas que deixa ver (ou exhibe) as fontes de que proveio”, revelando a criatividade pessoal do autor.

Período de efervescência humanista, a poesia tradicional ibérica abriu espaço para novas tendências provindas da Itália, sobretudo de Dante e Petrarca. Marcia Arruda Franco (2007) ressalta que, nesse momento de transição entre o trovadorismo medieval e a poesia palaciana, houve uma redefinição de gêneros e formas:

O hibridismo poético caracteriza os primórdios da aventura de introdução das formas italianas na poesia escrita em língua portuguesa, na virada entre os séculos XV e XVI. Isto é, ao introduzirem as formas e os gêneros italianos (o soneto, a sextina, a canção e também aquelas mais reflexivas e clássicas como a ode, a elegia, a carta moral e a écloga pastoril) os primeiros quinhentistas continuaram a lançar mão do hibridismo poético praticado na tradição cancioneril, que há um século se humanizava na corte central do cenário ibérico, isto é, em Castela, quer quando trovavam em castelhano, quer quando em português (Franco, 2007, p. 72).

Dois nomes que se destacam são os de Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda. Grandes amigos dos saraus de D. Manuel, eles tiveram suas trovas impressas pela primeira vez no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, em 1516. Geraldo Augusto Fernandes (2020) destaca que, nesse volumoso compêndio, com 880 poemas, aparecem composições que prenunciam muitas das estéticas futuras, a exemplo do barroco.

Antes de introduzir em Portugal a expressão do ritmo italiano na forma do soneto, Sá de Miranda partiu da imitação de poetas do *Cancionero General* de Hernando del Castillo, de 1511, a saber, Jorge Manrique e Garcia Sanchez, glosando em castelhano e utilizando a medida velha. O nome de Sá de Miranda está ligado, portanto, não só à

divulgação do Humanismo em língua vulgar, mas à introdução das inovações técnicas, formais e de conteúdo. Ele se tornou modelo para toda uma geração de poetas, tais como Diogo Bernardes, Pêro da Andrade Caminha e António Ferreira e, como aponta Franco (2005, p. 149), “Camões, muito provavelmente, leu e ouviu as obras de Sá de Miranda”. A respeito de seu legado, Franco (2007) explica que

O magistério mirandino consiste em despertar os poetas para a infinidade de temas (fora da *cuíta* amorosa) sugeridos pelo renascimento das Letras e pela nova concepção do fazer poético: a emulação dos modelos antigos e italianos através do processo criativo da *imitatio*. O poeta ainda se preocupa em resguardar a parte sã da tradição trovadoresca, lançando mão dos recursos formais trovadorescos e da longa tradição galego-portuguesa para promover o desengano de uma lírica só de queixume amoroso, sendo consciente, conforme os trovadores provençais, mas seguindo os autores antigos, de que a leitura e escrita da poesia e a prática da filosofia trazem um olor que desvanece o tédio (Franco, 2007, p. 73).

Essa reflexão temática de modo petrarquista se exemplifica com o *topos* do *desengano* a partir da questão amorosa, de acordo com Micaela Ramon (2011). Herança provençal, o amor cortês traz a concepção de um sentimento amoroso proveniente da “sublimação das pulsões sexuais primárias e consequente desejo de superação do indivíduo por si próprio”. (Ramon, 2011, p. 179). Na tentativa de tornar o sentimento duradouro, era necessário aumentar a sua intensidade, com o afastamento dos amantes, conduzindo a um sofrimento pela insatisfação do desejo. Del Rio (2009) explica a dialética dessa concepção:

O amor medieval, ou cortês, é imaginado como um paradoxo de alegria e dor ao mesmo tempo (BLOCH, 1999). O sujeito poético não é capaz de alcançar o seu desejo, um dilema que reflete a rejeição da dama em desejar o que ela poderia conseguir. O *sine qua non* do desejo é que a mulher desejada seja perfeita. Entretanto, a condição da sua perfeição é que ela seja auto-suficiente, isto é, completa em si mesma independentemente de fatores externos à sua pessoa e, sendo desejada, ela própria não deseje (Del Rio, 2009, p. 21).

Se ela cedesse ao desejo, deixaria de ser inacessível, imaculada, perfeita. É um paradoxo incontornável, causando o desvario e a perdição do sujeito poético em função da coita de amor. O amor, então, é visto como uma patologia, mas não de forma negativa, como salienta Ramon (2011):

A dor associada ao amor é, afinal, um bálsamo onde reside a verdadeira saúde do corpo e da alma, pois só através da experiência da dor se pode encontrar a autêntica via de acesso à liberdade suprema que consiste em conter a ilusão, conquistando assim autonomia face à própria servidão amorosa decorrente do desejo não dominado (Ramon, 2011, p. 180).

Em Sá de Miranda, como Ramon demonstra na análise do vilancete “Pois os meus olhos são vossos”, o momento da deflagração do amor provoca dois tipos de reação no sujeito amador:

uma dissensão interior entre a razão e o sentimento ('Razões que não vem, nem vão;/ Vou-me após o coração'); depois, acarreta como consequência a total submissão e despojamento do sujeito lírico face ao objecto amado ('Tudo é em vosso poder: / [...] / Vou-me após o coração / Que vos já deu / Quanto soía ter de seu') e a própria abdicação da liberdade pessoal ('De livre que eu aqui vim / Não deixastes nada em mim'). Como consequência dessa renúncia voluntária, o sujeito perde a sua identidade, ou antes, abdica dela em favor da amada ('E como podia ser / Ver-vos eu / E ter mais nada de meu'). Este é o primeiro patamar do caminho para o desengano, isto é, o despojamento da própria individualidade (Ramon, 2011, p. 182).

A postura desenganada também se apresenta no vilancete que se inicia com o mote "Esperanças mal tomadas, / agora vos deixarei / tan mal como vos tomei", como Ramon (2011) analisa, em que o sujeito poético decide abandonar as esperanças e lidar com as consequências de seus atos:

Tal postura excede o plano pessoal da vivência do amor como sinónimo de privação e de sofrimento e, no caso concreto de Sá de Miranda, estende-se a toda uma concepção existencial que convida a desconfiar de todas as aparências e a adoptar perante a vida uma atitude defensiva de constante interrogação daquilo que os olhos vêem (Ramon, 2011, p. 185).

Ao questionar as aparências e as constantes mutabilidades, coloca-se em cena um eu em conflito, como aponta Leila de Aguiar Costa (2017), que se vê em um "‘vão trabalho’ para o qual é necessário um ‘meio’ capaz de pôr ‘fim’ aos ‘perigos’" (Costa, 2017, p. 168). Jorge Osório (1985) explica que há nas cantigas mirandinas o elemento da disputa entre as faculdades da alma (razão, vontade, memória, entendimento). Na cantiga quatrocentista "*No sé por qué me fatigo*", de Jorge Manrique, observa-se um sujeito poético inserido em uma disputa amorosa:

*No sé por qué me fatigo,
pues con razón me vencí,
no siendo nadie conmigo
y vos y yo contra mí.*

*Vos por m'haber desamado,
yo por haberos querido,
con vuestra fuerça y my grado
habemos a mí vencido;*

*pues yo fui mi enemigo
em darme como me dí,
quién osará ser amigo
del enemigo de sí?* (Jorge Manrique. *apud* Del Rio, 2009, p. 110).

A primeira estrofe inicia-se com uma constatação do eu poético de que se encontra sozinho e vencido, tanto pela amada - devido ao amor não correspondido - quanto por ele mesmo, por a ter desejado. Marcia Arruda Franco (2018, p. 73) explica que "a desavença consigo mesmo é uma espécie de luta contra o desejo". Assim, o sujeito se encontra

dividido, pois o eu e a amada o venceram (“y vos y yo contra mí”, “Vos [...] / yo [...] / *habemos a mí vencido*”), estabelecendo uma relação de desavença interior: “*pues yo fui mi enemigo/ em darme como me dí*”. O eu abarca tanto o agente quanto o receptor da ação (ele o venceu e foi vencido) cuja derrota ocorreu no ato de se entregar à amada. A postura de derrotado se apresenta no primeiro verso e finaliza com uma questão sem saída: não adianta se cansar - é um trabalho vão - pois ninguém será amigo do inimigo de si.

Antonio Montero Del Rio (2009, p. 64) destaca que “Aqui tem-se a explicação da cisão em ‘inimigo de si’ na origem. O eu cindiu-se e tornou-se inimigo de si ao amar e dar-se em ascese amorosa”, sendo o amor o fator externo desagregador do eu.

Miranda tomou a cantiga do espanhol como um mote de doze versos que aparecem no fim de cada estrofe, tendo desenvolvido o seu conteúdo temático. Devido à sua extensão, os comentários encontram-se intercalados com a glosa:

*Del tormento fatigado
no sé qué consejo sigo,
voy de cuidado en cuidado;
mas, después en mí tornado,
no sé por qué me fatigo.*

*Haz lo que suele el pesar,
desatinando-me así;
mas bolviendo a en vos pensar,
no sé de qué me quejar,
pues con razón me vencí.*

*En aquella mi agonía,
ya no me quexo, mas digo:
Quando fué la prisión mia,
quién ayudarme podría
no siendo nadie conmigo?*

A partir do desenvolvimento do mote de Manrique, pode-se perceber um sujeito poético exausto do seu sofrimento. Esse tormento também é caracterizado como uma agonia e uma prisão – um estado do qual ninguém pode libertá-lo, nem ele mesmo. À constatação da própria solidão (“*no siendo nadie conmigo*”) combina-se o tom desenganado, reforçado nos paralelismos “*no sé qué consejo sigo*”, “*no sé por qué me fatigo*”, e “*no sé de qué me quejar*”.

*Y aun esto no abastó,
que harto mal era por sí:
que a mí me faltase yo!
No fui conmigo allí, no,
y vos y yo contra mí!*

*Que dirán a tal concierto,
sin mas dilación cumplido?*

*Entramos me havemos muerto:
vos por qué no sé, mas, cierto,
yo por haveros querido.*

*Lo más como lo sabré?
Que en aquel punto ordenado
que a vos los ojos alce,
a mí desamado me he,
y vos a mí desamado.*

Não ter a companhia de outros estabelece a condição para o sentimento da solidão. No entanto, ela se agrava quando o sujeito se sente desamparado por ele mesmo: “*que harto mal era por sí:/ que a mí me faltase yo!*”. Ele se lamenta por não estar do seu próprio lado na disputa (“*No fui conmigo allí, no, / y vos y yo contra mí!*”). O eu lírico não sabe as razões da amada, mas sabe que, de sua parte, o desconcerto instaurado deve-se justamente ao fato de ter se entregado à paixão (*vos por qué no sé, mas, cierto, / yo por haveros querido*) e abandonado a si.

Ao olhar em seus olhos, ele pode ver que tanto ela quanto ele mesmo o rejeitaram (“*que a vos ojos alce, / a mí desamando me he, / y vos a mí desamado.*”). Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1980) destaca a relevância da vista e do olhar na irrupção e no desenvolvimento do amor. Ele explica que

na lírica do *dolce stil nuovo*, na lírica petrarquiana e petrarquista, em conformidade, aliás, com *tópoi* oriundos da lírica provençal, ocorre tão frequentemente a imagem da amada como luz esplendorosa e a referência aos olhos como o natural meio através do qual penetra no coração e na alma do amante a fulgência do mesmo amor (Silva, 1980, p. 36).

Um exemplo é o soneto LXV das *Rimas* de Camões:

Vossos olhos, Senhora, que competem
Co sol em fermosura e claridade,
Enchem os meus de tal suavidade,
Que em lagrimas de vê-los se derretem.
Meus sentidos vencidos se sometem
Assi cegos a tanta magestade;
E da triste prisão, da escuridade,
Cheios de medo, por fugir, remetem.
Mas se nisto me vêdes por acêrto,
O aspero desprezo com que olhais
Torna a espertar a alma enfraquecida.
Ó gentil cura e estranho desconcerto!
Que fará o favor que vós não dais,
Quando o vosso desprezo torna a vida? (Camões. *apud* Pimpão, 1994, p. 122).

O eu poético encontra-se cego diante de tanta beleza, claridade e majestade e se vê em uma triste prisão. Apesar de o olhar da amada ser um “áspero desprezo”, ele ainda o anima e se constitui em uma “gentil cura”. No seguinte soneto, o eu lírico destaca seu

estado de tristeza e cansaço, “Pois meus olhos não cansam de chorar /Tristezas que não cansam de cansar-me;/ Pois não abrandando o fogo em que abrasar-me/ Pôde quem eu jamais pude abrandar;” mas deseja que o Amor sempre o conduza: “Não canse o cego Amor de me guiar” (Camões. *apud* Pimpão, 1994, p. 161).

A mulher, portanto, possui esse poder de suscitar o amor apenas com o olhar, sendo esta a arma utilizada para vencer o eu lírico na glosa mirandina:

*En el mal, quando acontece,
es consuelo el ser forzado;
también esto aquí falece:
que juntamente parece
com vuestra fuerza y mi grado.*

*Fuerza, en que no consentistes;
mas vuestro poder sabido,
en que venceis quanto vistes;
él y los mis ojos tristes
havemos a mí vencido.*

*Qué lágrimas y qué ruegos,
alcanzarán un abrigo,
en tantos desasosiegos,
pues acendí los mis fuegos
y pues fuí mi enemigo?*

*Es la razón natural,
cada uno así por sí,
que a los otros seré tal,
quando a mi mismo hize mal
en me dar como me dí?*

*Todos van al su provecho;
yo, que a mis males me obligo,
ando comigo en despecho;
de tan duro y cruel pecho
quién osará ser amigo?*

*Mas, qué digo yo? Osará,
y no mucho, antes así:
qual peligro deterná
aquel que fuyendo vá
del enemigo de sí? (Sá de Miranda. *apud* Del Rio, 2009, p. 110-112).*

O sujeito lírico se encontra vencido pelo poder do olhar da amada e pelos seus próprios olhos tristes (“*en que venceis quanto vistes; / él y los mis ojos tristes / havemos a mí vencido*”). As consequências do autodesamparo e da inimizade de si são a impossibilidade de consolo e de proteção (“*Qué lágrimas y qué ruegos,/ alcanzarán un abrigo,*”), que não se resolvem na individualidade (“*cada uno así por sí,/ que a los otros seré tal,/quando a mi mismo hize mal*”). Aqui pode-se estabelecer o contraste com o soneto camoniano, pois o eu lírico não encontra ânimo nem cura, nem esperanças para o

seu estado, evidenciando o tom de desengano. Maria Isabel Morán Cabanas (2022) ressalta o papel da mulher no poema:

A senhora aparece representada segundo o *topos* da *dame sans merci*, ingrata e cruel até à extenuação. Mostra total indiferença perante a dor de quem sofre por ela, de quem perde todas forças sem conseguir vislumbrar nem um ténue raio de esperança. A partir do cativo amoroso, o eu poético lamenta-se da aniquilação da própria vontade: não deve lutar apenas contra outrem, mas consigo mesmo. O tom de reflexão e desabafo projeta-se sobretudo através de interrogações retóricas como ‘¿quien querrá ser amigo?’ (Morán Cabanas, 2022, p. 42).

Dessa forma evidencia-se o impasse do sujeito que está em constante perigo, pois não consegue fugir do seu inimigo (*qual peligro deterná / aquel que fuyendo vá / del enemigo de sí?*). No entanto, é na célebre “Comigo me desavim” que o tema recebeu maior enfoque. Vejamos a cantiga, extraída da antologia de Sheila Moura Hue (2007):

Comigo me desavim,
Sou posto em todo perigo,
Não posso viver comigo
Nem posso fugir de mim.

Com dor da gente fugia
Antes que esta assim crescesse,
Agora já fugiria
De mim, se de mim pudesse.
Que meio espero ou que fim
Do vão trabalho que sigo,
Pois que trago a mim comigo
Tamanho imigo de mim? (Sá de Miranda. *apud* Hue, 2007, p. 122).

No campo do significado, observa-se um eu em desavença consigo (‘me desavim’). Tal conflito interior se configura em uma luta incontornável, pois ele não pode coabitar consigo, nem escapar de si, como indicado na primeira estrofe da cantiga. Na segunda, o sujeito aponta para o aspecto temporal: antes, sua angústia era desencadeada por outros, e, por isso, ele se afastava deles. Agora, não tem mais como fugir, pois a dor é originada por ele mesmo – transformando-o no próprio algoz (‘Pois que trago a mim comigo/ Tamanho imigo de mim?’). Entretanto, o que ocasionou essa disputa não é mencionado.

No campo imagético, observa-se o desdobramento do eu em dois entes antagônicos nessa luta inescapável. Isso se evidencia pelo emprego dos vocábulos “comigo” e “inimigo”, que requerem um segundo elemento – quem vai consigo? Quem é inimigo de quem?; pelo verbo “me desavim”, o qual também requer uma segunda pessoa, e pelo uso da voz passiva no verso “Sou posto em todo perigo”, que levanta a pergunta sobre o agente da ação.

A respeito do plano sonoro e rítmico, vale destacar alguns pontos dessa forma fixa. Trata-se de um verso heptassílabo – muito comum nas cantigas trovadorescas de língua portuguesa. As rimas são intercaladas e alternadas, com rimas internas e no fim dos versos. Há o predomínio de sons vocálicos e abertos e a repetição do fonema “im”, que auxilia na demarcação do ritmo do poema e reforça o tom de primeira pessoa do singular.

Geraldo Augusto Fernandes (2020, p. 45) ressalta que a estrutura formal perfeita (mote de quatro versos, glosa de oito, rimas regulares) “contrasta com o sentimento de perdição. No entanto, o ritmo é irregular, o que provavelmente mostra-se em consonância com o desencontro do enunciador”. Franco (2018) destaca que há várias versões desse texto:

A primeira redação desta cantiga é uma das treze trovas do Doutor Francisco de Sá impressas em 1516, em gótico redondo, a três colunas, no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Dela há muitas variantes manuscritas e impressas, do século XVI ao XVII, pois foi cantada e copiada por várias gerações de trovadores, por toda a Idade Moderna, nos saraus da sociedade da corte portuguesa. Tais variantes, como um texto múltiplo, podem ser comparadas sob a hipótese de as crono-variantes autorais e de circulação formarem uma série aberta de unidades elocutivas, que funciona como o horizonte da primeira receção desse poema musical. (Franco, 2018, p. 71).

A estudiosa traz o exemplo da substituição da palavra “cuidado”, presente na edição de 1516², por “trabalho”, na variante de 1595 – utilizada para a análise. A autora explica que fica patente um deslize para um sentido mais metalinguístico, “no qual a desavença advém da luta com as palavras no trabalho de escrever”. (Franco, 2018, p. 71). Geraldo Augusto Fernandes (2020), ao analisar a versão do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, destaca o uso do vocábulo:

Apesar de a palavra ‘cuidado’, motivo do perdimento do poeta, geralmente pertencer ao campo semântico do amor, não me parece ser o caso desse poema, uma vez que, nas composições amorosas, os cuidados, os males, as penas e outros termos estão sempre em associação, nunca sozinhos. (Fernandes, 2020, p. 45).

Outra alteração digna de nota é a escolha da voz passiva no segundo verso (“Sou posto em todo perigo”), em vez de “vejo-me em grande perigo”, enfatizando a impotência do sujeito. De todo modo, a tônica é a desavença interior, cuja causa não é explícita, mas que deixa ver que ultrapassa a questão amorosa. Fernandes (2020, p. 43) destaca que esse

² “Comigo me desavim, / vejo-m’em grande perigo, / nam posso viver comigo / nem posso fugir de mim. // Antes qu’este mal tevesse, / da outra gente fugia, / agora ja fugiria/ de mim, se de mim podesse, / Que cabo espero ou que fim / deste cuidado que sigo, / pois trago a mim comigo / tamanho imigo de mim?”. (CGGR, 415, 338, II. In. Fernandes, 2018, p. 45).

“eu perdido” egocêntrico, “particularidade que não aflora apenas nessa fase da Literatura, mas que nela se exacerba chegando muitas vezes ao fingimento da coita amorosa” emerge no “Comigo me desavim”. Logo, se pode observar o deslize da lírica amatória para o voltar-se do poeta sobre a subjetividade, como destaca Marcia Arruda Franco (2000).

Sérgio Amaral (2007) destaca que o tema da inimizade por si próprio aparece não apenas em Manrique, mas em outros poemas do *Cancionero General* de Hernando del Castillo, de 1511:

Na mesma linha, Pedro de Cartagena se definia em suas coplas como “*Yo, el enemigo de mí*”. Trata-se de um lugar-comum originalmente vinculado à tópica da ‘perdição de amor’, espécie de contraface negativa do amor cortês, na qual os exemplos da paixão comparecem para serem moralmente condenados.[...] Do andaluz Diego Hurtado de Mendoza, ficou conhecida uma ‘Carta en redondillas’: ‘*Gasto la noche y el día / E el tormento que digo: / Yo de mi alma enemigo, / Mi alma enemiga mía.*’ O catalão Juan Boscán escreveu suas décimas ‘*desaviniéndose*’ e, depois, ‘*Otras, arrepintiéndose porque se desavino.*’. Como Sá de Miranda, ele também compôs glosas à canção de Manrique, nas quais o indivíduo se alia com o amor contra si mesmo: ‘*Comigo desavenido / a mí mesmo fui traidor; / mas mirad qué hizo Amor: / que quedase yo vencido / siendo con él vencedor*’ (Amaral, 2007, p. 2-3).

Maria Isabel Morán Cabanas (2022, p. 42) também ressalta que Sá de Miranda partiu desses modelos “para a recriação da cisão do eu”. A cantiga teve uma grande recepção entre os quinhentistas, a saber, Martim Castro do Rio, Estêvão Rodrigues de Castro, Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco. Seguindo o processo imitativo da época, Baltazar Estação desenvolveu o mote:

Glosa

Do aborrecimento próprio

Comigo me desavim
Porque sou meu inimigo,
Nem posso viver comigo
Nem posso fugir de mim.

Tenho um ódio capital
Que dum amor nasce e vem,
Ambos meu sujeito tem:
Assim que eu quero-me mal,
Porque a mim me quero bem.

E como saiba de mim
Que este bem é meu imigo,
Causa foi mal a que vim,
Por vingar-me a mim comigo
Comigo me desavim (Baltazar Estação. *apud* Hue, 2007, p. 120).

A primeira volta da cantiga é quase um espelho do “Comigo me desavim”. Baltazar Estação insere o vocábulo “inimigo” no segundo verso, que aparece apenas no fim da cantiga de Sá de Miranda. Essa variante é muito parecida com a original, com a

mesma forma fixa e os mesmos recursos rítmicos. Vale destacar a questão amorosa que aparece nesse poema – o motivo da desavença que não consta na cantiga mirandina – mas que não se endereça a ninguém. É apenas um amor, de onde surge o ódio capital, o qual apresenta a dicotomia de querer o mal e o bem. Fernandes (2020) pontua que o confronto entre o bem e o mal é nuclear na poesia de cancioneiros.

Contemporâneo de Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro também se dedicou ao tema:

Antre mim mesmo e mim
Não sei que se alevantou,
Que tão meu imigo sou.

Uns tempos com grande engano
Vivi eu mesmo comigo,
Agora no mor perigo
Se me descobre o mor dano.
Caro custa um desengano
E pois m'este não matou
Quão caro que me custou.

De mim me sou feito alheio,
Antre cuidado e cuidado
Está um mal derramado
Que por mal grande me veio.
Nova dor, novo receio
Foi este que me tomou
Assi me tem, assi estou (Bernardim Ribeiro. *apud* Hue, 2007, p. 119).

No mote destaca-se o berço do antagonismo entre o eu e ele mesmo, um conflito que ele não consegue explicar. Na segunda parte o eu poético demarca o tempo da convivência harmoniosa, mas também do “grande engano”, em que ele vivia de ilusões. A partir da tomada de consciência do desengano, ele se vê possuído por um grande mal, o seu maior dano. O tom passivo demonstra uma situação incontrolável e a superioridade de seu inimigo. Geraldo Augusto Fernandes (2020, p. 46) destaca o tom melancólico da perda: “uma perda de si mesmo, em que o motivo não é revelado, portanto parece-me ser existencial”.

Luis André Nepomuceno (2011), em um estudo sobre as éclogas de Bernardim Ribeiro, explica que a mudança súbita de um quadro existencial é frequente em Bernardim Ribeiro, além de uma espécie de estranhamento de si, em que os personagens “já não reconhecem seus próprios sentimentos, como se tivessem se tornado inimigos de si mesmos ou alheios a sua própria identidade” (Nepomuceno, 2011, p. 71). O autor, citando Helder Macedo, destaca que “o ‘eu’ pode ficar dividido e oposto a si mesmo numa situação existencial concretamente ameaçada, como resultado de irreconciliação de opções materialistas anteriores com a qualidade espiritual do amor revelado como um

‘bem’” (Nepomuceno, 2011, p. 72). Assim, o distanciamento da amada deflagra a perdição do eu.

O tema também foi glosado por Luís de Camões:

*De que me serve fugir
De morte, dor e perigo,
Se me eu levo comigo?*

Voltas

Tenho-me persuadido
Por razão conveniente,
Que não posso ser contente
Pois que puder ser nascido.
Anda sempre tão unido
O meu tormento comigo,
Que eu mesmo sou meu perigo.

E, se de mi me livrasse,
Nenhum gosto me seria,
Que, não sendo eu, não teria
Mal que esse bem me tirasse.
Força é logo que assi passe:
Ou com desgosto comigo,
Ou sem gosto, e sem perigo. (Camões. *apud* Hue, 2007, p. 122).

Camões confere um traço mais existencial ao tema, em que o eu lírico afirma não poder ser contente pelo simples fato de ter nascido, pois carrega consigo o seu rival. Ele também ressalta a ineficácia da fuga, de que ele não poderia colher os louros dessa vitória. Vale destacar que não há menção à causa dessa rivalidade. Em Manrique, há a insatisfação do desejo mas, a partir de Miranda e, em seguida, consolidado por Camões, o que se observa é o enfoque na questão do eu em dissensão consigo, que se constitui o seu maior perigo.

Geraldo Augusto Fernandes (2020) assinala esse teor mais existencial na temática do eu dividido a partir dos poemas sobre o desconcerto do mundo, tema caro à poesia de Camões. Carlos Felipe Moisés (2001), por sua vez, ao ressaltar a atualidade da poesia camoniana, escolhe o tema referido para defender esse ponto de vista:

A meu ver, serve bem a esse fim o tema do desconcerto do mundo. Não sei se será o mais ‘atual’ dos temas camonianos, mas é dos que mais de perto e mais persuasivamente falam ao leitor contemporâneo. O desconcerto flagrado por Camões conduz a um modo de ver as coisas, que ainda hoje nos diz respeito. As ‘coisas’ já não serão as mesmas; o modo de encará-las, porém, parece perdurar (Moisés, 2001, p. 28).

A proposição tem como seu contraponto a ‘máquina do Mundo’, um perfeito mecanismo, uma estrutura “fora da consciência humana, como se o homem fosse apenas o intérprete e não o autor dessa concepção” (Moisés, 2001, p. 31). Esse mundo

harmonioso e concertado reflete o espírito humanístico renascentista da aspiração à ordem e à harmonia, como pontua Moisés (2001):

O desvendamento do ‘rotundo globo’, pelo Gama, mais do que representar a conquista dos mares e do Oriente, pelos portugueses, simboliza o amplo domínio do homem renascentista sobre o Universo, afinal, submetido ao poder da Razão e da ciência. [...]. Para isso foi preciso que profunda cisão se operasse entre as estruturas da consciência e as estruturas do mundo. Só apartado deste, isolado em sua consciência autofundante, é que o homem ganha condições de impor ordem e harmonia ao Universo, para assim dominá-lo ou para alimentar a ilusão de que o faz. Ordem e harmonia, afinal, representam um ideal que a jactância épica do homem renascentista transfere para o Universo, numa espécie de confissão involuntária de sua incapacidade de o impor a si mesmo, seja enquanto indivíduo, seja enquanto ser social (Moisés, 2001, p. 32)

Essa cisão se contrapõe à noção de panteísmo, como pontua Ernst Cassirer (2001) a respeito da filosofia da natureza no contexto do Renascimento, em que só podemos conhecer um objeto quando nos fundimos nele:

Cognoscere est fieri rem cognitam (conhecer é tornar-se a coisa conhecida), define Campanella, e *cognoscere est coire cum suo cognobi/i* (conhecer é juntar-se ao cognoscível), define Patrizzi o ato de conhecer. A magia só é capaz de expressar o lado prático dessa constelação de fatos, que o conhecimento representa teoricamente: ela mostra como, tendo por base a identidade entre sujeito e objeto, o sujeito não apenas é capaz de entender, mas também de dominar o objeto; como a natureza não apenas está subordinada à razão, mas também à vontade do homem (Cassirer, 2001, p. 275-276)

No entanto, a partir do anseio de chegar à forma pura, a teoria da arte e a teoria do conhecimento não poderiam seguir essa cosmovisão, como explica o autor. O delineamento e a compreensão da forma e do todo vêm por meio da diferenciação, do distanciamento. Essa distância entre os objetos, ou cisão, no contexto de *os Lusíadas*, ocorre no espaço mítico da Ilha dos Amores, um espaço que não foi conquistado à força, pela guerra. No caso do herói moderno, como explica Moisés (2020), ele cada vez mais se isola da realidade imediata: “o herói quinhentista abria caminho no mundo com suas próprias mãos; o acesso ao Universo, hoje, é só uma questão de apertar botões: o que aciona o aparelho de TV” (Moisés, 2001, p. 39). Ele conclui que o homem “vê-se divorciado de um mundo que ele próprio engendrou; vê-se ilhado em sua consciência, cindido, oscilante, desgovernado” (Moisés, 2001, p. 39).

A partir dessa cisão ocorre a crise da razão, pois o homem percebe que não pode abarcar a totalidade, muito menos ter o domínio sobre ela. Moisés (2001) não vê isso apenas como uma conquista territorial, mas como um símbolo do desejo de controle do homem renascentista sobre o mundo por meio da Razão e da ciência, que são as ferramentas do racionalismo que emergem nesse período. Nesse sentido, o dualismo

entronizado pelo Renascimento, o da harmoniosa coexistência dos contrários, se revela um ideal ingênuo. Arnold Hauser (2007) também destaca esse idealismo:

Uma das ficções da Renascença era que a alma e corpo, as exigências morais do homem e as exigências de seus sentidos, formavam uma unidade harmoniosa ou eram de algum modo conciliáveis, sem qualquer conflito grave. Nisso havia uma relíquia do ideal grego de *kalos k'agathos* e da crença estoica na capacidade de controle racional das paixões, dos sentidos, do corpo. A crise da Renascença começou com a dúvida sobre se seria possível conciliar o espiritual com o físico, a busca da salvação com a busca da felicidade terrena (Hauser, 2007, p. 20)

Esse conflito entre os valores espirituais e as exigências físicas ou materiais reflete uma ruptura da visão unificada do ser humano. Essa tensão, que é parte do processo de transição para uma nova visão do mundo, revela a dificuldade em integrar diferentes esferas da existência humana – algo que é cada vez mais explorado nas produções culturais e filosóficas dos períodos subsequentes.

Carlos Felipe Moisés (2001) explica essa difícil conciliação a partir da relação do sujeito com o Outro, e como a dúvida e a incerteza instauram a desordem:

Enquanto se relaciona com a História e a Natureza, ou com a Ciência, os Valores e a Humanidade, o Eu se auto representa como abstração, como entidade pretensamente universal; só quando se relaciona com o Outro, a pessoa amada, seu oponente e seu cúmplice, seu duplo e seu complemento, é que alcança assumir sua verdade humana intransferível, e só então, paradoxo, atinge a mais autêntica universalidade. Quando isso se dá, o estável e harmonioso arranjo da ‘máquina do Mundo’ começa a desmontar, minado pela incerteza e a dúvida, pelo imponderável e o imprevisível, e o homem enfrenta situações de fato fora de qualquer controle, diante das quais a Razão se mostra impotente, o Universo inteiro se abala, a ordem devém desordem (Moisés, 2001, p. 53-54).

Portanto, ao se relacionar com o Outro, o sujeito se depara com situações fora de seu domínio, que não vêm com um manual de instruções sobre o seu funcionamento, e se vê perdido. Uma das causas dessa desorientação é a irrupção amorosa.

Moisés (2001) destaca que o amor, na lírica de Camões, citando Aguiar e Silva (1980), é tanto uma força criadora, identificando-se com a inteligência divina, isento de perturbações e desarmonias, quanto “uma força obscura que, destruindo a razão e o intelecto, se identifica com o princípio do mal [e aparece] como uma entidade noturna e cega, como uma força túrbida e letal” (Moisés, 2001, p. 54). Aguiar e Silva (1980) demonstra essa concepção do amor em Camões como uma “monstruosa entidade geradora de desconcertos” com o seguinte poema:

Não é Amor amor, se não vier
com doudices, desonras, dissensões,
pazes, guerras, prazer e desprazer,
perigos, línguas más, murmurações,
ciúmes, arruídos, competências,

temores, mortes, nojos, perdições.
 Estas são verdadeiras experiências
 de quem põe o desejo onde não deve,
 de quem engana alheias inocências.
 Mas isto tem Amor, que não se escreve
 senão onde é ilícito e custoso;
 e onde é mor o perigo mais se atreve. (Camões, *Rimas*. *apud* Aguiar e Silva,
 1980, p. 39).

O efeito da série de experiências elencadas por Camões amplifica o sentido de desordem, além de explicar o “maior perigo”. Aguiar e Silva (1980) ressalta que o amor concebe uma dialética, “quer aliando-se a um *ersatz* da razão [...], quer desejando ser vencido pela razão, ou por um simulacro da razão, apenas com a finalidade de exacerbar os seus males e desatinos” (Aguiar e Silva, 1980, p. 40). No poema a seguir, pode-se observar a guerra travada entre o Amor e a Razão:

Sempre a Razão vencida foi de Amor;
 Mas, porque assi o pedia o coração,
 Quis Amor ser vencido da Razão.
 Ora que caso pode haver maior!
 Novo modo de morte, e nova dor!
 Estranheza de grande admiração!
 Que perde suas forças a afeição,
 Porque não perca a pena o seu rigor.
 Pois nunca houve fraqueza no querer,
 Mas antes muito mais se esforça assim
 Um contrário com outro por vencer.
 Mas a razão que a luta vence, enfim,
 Não creio que é razão; mas há-de ser
 Inclinação que eu tenho contra mim. (Camões *apud* Pimpão, 1994, p. 144).

Aqui pode-se observar a batalha dos contrários que ora é vencida por um, ora é vencida por outro. No entanto, quando a razão vence, o sujeito poético explica que a vitória não é atribuída a ela (“Mas a razão que a luta vence, enfim, / Não creio que é razão”), mas à inclinação que ele tem contra si, como se vê no último verso. Moisés (2001) conclui que ao tratar da experiência amorosa, o poeta vivencia a crise da racionalidade própria de seu tempo.

Em Camões, o uso da razão conduz à apreensão do desconcerto e à certeza da impossibilidade de ser feliz, enquanto que a sua perda dá ao homem a cega confiança na ilusão de felicidade. Eis a situação incontornável: ter consciência é sentir o desconcerto do mundo, enquanto que a felicidade estaria na ignorância³. Hauser (2007) também destaca essa crise:

³ “ignorance is bliss”: adágio popular materializado na última estrofe do poema de Thomas Gray, poeta inglês do século XVIII: [...] / Yet ah! why should they know their fate? / Since sorrow never comes too late, / And happiness too swiftly flies. / Thought would destroy their paradise. / No more; where ignorance is

O mundo, por pior que pudesse de outro modo ter sido, parecera outrora uniforme e em harmonia consigo mesmo e com o homem, mas agora fora irreparavelmente dividido em um mundo de ilusão e outro de terrível realidade. A geração do maneirismo que passou por essa experiência desconcertante e abaladora tocou em um dos maiores temas literários de todos os tempos (Hauser, 2007, p. 89).

O motivo do mundo em desordem é um tema antigo. Ernst Robert Curtius (1979) o designa por “tópico do mundo às avessas”. Ora utilizado apenas como clichê retórico ou subordinado a outro tema, como o do “amor contrariado”, o que se vê na poesia de Camões é o desconcerto como tema central, autônomo, como explica Moisés (2001), como se observa na conhecida redondilha camoniana intitulada “Ao desconcerto do mundo”:

Os bons vi sempre passar
No mundo graves tormentos;
E, para mais m’espantar,
Os maus vi sempre nadar
Em mar de contentamentos.
Cuidando alcançar assim
O bem tão mal ordenado,
Fui mau, mas fui castigado.
Assi que, só para mim
Anda o mundo concertado. (Camões *apud* Pimpão, 1994, p. 102).

Aqui se observa o vão esforço racional em abarcar a totalidade da experiência humana, evidenciando a crise da racionalidade, a dissociação entre Razão e experiência. Moisés (2001) explica que:

De um lado, a Razão estabelece haver no mundo determinada ordem de coisas, segundo a qual certos efeitos serão logicamente previsíveis; de outro, a experiência concreta, a cada passo, coloca o homem diante da inversão dessa expectativa: os maus são premiados, os bons castigados (Moisés, 2001, p. 51).

Aguiar e Silva (1980, p. 42) destaca a relação entre o desconcerto do mundo e o aniquilamento da racionalidade no “pequeno mundo” do homem: “Num mundo tão revoltado e tão incoerente, o homem sente-se pavidamente ameaçado na sua fragilidade e na sua miséria”. Assim, o sujeito se depara com uma inversão de resultados nas oposições entre bem e mal.

Essa confusão dos contrários de que se vale Camões nesses poemas encontra lugar na estética maneirista e em outras posteriores. Arnold Hauser (2007) explica que esse confronto é um reflexo da divisão dentro do homem e de sua alienação do mundo. Ele destaca:

bliss, /’Tis folly to be wise” (Ode on a Distant Prospect of Eton College – Thomas Gray. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/44301/ode-on-a-distant-prospect-of-eton-college>).

O paradoxo em geral implica uma vinculação de inconciliáveis, e *discordia concors*, o rótulo frequentemente aplicado ao maneirismo, indubitavelmente reflete um elemento essencial nele. Seria superficial, entretanto, encarar os elementos conflitantes que compõem uma obra de arte maneirista como simples jogo com a forma. O conflito expressa o conflito da própria vida e a ambivalência de todas as atitudes humanas; em suma, expressa o princípio dialético subjacente ao conjunto da perspectiva maneirista. Esta assenta, não apenas na natureza conflitante de uma experiência ocasional, mas na ambiguidade permanente de todas as coisas, grandes e pequenas, e na impossibilidade de alcançar a certeza a respeito de qualquer coisa. Todos os produtos do espírito devem portanto mostrar que vivemos num mundo de tensões irreduzíveis e opostos mutuamente exclusivos e no entanto interconectados (Hauser, 2007, p. 21).

Ao contrário do Renascimento, que buscava uma harmonia entre razão e sentimentos, corpo e alma, o maneirismo revela o conflito e a incerteza da existência humana. Interessante observar a admissão do conflito e da ambiguidade, os quais não são apenas ornamentos literários, mas expressam as tensões próprias do homem. O autor destaca que o maneirismo reflete a experiência de viver em um mundo repleto de opostos irreduzíveis, e a arte, ao expressar essas tensões, oferece uma visão mais verdadeira e complexa da condição humana, ao contrário de uma tentativa de resolvê-las ou ignorá-las. Essas tensões se revelam, por exemplo, na noção de modernidade, como salienta Hauser (2007), em que

o espírito dos tempos modernos, como o da Renascença, é, em contraste com o da Idade Média, basicamente racionalista, empírico, antitradicionalista e individualista, mas outrossim, em contraste com a Renascença, ele tende irresistivelmente para o irracionalismo, antinaturalismo, tradicionalismo e antiindividualismo; e, por causa desse conflito, tem sido envolvido em contínuas crises desde sua origem (Hauser, 2007, p. 35).

Esse período de mudanças radicais e conflitantes gera um sentimento de insegurança no poeta, em um mundo fora de ordem. Em Camões, como esclarece Moisés (2001), o conflito assume a forma da incompatibilidade entre ser e dever-ser. Essa concepção “brota da racionalidade em crise e não do sentimento autocomplacente, que foge assustado do racional”. O irracionalismo tomará mais forma nos séculos seguintes. Aguiar e Silva (1980) também destaca essa crise:

A ocorrência, na lírica camoniana, de uma concepção neoplatônica e de uma concepção antineoplatônica do amor manifesta uma crise de racionalidade no poeta, enredado na teia do *sic* e do *non*, afirmando e contraditando dramaticamente uma mundividência, sentindo e pensando e termos disjuntivos e antinômicos relativamente a valores nucleares do homem e da vida. Mas tal ocorrência pode ser entendida como coexistência? Representará um dissídio vital aceite em todas as suas implicações e consequências? Ou este dissídio estará superado - e por que espécie de superação - na própria lírica? (Aguiar e Silva, 1980, p. 42).

O autor acredita na resposta afirmativa da última questão, ideia também defendida por Carlos Felipe Moisés (2001), na qual o mundo concertado encontra lugar na própria

forma poética, numa perspectiva mais metalinguística, como será observado no próximo capítulo deste trabalho.

De todo modo, o tema realça o aspecto do olhar para si. Moisés (2001) pondera que o voltar-se para dentro faz com que o sujeito se depare com o limiar do vazio absoluto, a negação do próprio eu, sendo “uma das formas mais contundentes de experimentar o desconcerto do mundo” (Moisés, 2001, p. 60). A dissensão interior no *topos* do desconcerto do mundo justifica a presença do “eu perdido” em poemas com essa temática no cancionero de Resende, como pontua Geraldo Augusto Fernandes (2020). Ou seja, ele não se restringe à lírica amorosa. O autor faz o seguinte levantamento:

No CGGR [Cancioneiro Geral de Garcia de Resende], contam-se cerca de 30 poemas em que esse ‘eu perdido’ ou ‘desavindo’ ou ‘dividido’ são cantados - nas cantigas, trovas, vilancetes e poemas de formas mistas. Esses cantos são ora por motivo de amor, ora por motivo existencial, como se pode verificar na antológica cantiga de Sá de Miranda ‘Comigo me desavim’. O poema é inovador pelo tema, pois o ‘perder-se’ não está ligado, pelo menos explicitamente, ao amor (Fernandes, 2020, p. 44-45).

Do sofrimento amoroso à constatação do desconcerto do mundo, tem-se o eu em desconcerto. Assim, pode-se situar o “inimigo de mim” como um desdobramento do “eu perdido”, por motivações sejam elas externas ou internas, de cunho amoroso ou existencial.

O tema se tornou um *topos* na literatura portuguesa. Sheila Moura Hue (2007) reuniu esses poemas e denominou um capítulo de sua antologia de “Inimigo de mim”. Marcia Arruda Franco (2007) demarca o “ciclo do ‘inimigo de si’” como uma época em que os poetas se voltaram mais para a subjetividade. Antonio Henrique Montero Del Rio (2009, p. 57) destaca que o *topos* em questão traz uma marca de modernidade, “por configurar uma cisão subjetiva do eu lírico em virtude de um mergulho íntimo”. No entanto, o sujeito poético atormentado em virtude de questões de foro íntimo já estava presente na poesia Quinhentista de Língua Portuguesa. A respeito de “Comigo me desavim”, Geraldo Augusto Fernandes (2020) expõe que:

Sobre esse poema, Stephen Reckert comenta que ‘de todos os poetas do Cancioneiro Geral, Sá de Miranda, Duarte de Resende e Bernardim Ribeiro são os que confrontam mais diretamente um dilema que no nosso tempo se tornou uma questão candente não só para a poesia e a filosofia, mas também para a psicologia e a neurologia: o problema da identidade pessoal e do eu dividido. A sensação de pavor perante este dilema é mais agudo em Sá de Miranda’ (Reckert, 1998, 44) (Fernandes, 2020, p. 45-46).

Na esteira desse raciocínio, Leila de Aguiar Costa (2017) pontua que há uma experiência de incomodidade nos poemas mirandinos, “que advém de um mal-estar do poeta consigo mesmo, de um poeta que não compreende porque assim tem de ser, isto é,

as razões de tal mutabilidade, da instabilidade a que está sujeito o ‘eu’ moderno”. (Costa, 2017, p. 168). Para Moisés (2001), sobre o desconcerto do mundo em Camões, o aspecto moderno se situa na constatação do mundo em desordem:

O que temos de ‘moderno’, aí, é o desprendimento, a honesta ousadia de permitir que essa crença [continuidade da tradição clássica] se deixe abalar pelo incômodo sentimento de mundo em desordem. Teimosia idealista: a Idade Moderna se instalará quando essa espécie de idealismo ceder lugar à aceitação do desconcerto, para além de toda ilusão. Será preciso aguardar até o século XVIII para que isso comece a ocorrer de forma inequívoca (Moisés, 2001, p. 59).

O autor cita o exemplo do português Bocage, sua ligação com o eu desavindo de Sá de Miranda, do eu desconcertado de Camões e da linhagem posterior:

‘Já Bocage não sou’ inscreve o exaltado e infeliz Elmano na linhagem que vem de Sá de Miranda (‘Comigo me desavim’) e chega, por exemplo, a Sá-Carneiro: ‘Eu não sou eu nem sou o outro,/ Sou qualquer coisa de intermédio’ - ou Mário de Andrade: ‘Sou trezentos, sou trezentos e cinquenta’ - ou, ainda, Fernando Pessoa: ‘Não sou nada, / Nunca serei nada, / Não posso querer ser nada.’ Tal linhagem tem em Camões sua mais larga matriz. Lá está, seguido por quase todos, o caminho aberto pelo culto da personalidade, o caminho do Eu oposto ao mundo, a atividade poética não como entretenimento exibicionista, mas como testemunho existencial e perquirição metafísica (Moisés, 2001, p. 66-67).

Essa linhagem explora a ideia do eu em crise, perdido em contradições, revelando uma busca pelo eu que nunca é algo claro, completo, mas fragmentado, sempre carregado de ambiguidade. Esse caminho de busca pela verdade interior torna-se a força motriz da poesia e da arte desses poetas, muito mais próxima da introspecção.

Nesse sentido, pode-se afirmar que o *topos* do “inimigo de mim”, cristalizado na cantiga de Sá de Miranda, é um prenúncio para a fragmentação do eu na lírica, tão marcado na poesia de Sá-Carneiro, Pessoa e de outros expoentes do Modernismo português. Geraldo Augusto Fernandes (2020) salienta:

Não se pode constatar que nos casos revelados no CGGR a questão seja a da ‘afirmação excessiva do Eu’ e nem que aí exista já um Outro que seja a problemática para o eu-lírico tardomedieval. Nem mesmo se pode levantar a questão heteronímica nesses poemas tirados ao cancionário de Resende. Mas interessante é verificar que está nessas cantigas o germe da futura confusão dos contrários. (Fernandes, 2020, p. 50).

Confusão que pode ser observada no eu lírico dessa variação do século XX da cantiga mirandina pela poeta portuguesa Maria Teresa Horta:

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

sem ser dor ou ser cansaço
nem o corpo que disfarço

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

nunca dizendo comigo
o amigo nos meus braços

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

recusando o que é desfeito
no interior do meu peito. (Horta, 1983, p. 56 *apud* Del Rio, 2009, p. 96).

O eu lírico dessa variante contemporânea de “Comigo me desavim”, verso utilizado como refrão, já afirma desde o início do poema o seu desacordo interior. O traço de contemporaneidade, não só presente na voz e na escrita feminina, é que a relação de vassalagem aqui não é com o homem, mas com ela mesma: “Minha senhora / de mim”, dístico que compõe o refrão e dá nome ao poema. Essa relação, no entanto, não é pacífica. Aqui se observa a perspectiva da mulher que luta para ceder ou não ao “amigo nos meus braços”, a partir de um lugar de desejante, não simplesmente desejada – um papel mais ativo. Marcia Arruda Franco (2018) vislumbra outra relação com a cantiga de Sá de Miranda:

Ela parece usar a ideia presente na versão mais antiga, em que houve um tempo anterior, de paz subjetiva, antes que este mal interno se instaurasse. Nesse tempo, o sujeito apenas fugia dos outros e queria estar em paz consigo mesmo. No poema de Maria Teresa Horta, o sujeito feminista visa *o feito no interior do seu peito*, por isso não foge, mas assenhora-se de si (Franco, 2018, p. 74).

Por meio do diálogo de tradições – a trovadoresca, a quinhentista e a contemporânea – Horta atualiza o tema do “eu dividido” para estabelecer um novo lugar para o feminino que, embora seja dono de si, também é passível de dúvida. O livro homônimo chegou a ser proibido, em 1971, por atentado ao pudor, mas a partir de 2016 foi recomendado pelo Plano Nacional de Leitura para o Ensino Secundário em Portugal, como elucida Marcia Arruda Franco (2018): “com nova edição em 2015, ensina o direito da mulher a seu corpo e a seu próprio gozo” (Franco, 2018, p. 73).

“Comigo me desavim” tornou-se um texto clássico quinhentista que foi revisitado não só na poesia, mas na Música Popular Brasileira e no rock português, como destaca Marcia Arruda Franco (2018):

Por meio do trabalho da citação e da intertextualidade faz-se uma arguição da mentalidade quinhentista, questionando, do ponto de vista do presente da criação, os valores, crenças e concepções do passado; na composição do novo poema, a arte poética dos trovadores é reciclada, reutilizada com adaptações formais, mas também pela apropriação dos mecanismos da glosa (Franco, 2018, p. 72).

A glosa torna-se uma metáfora da forma como o poeta contemporâneo se apropria do passado e da tradição. A citação nos faz refletir sobre como a literatura e a arte em geral são campos vivos de reinterpretação, em que o passado não é simplesmente repetido, mas constantemente revisitado, questionado e reinventado. Ao utilizar esses mecanismos intertextuais, o poeta não apenas homenageia o passado, mas também propõe um olhar crítico sobre ele, trazendo à tona, por meio da intertextualidade, tensões, desajustes e desafios entre as eras.

Dessa forma, por meio do estudo do *topos*, e de seus deslocamentos formais e semânticos, é possível encontrar uma chave de leitura interpretativa de poemas de outras épocas. Vejamos alguns exemplos de variações do tema no próximo capítulo.

2. RECEPÇÃO E VARIAÇÕES DO *TOPOS* NOS SÉCULOS XX E XXI

*comigo me desavim
eu não sou eu nem sou o outro*

“Sá de Miranda Carneiro” (Alexandre O’Neill)

“O antigo é epifenômeno do novo”, afirma Carlos Felipe Moisés (2001, p. 23) na introdução do capítulo “A máquina do mundo” de seu livro *O Desconcerto do Mundo: do Renascimento ao Surrealismo*. Ao falar sobre a atualidade de Luís de Camões, Moisés (2001) estabelece uma relação com a História e seu aspecto não linear, afirmando que “o passado está sempre aqui mesmo, ao alcance das mãos, é sempre nosso contemporâneo”. (Moisés, 2001, p. 23). Para Enzensberger (2003,) “o novo flutua apenas como uma tênue camada superficial num mar profundo e opaco de possibilidades latentes”, sendo o anacronismo “uma condição fundamental da existência humana” (Enzensberger, 2003, p. 13). O autor defende uma espécie de anacronismo positivo, uma violação do curso do tempo, por meio da metáfora da massa folhada:

O contato entre diferentes camadas do tempo não conduz ao retorno da mesma coisa, mas a uma interação que, todas as vezes, produz algo novo em ambos os lados. Nesse sentido, não é apenas o futuro que é imprevisível. O passado também está sujeito a mudança contínua, transforma-se sem cessar aos olhos de um observador que não possua uma visão geral de todo o sistema (Enzensberger, 2003, p. 20).

O autor afirma que a figura mais anacrônica é a do poeta. A própria lírica parece ter algo de arcaico e novo, que não se ajusta à concepção de tempo como sucessão. Alfredo Bosi (1977, p. 136) discute um encontro de tempos em que se forma a poesia: “o tempo presente que a ideologia filtra e reduz; o tempo sem tempo da forma feita de imagem; o tempo cíclico do som”. Assim, o que Homero nos conta não é um passado datável, explica Octavio Paz (1976, p. 52-53): “é uma categoria temporal que flutua, por assim dizer, sobre o tempo, sempre com afeição de presente. [...] A história é o lugar da encarnação da palavra poética”.

Os versos da epígrafe, de um poeta português do século XX, ilustram esse encontro dos tempos, aproximando dois grandes expoentes da poesia portuguesa – Sá de Miranda e Mário de Sá-Carneiro. Vejamos o poema completo:

comigo me desavim
eu não sou eu nem sou o outro
sou posto em todo perigo
sou qualquer coisa de intermédio
não posso viver comigo

pilar na ponte de tédio
 não posso viver sem mim
 que vai de mim para o Outro. (Alexandre O'Neill. *apud* Del Rio, 2009, p. 98).

Ele começa com os quatro primeiros versos da cantiga mirandina, que são intercalados com o poema “7” de Sá-Carneiro. Visualmente, o encontro é feito com o espaçamento dos versos pares, que se iniciam logo abaixo da última palavra dos versos de Sá de Miranda, sugerindo uma continuidade do tema da cantiga pelo poeta modernista. Por meio da alternância de um verso para outro, de dois poemas pertencentes a épocas distintas, O'Neill proporciona uma leitura em que os dois tempos se tocam, sugerindo a ideia do anacronismo positivo.

Nos versos mirandinos, o sujeito está em desacordo consigo, já nos carneirianos, a subjetividade é posta em questão, pois o eu não se reconhece nem em si nem no Outro. Vale ter em vista que, nos poemas do Renascimento sobre o desconcerto do mundo, a relação com o Outro é problemática para a aspiração à ordem e à harmonia, ligando o homem ao plano da experiência concreta, “comandado por leis desconhecidas, absurdas, ou por lei nenhuma em que a razão é inoperante; o mundo entregue aos caprichos do Acaso, às arbitrariedades do *Factum*, à irracionalidade” (Moisés, 2001, p. 52).

Ao aproximar a cantiga quinhentista do poema moderno, O'Neill destaca esse eu cindido, em dissidência, que se identifica com um lugar - um espaço, ou em um intervalo, em um abismo - como no poema de Fernando Pessoa:

Tudo que sou não é mais do que abismo
 Em que uma vaga luz
 Com que sei que sou eu, e nisto cismo,
 Obscura me conduz.

Um intervalo entre não-ser e ser
 Feito de eu ter lugar
 Como o pó, que se vê o vento erguer,
 Vive de ele o mostrar (Pessoa, 1993, p. 100 *apud* Arquivo Pessoa – Obra éditada).

O sujeito poético se identifica com esse intervalo entre o não ser e ser, entre o ser e o estar - uma das dicotomias de Fernando Pessoa, como aponta Leyla Perrone-Moisés (1982). Legítimo sucessor de Camões, segundo Carlos Felipe Moisés (2001), Fernando Pessoa levou a noção do eu dividido às últimas instâncias com os seus heterônimos. Perrone-Moisés (1982) explica que a heteronímia nasceu como aspiração à Unidade, mas desemboca no esfacelamento: “A soma dos sujeitos unitários (e os heterônimos, providos de nome, de biografia, de traços característicos, tinham tudo para ser sujeitos unitários)

deveria produzir o Todo. Mas entre um sujeito e outro, desponta o Outro, o Neutro, o Fluido”. (Perrone-Moisés, 1982, p. 22) Esse fluido é apresentado no poema “No mal-estar em que vivo”:

No mal-estar em que vivo
No mal pensar em que sinto,
Sou de mim mesmo cativo,
A mim mesmo minto.

Se fosse outro fora outro.
Se em mim houvesse certeza,
Não seria o fluido e neutro
Que ama a beleza.

Sim, que ama a beleza e a nega
Nesta vida sem bordão
Que contra si mesma alega
Que tudo é vão. (Pessoa, 1995, p. 186 *apud* Arquivo Pessoa – Obra éditada)

O eu lírico se insere em um lugar de incomodidade (“mal-estar”, “mal pensar”) em que ele não pode confiar em si, pois ele se engana e se aprisiona. Embora ele possa apreciar a beleza, ele não pode apreendê-la. Ele se vê cativo e incerto de si. Esse entrelugar demonstra uma constatação moderna da fluidez do sujeito, pensado como uma realidade aberta, em desenvolvimento, proveniente da indefinição do sujeito (“Se em mim houvesse certeza, / não seria o fluido e neutro / que ama a beleza”).

Fernando Pessoa concretiza a divisão do eu por meio de seus heterônimos - que correspondem a uma criação. Nem o ortônimo pode ser chamado de “ele mesmo”. Ou na designação de João Barrento (2012), ele próprio é mais uma máscara de si, sendo também uma criação. Perrone Moisés (1982) esclarece:

Ora, é preciso dizer, uma vez por todas, que Fernando Pessoa ‘ele mesmo’ não existiu. Que o lugar designado por esse nome é um lugar desertado, que esse nome flutua na inter-dicção e margeia o discurso por ele assinado. É preciso render-se à evidência de sua perfeita invisibilidade, devida à sua divisibilidade. É preciso confessar que Pessoa é um poeta fictício, tão irreal quanto os heterônimos que inventou (Perrone-Moisés, 1982, p. 12).

A identificação do eu lírico com o poeta ainda persiste na atualidade devido à tradição romântica. Isso ocorre, segundo Dominique Combe (2010), pelo fato de o romantismo ter atribuído ao gênero poético um discurso de enunciação efetiva. A questão parece ser problemática devido ao seu caráter de tensão entre o biográfico e o fictício, e, portanto, de difícil apreensão. Dessa forma, Combe (2010, p. 128) atesta que “o sujeito lírico não poderia ser categorizado de forma estável, uma vez que ele consiste precisamente em um incessante duplo movimento do empírico em direção ao

transcendental”. Não obstante, vale destacar que ele não deixa de ser uma criação. Barrento (2012) atesta:

Este gesto, quase compulsivo, dos criadores para dizer: “Eu sou Outro/Outros” explicar-se-á talvez pela própria natureza desse acto criador: nada nasce apenas a partir de um Eu (empírico ou transcendental), o processo é sempre mais complexo. Nenhum Eu se constitui sem um Outro, a identidade só é compreensível em relação com uma, ou várias, alteridades (Barrento, 2012, p. 11).

A respeito da questão da identidade na literatura, o autor situa o problema desde muito cedo, já na forma antiga do diálogo e no uso do pseudônimo desde os Cancioneiros medievais. Nicole Fernandez Bravo (2000), em seu verbete sobre “o duplo” no *Dicionário de mitos literários*, explica que uma de suas primeiras denominações é o alter ego, o qual, nas comédias de Plauto, chamam-se sócias duas pessoas que, de tão semelhantes entre si, podem ser confundidas.

O *Amphitruo* de Plauto se trata de um deus, Júpiter, que toma a identidade de outro para obter a sua mulher. Por extensão, há a usurpação da identidade de seu criado, Sócia, de onde vem a noção citada por Bravo (2000). Durante o Renascimento, houve muitas versões da comédia de Plauto, inclusive o *Auto chamado dos Enfatriões*, de Luís de Camões. A autora explica que

o termo consagrado pelo movimento do romantismo é o de *Doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796. [...] “Significa literalmente ‘aquele que caminha do lado’, ‘companheiro de estrada’. Endossamos a definição dada pelo próprio Richter: ‘assim designamos as pessoas que se vêem a si mesmas’ (Bravo, 2000, p.261).

No entanto, como afirma Antonio Montero Del Rio (2009, p. 12): “o fenômeno literário do duplo enquanto experiência da subjetividade e decorrente de uma cisão íntima é assunto privativo da Lírica”. Ele atesta que a divisão do eu no gênero dramático é objetiva, não há fragmentação subjetiva, pois embora exista a confusão de identidades, ela se resolve no fim da peça. O autor resume a diferença em relação aos outros gêneros literários:

Na Lírica, um conflito íntimo engendra o duplo como uma projeção da desordem interior. Quando migra do âmbito dramático para o âmbito lírico, o fenômeno literário do duplo evolui de uma representação do fisicamente idêntico, de maneira a preservar a unidade do Ser, para uma representação da quebra ou cisão dessa unidade (Del Rio, 2009, p. 16-17).

Assim, a lírica se serviu ricamente do tema do duplo para tratar da divisão do eu. Um poema que ilustra essa apropriação do tema pelo gênero é “O duplo” de Ferreira Gullar:

Foi-se formando
a meu lado

um outro
 que é mais Gullar do que eu

 que se apossou do que vi
 do que fiz
 do que era meu

 e pelo país
 flutua
 livre da morte
 e do morto

 pelas ruas da cidade
 vejo-o passar
 com meu rosto

 mas sem o peso
 do corpo
 que sou eu
 culpado e pouco (Gullar, 2008, p. 34).

O poema se inicia com a voz passiva, indicando uma ação que não é feita pelo sujeito poético. Ele indica o surgimento de um outro eu, cujo nome corresponde ao do autor do poema, o qual se assemelha mais ao autor do que o eu lírico. Pela disposição dos versos e sua verticalidade, o efeito é de um momento de criação tendo forma. Esse novo sujeito se apossou do que era do eu lírico e parece ser superior a ele, pois flutua, livre do peso do corpo e da morte, sugerindo ser uma divisão entre o eu criação poética e o eu poeta.

Outro exemplo dedicado ao tema é o “Duplo”, do poeta e crítico literário brasileiro Fernando Py (1981), em seu livro *Vozes do corpo*:

Olho-me adentro sem cessar e no silêncio
 e na penumbra de mim mesmo não me exprimo
 nesse mim que se esconde e se retrai no vago
 espaço de uma célula e vai construindo
 outro mim de mim, disposto em gêmeos compassos,
 e não aparece ao olho, ao espelho, à imagem
 casualmente em máscara, fechado à curiosidade de meus olhos lacerados, cegos
 de tanta luz enganosa, nem se derrama
 sobre a superfície polida e indiferente,
 enquanto cresce em mim a presença de estranho
 ser não eu, de irrevelada e própria pessoa,
 que domina esse meu corpo, casca de angústia
 e contradições simétricas envolventes,
 e me explora e me assimila; mas sou eu só
 a me percorrer e nele me vejo e sinto,
 como de dois corpos iguais matéria viva,
 e me faço e refaço e me desfaço sempre
 e recomeço e junto a mim eu mesmo, gêmeo,
 nada acabo e tudo abandono, dividido
 entre mim e mim na batalha interminável... (Py, 1981, p. 24).

Por meio de uma sondagem interior, o sujeito se depara com o silêncio, a penumbra e o vazio. Não conseguindo se exprimir, ele assiste à construção de um outro eu, que “não aparece ao olho”. O eu lírico afirma que o outro é estranho e que também se aposa dele e o explora.

Na literatura, o motivo da duplicidade é, quase sempre, acompanhado de uma perturbação e provoca certa estranheza. Isso porque a presença de um ser que se desdobra indica uma desordem no pensamento tido, normalmente, como natural a respeito do estatuto uno do sujeito. O acontecimento do duplo é algo estranho. Partindo da concepção de Freud que se refere ao fenômeno da duplicidade como o *unheimlich* (infamiliar), Martini e Coelho Junior (2010) salientam a ambiguidade que o termo apresenta:

heimlich, que quer dizer familiar, também significa algo secreto e oculto, o que, paradoxalmente, torna essa palavra próxima de seu oposto, *unheimlich*. Aos exemplos que Freud dá em seu texto podemos acrescentar outro mais próximo de nós, falantes do português: a palavra estranhar é comumente utilizada para a situação em que o cão não reconhece seu dono ou alguém conhecido, ou seja, uma situação que deveria lhe ser familiar. E curiosamente, em espanhol, *extrañar* significa “sentir saudades” – remete a algo familiar que não está mais presente. Considerando ambiguidades desse tipo, Freud aponta que o estranho, *unheimlich*, é de alguma forma uma “subespécie” de *heimlich*, do familiar (que é também o oculto, o secreto) (Martini & Coelho Junior, 2010, p. 373).

No poema de Fernando Py, é possível observar essa ambiguidade desse “estranho ser não eu”, que é seu gêmeo e, ao mesmo tempo, ele mesmo. Ao percorrer o seu interior, o sujeito se vê dividido “entre mim e mim na batalha interminável...”, como se observa no último verso.

Paul Oppenheimer (1989) explica que, na Idade Média, a Igreja sabia dos perigos da sondagem interior por meio da lírica. No contexto do amor cortês, para que se conquiste a amada - como se ela fosse Deus - o homem deve olhar para fora, abandonando a si, seu ego, e suas dúvidas sobre o mundo. Ele deve evitar o autoexame. Esse apagamento do conflito interior é feito pela alegoria medieval:

Séculos de alegoria medieval, na pintura, no teatro, e em outros gêneros literários, acostumaram as pessoas com a ideia do conflito externalizado, no qual as emoções e qualidades humanas - como a ira, o amor, a força, e a piedade - eram personificados e mostrados em debates e lutas complexamente tramados. Promover a alegoria tinha a importância de reafirmar o novo estilo de confiar em uma instituição, a própria Igreja, em vez de confiar na introspecção ou no autoquestionamento (Oppenheimer, 1989, p. 9).⁴

⁴ Centuries of medieval allegory, in painting, drama, and other literary genres, had habituated people to the idea of the externalized conflict, in which human emotions and qualities - such as wrath, love, strength, and piety - were personified and shown in complexly plotted debates and struggled. [...] Promoting allegory

Um nome que se destaca para esse olhar introspectivo é o de Petrarca. Cassirer (2001) explica que a poesia petrarquista “rompe o laço que mantinha a natureza aprisionada à visão dogmático-medieval” (Cassirer, 2001, p. 236):

para Petrarca, a paisagem se transforma em espelho do eu. E nisso reside, evidentemente, não apenas uma libertação do sentimento de natureza, mas também uma limitação, pois justamente nessa sua função de refletir o espiritual, a própria natureza possui uma realidade apenas mediata e, por assim dizer, refletida. Não se busca nem se representa a natureza em função dela própria; seu valor reside no fato de que o homem moderno encontrou nela um novo meio de expressão para si mesmo, para a vivacidade e para a infinita multiplicidade de facetas de seu próprio interior (Cassirer, 2001, p.236).

Essa perspectiva naturalista serve como pano de fundo para tratar dos conflitos do eu. Cassirer (2001) destaca o aspecto moderno dessa percepção:

A atitude de Petrarca diante da natureza é a mesma atitude que ele tem diante da vida no mundo e da fama que, para ele, constitui o cerne da vida mundana: Petrarca sente-se apaixonado e irresistivelmente atraído por elas, mas não pode se lhes entregar incondicionalmente e de consciência tranqüila. O que surge aqui, portanto, não é uma relação ingênua em frente à natureza, mas uma relação absolutamente "sentimental": a natureza não pode ser entendida, sentida ou desfrutada, se não como um pano de fundo obscuro ou luminoso do eu (Cassirer, 2001, p. 237-238).

Oppenheimer (1989) defende que esse olhar para a subjetividade e a literatura moderna se iniciam com a invenção do soneto. Cultivado e aperfeiçoado por Petrarca, criado por Giacomo da Lentino do século XIII, o soneto passou de uma forma musical para, séculos depois, ser voltado para a leitura silenciosa. Assim, essa “é a primeira forma lírica da autoconsciência, ou do eu em conflito” (Oppenheimer, 1989, p. 3)⁵. Essa é a estrutura utilizada pelo poeta seiscentista Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco ao tratar do *topos* do inimigo de mim:

Fujo de mim, quando me não precató,
Sem querer outra vez me acho comigo,
Tenho-me por suspeito e inimigo,
E comigo perpétua guerra trato.

Entrando em mim destruo, prendo e mato,
Mas eu quando me vejo em tal perigo
Contra mim me levanto, e me persigo
A ferro e sangue, sem querer contrato.

Por mim tenho os sentidos, que me acodem,
A razão coa vontade e coa memória
Sustentam contra mim outro partido.

was of importance in ensuring a new fashion of relying on an institution, the Church itself, rather than on introspection or self-questioning. (Oppenheimer, 1989, p. 9).

⁵ “it is the first lyric of self-consciousness, or of the self in conflict”.

Ai civil guerra sem despojo e glória,
 Onde os que podem mais contra si podem,
 Onde o que é vencedor fica vencido. (Castelo Branco *apud* Hue, 2007, p. 124).

O poema se inicia com a constatação da ineficácia da fuga de si e da perpetuidade de sua luta interior. Os versos seguintes expõem a perseguição do eu contra si, em uma divisão antagônica que se revela também nos sentidos, na razão e na memória. O sujeito se vê em uma vã tentativa de auto proteção. Assim, a ênfase recai sobre o aspecto de guerra, de violência e destruição causada pela divisão do eu.

Um poema do século XX que se assemelha a esse enfoque é o do português Miguel Torga, intitulado “Guerra civil”:

É contra mim que luto
 Não tenho outro inimigo.
 O que penso,
 O que sinto,
 O que digo
 E o que faço,
 É que pede castigo.
 E desespera a lança no meu braço.

Absurda aliança
 De criança
 E de adulto,
 O que sou é um insulto
 Ao que não sou;
 E combato esse vulto
 Que à traição me invadiu e me ocupou.

Infeliz com loucura e sem loucura,
 Peço à vida outra vida, outra aventura,
 Outro incerto destino.
 Não me dou por vencido,
 Nem convencido,
 E agrido em mim o homem e o menino. (Miguel Torga. *apud* Ferreira, 2011, p. 31)

O sujeito poético afirma que seu único adversário é ele mesmo. Ele não aceita o contrato entre o eu do presente e o do passado, por isso agride os dois, como se observa no último verso. O eu se vê traído por si mesmo, que se apoderou do seu ser. Aqui o conflito é claro – o sujeito reconhece o seu rival. Independente do estado de loucura ou de lucidez, o sujeito deseja uma outra vida. É uma luta interminável pois ele não aceita a sua derrota (“Não me dou por vencido,/ Nem convencido”). Nesse cenário antagônico não se reconhece o vencido e o vencedor, como também visto no soneto de Vasco Mousinho. Alguns poemas que tratam do *topos* do “inimigo de mim” enfatizam essa falta de reconhecimento que, por si só, já é destrutiva. Nesse sentido, a poesia do século XVI

apresenta a questão do antagonismo e do eu que não se reconhece, como nesse soneto de Martim Castro do Rio:

Perdi-me dentro em mim como em deserto,
Minh'alma está metida em labirinto,
E posto em tal perigo já me sinto
Cair noutra maior, nele encoberto.

Tenho o remédio longe, a morte perto,
Pois morro do que temo e do que sinto,
Se alguém me quer valer não lho consinto
Por vir o que receio a vir mais certo.

Nova invenção de mal, novo tormento,
Ser cutelo da vida a mesma vida,
Ser desatino usar do entendimento.

Vingai-vos dor cruel, mal conhecida,
Que à vossa custa sei do pensamento
Que em grande dor não há vida comprida. (Castro do Rio. *apud* Hue, 2007, p. 123).

O soneto apresenta o eu perdido, utilizando a imagem do labirinto. Essa situação à qual ele se encontra é de grande perigo. Essa perdição esconde um perigo maior (“[...] já me sinto/ Cair noutra maior, nele encoberto”) e a saída seria a própria morte. Não ter posse da compreensão de si e do seu tormento torna a situação incontornável. Interessante observar que os dois primeiros versos são muito semelhantes ao de “Dispersão”, de Sá-Carneiro:

Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto,
E hoje, quando me sinto,
É com saudades de mim.

Passei pela minha vida
Um astro doido a sonhar.
Na ânsia de ultrapassar,
Nem dei pela minha vida...

Para mim é sempre ontem,
Não tenho amanhã nem hoje:
O tempo que aos outros foge
Cai sobre mim feito ontem

[...]

Como se chora um amante,
Assim me choro a mim mesmo:
Eu fui amante inconstante
Que se traiu a si mesmo.

Não sinto o espaço que encerro
Nem as linhas que projeto:
Se me olho a um espelho, erro –

Não me acho no que projeto.

[...] (Sá-Carneiro. *apud* Berardinelli, 2015, p. 43-47).

O teor do poema carneiriano também é de um eu perdido, em um labirinto, e que não se encontra também no tempo, pois ele não consegue apreender o presente, e, conseqüentemente, sua própria vida – frustração que se evidencia nos versos “É com saudades de mim” e “Na ânsia de ultrapassar,/ nem dei pela minha vida...”. O sujeito se vê preso ao passado, que remonta à traição de si mesmo, como um amante inconstante. O eu lírico não se reconhece na sua imagem e no que projeta. Esse é um outro exemplo de aproximação de Sá-Carneiro com um poeta do ciclo quinhentista do inimigo de si. O poema de Castro do Rio também traz o drama da existência do indivíduo, que não consegue se encontrar.

Paul Oppenheimer explica que o advento do soneto logo foi compreendido como um novo jeito de se pensar sobre o homem:

Problemas emocionais, sobretudo os problemas amorosos, não precisavam mais ser expressos ou performados: eles poderiam ser resolvidos, ou parcialmente resolvidos, por meio da lógica de uma forma que trouxe a expressão para o interior, para uma resolução na própria paz da alma, ou se não tivesse certeza sobre a existência da alma, na própria razão (Oppenheimer, 1989, p. 3-4).⁶

O autor destaca que essa é uma grande diferença entre a literatura europeia medieval e a clássica: “A autoconsciência do Édipo de Sófocles, sem mencionar o Odisseu de Homero e os trabalhos de Virgílio, Tácito, Plauto, Safo e Sêneca, é quase universalmente ausente na Literatura Europeia de sete séculos após a queda do império romano”⁷. (Oppenheimer, 1989, p. 9-10). De acordo com J. P. Vernant, citado por Bravo (2000, p. 261): “Édipo é o paradigma do homem ‘desdobrado’. Sófocles (Édipo rei) questiona até que ponto o homem, cuja condição consiste em estar aqui (aspecto humano) e fora daqui (aspecto sobre-humano), é o motor absoluto de suas ações”.

Portanto, o tema do eu em conflito é bastante antigo. Arnold Hauser (2007), citando exemplos de Dom Quixote, Don Juan e Fausto, explica que o desfecho trágico

⁶ “Emotional problems, especially problems in love, needed no longer merely be expressed or performed: they might now actually be resolved, or provisionally resolved, through the logic of a form that turned expression inward, to a resolution in the abiding peace of the soul itself, or if one were not certain of the existence of the soul, in reason”.

⁷ “The self-consciousness of a Sophoclean Oedipus, no to mention Homer’s Oysseus and the works of Virgil, Tacitus, Plautus, Sappho, and Seneca, is almost universally absent in the European literature of the seven centuries after the fall of Rome”.

ocorre devido à incapacidade de resolver um conflito interno, que não é exclusivamente moral. O autor cita outros exemplos:

Mesmo Antígona está dividida entre o dever e os impulsos; em Shakespeare, entretanto, o tema dramático e a fonte da tragédia não residem apenas no conflito de obrigações, mas na incapacidade do herói de escolher entre elas. Além disso, as inibições da vontade não brotam meramente de um impulso moral, como sucede em Sófocles e ainda em Corneille; estão também enraizadas nos nervos, ou seja, numa região do espírito fora do alcance da vontade consciente e do conhecimento (Hauser, 2007, p. 406).

No entanto, ainda não é o caso da desintegração da personalidade, como ocorre em Stendhal, Dostoiévski e Proust, “em que o antagonista de impulsos foi tão longe que o indivíduo não mais está certo de si mesmo”, embora haja “sinais premonitórios disso em Shakespeare e com Dom Quixote” (Hauser, 2007, p. 406). O autor explica:

Na verdade, as tipologias e classificações psicológicas, considerações e interpretações dos processos mentais existiram em épocas anteriores; havia uma teoria de temperamentos e afetos, havia descrições e análises de diferentes tipos de caráter, delineações das paixões e especulações sobre as forças que as moviam e havia uma ampla seleção de auto-observações e confissões. Mas não havia uma Psicologia com base indutiva e desenvolvimento metódico. Até um mestre da auto-análise como Santo Agostinho e um poeta com um conhecimento tão profundo do homem como Dante alicerçaram sua psicologia em conceitos metafísicos, e não em conceitos empíricos. [...]. Com os escritos autobiográficos de Benvenuto Cellini e Cardano, e acima de tudo com as auto-análises de Montaigne, as investigações políticohistóricas de Maquiavel e os exercícios espirituais de Inácio de Loyola, a psicologia filosófico-especulativa e moral-antropológica da Renascença recebeu o cunho prático requerido pela situação histórica (Hauser, 2007, p. 406).

Dessa forma, a afirmação da existência da fragmentação do eu, propriamente dita, se torna temerária devido à situação dos estudos da Psicologia na época, que iria se debruçar sobre o tema posteriormente. Todavia, o resgate dos textos greco-latinos foi essencial para a sua construção. A exemplo da teoria dos temperamentos, Sérgio Amaral (2007) discute como a revisitação de textos de Aristóteles e Platão, como o *Problema XXX, 1*, fez com que a melancolia, antes rechaçada, fosse colocada em um estatuto superior, a do excepcional, do homem de gênio. O autor explica:

Que a péssima reputação da melancolia tenha melhorado, de repente, a partir do século XV, é uma das reviravoltas mais influentes produzidas pelo Renascimento italiano. [...] Os melancólicos teriam uma natureza introspectiva que os tornava excessivamente voltados para si próprios, como a terra. Suas maneiras em sociedade e no trato pessoal seriam marcadas pela frieza e pela segura do humor que os sujeitava – já que, conforme um axioma galênico, ‘as faculdades da alma seguem o temperamento do corpo’. Graças a essas características, a melancolia costumava ser vista como uma enfermidade moral perigosamente sujeita ao pecado e ao descontrole das paixões e do desejo. O melancólico preferiria o apartamento ao convívio: só poderia ser negligente quanto à prática das virtudes cristãs (Amaral, 2007, p. 59).

No Renascimento, a melancolia deixa de ser vista como uma enfermidade moral e passa a ser ressignificada como algo ligado à capacidade de reflexão e à criação artística. Amaral também destaca a ambiguidade da melancolia: “ela traçava uma rota direta para cima, mas ao mesmo tempo ia abrindo as frestas por onde os demônios do pecado, do desejo e da imaginação desregrada poderiam invadir a alma e pôr tudo a perder. (Amaral, 2007, p. 65). O autor explica que foi o neoplatonismo do Quatrocentos que trouxe uma outra perspectiva, de acordo com a interpretação de Klibansky, Panofsky e Saxl.

A partir do cruzamento da tradição humoral de Hipócrates com correntes da astrologia medieval na Idade Média, e com a redescoberta do texto atribuído a Aristóteles, houve um prestígio da melancolia no Renascimento e incitou “uma exacerbação da consciência de si”, e, para eles, reside nesse conceito do homem melancólico ser um ser de exceção “a origem do conceito moderno de ‘gênio’, que mais tarde viria a nutrir o Romantismo” (Amaral, 2007, p. 61).

A tese de Amaral (2007), intitulada *Desavenças: Poesia, poder e melancolia nas obras do doutor Francisco de Sá de Miranda*, no entanto, situa Sá de Miranda em uma perspectiva estoica:

Sem deixar de reconhecer sua própria amargura diante das circunstâncias da vida humana, ele não aderiu à doutrina neoplatônica de exaltação da melancolia como enfermidade dos homens de gênio. Para ele, como adepto da atitude estoica difundida no Renascimento, a desavença consigo próprio experimentada pelo indivíduo melancólico era análoga à desordem do corpo político entregue à corrupção e à cobiça (Amaral, 2007, p. 1)

Retomando o tema da desordem do mundo e da primazia do gênero lírico para tratar do tema do eu dividido, é interessante observar a propriedade da lírica para tratar da subjetividade e sua liberdade em relação aos modelos, de acordo com Carlos Felipe Moisés (2001):

O que importa assinalar é que, ao contrário de *Os lusíadas*, as *Rimas* camonianas não repousam sobre um modelo único, mas sobre larga variedade de formas, fôrmas e parâmetros. Com isso, a aspiração à ordem e à harmonia não teria como ganhar representação na lírica [...]. A lírica não se assenta, enfim, sobre um modelo nem sobre um pensamento modelizador, e aí o poeta oferece o que na epopéia mal desponta: a perturbadora imagem do desconcerto do mundo, a imagem de um mundo pleno de realismo, em sua desordem e desarmonia, por oposição ao idealismo daquele Universo harmonioso de que a ‘máquina do mundo’ e a estrutura formal do poema constituem símbolos acabados e perfeitos (Moisés, 2001, p. 42).

Sendo avessa à ordem, a lírica proporciona essa mundividência camoniana, “carregada de contradições e fissuras, perplexidades e angústias” pois é nela “que a consciência do poeta chega a se assumir verdadeiramente em sua especificidade, para além, ou aquém, de todo pensamento ‘modelizador’” (Moisés, 2001, p. 53).

A aspiração à ordem e à harmonia se realiza na confiança que Camões tem na própria poesia, na linguagem, conclui o autor, citando os versos “Eu cantarei de amor tão docemente/ Por uns termos em si tão concertados” (Moisés, 2001, p. 56). O concerto das palavras contrasta, então, com o desconcerto do mundo:

Por meio da linguagem, por meio do uso que dela faz, Camões espelha a lucidez meridiana com que viu e viveu a realidade à sua volta, uma realidade que, em essência, e em termo dos antagonismos, da racionalidade em crise e do desconcerto fundamental [...] não parece diferir desta que ainda hoje nos cerca; a realidade que, hoje, como há quatrocentos anos, nos lança o mesmo desafio (Moisés, 2001, p. 57).

Em um texto mais antigo, no livro *Poesia e Realidade*, Moisés (1977) já havia destacado uma diferença entre a lírica e a épica. Esta, voltada à reflexão no encalço do todo, enquanto a lírica corresponde “à fixação epidérmica do fragmento de cultura” (Moisés, 1977, p. 31). O autor explica que a lírica, pré ou pós-romântica, “é determinada por uma atitude dispersivamente acumulada de impressões atomizadas em face do transcorrer histórico” (Moisés, 1977, p. 31). Ao tratar da poesia moderna, Moisés (1977) explica que esse acúmulo de impressões se relaciona com a noção de humanidade desintegrada. Distante de uma visão de mundo universalmente válida, há uma multiplicação de pontos de vista, de modos de se colocar diante da realidade. Como há diversos pontos de vista, tem-se a imagem do caos.

A unidade encontra-se em (e coincide com) a multiplicidade. Como se fosse preciso ser vários para ser um só. Desintegração da cultura, desintegração da matéria, desintegração da humanidade acabam convergindo para um caos cada vez mais próximo da organização, numa trajetória que apenas um setor vem podendo registrar com alguma conexão: o das artes. Em especial, a literatura; mais especificamente ainda, a poesia. (Moisés, 1977, p. 23).

Dessa forma, a poesia tem um papel primordial. João Barrento destaca o papel da linguagem nos poemas do século XX que tratam sobre a identidade:

No caso da literatura, a vertente específica do problema é desde logo determinada por um aspecto particular, que tem a ver com a mediação da linguagem verbal. “Não temos a linguagem, é ela que nos tem a nós” (Karl Kraus); “Não meu, não meu é quanto escrevo...” (F. Pessoa); “Eu não sou eu nem sou o outro...” (Mário de Sá Carneiro), etc. Ou seja: há um para além da linguagem que o sujeito não controla (o sujeito de escrita, e também o de fala: veja-se o *Tractatus* de Wittgenstein). E é esse além de que move a escrita. Por isso, sobretudo desde os Romantismos, é mais forte a consciência dos limites, deste estar aquém de (das capacidades expressivas da linguagem), que afecta necessariamente o sujeito e a sua identidade. Instalam-se formas várias de cepticismo e “perspectivismo” (com especial destaque, e incidências literárias, no caso de Nietzsche) e impõe-se a ideia da não coincidência do Eu (uma pluralidade de manifestações) consigo e com a linguagem – consigo, isto é: com o seu si(mesmo)/ Selbst. (Barrento, 2012, p. 11).

Um poema que ilustra esse refúgio da linguagem em meio ao caos é “farol na beira do caos”, do poeta brasileiro contemporâneo Geraldo Carneiro:

raras vezes concordo comigo.
 outros seres passeiam no meu ser.
 às vezes sai surfando no meu céu.
 um Deus que não é meu.
 fazer o quê? reúno as minhas tropas
 e os meus tropos
 procuro outras paradas tropicais
 em que eu possa parar e me amparar.
 sou multidão e sou sozinho.
 a linguagem é o meu sol,
 hei de orbitar para sempre ao seu redor.
 não tenho máscara que me sustente.
 sou refém dos afetos do caminho
 na impermanência desse caos de mim (Carneiro, 2010, p. 58)

Logo nos primeiros versos, o eu poético afirma a dissidência interior e a presença de outros seres que “passeiam” por ele, demonstrando uma falta de controle sobre eles. Aqui o eu lírico também aponta o não reconhecimento do deus. Ele é sozinho e multidão, sem conseguir sustentar uma imagem, ele se torna “refém dos afetos do caminho”, mostrando uma fluidez, um movimento. Ele afirma haver um caos dentro de si. Seu único guia é a linguagem, na mesma esteira do raciocínio de Carlos Felipe Moisés. Pode-se notar um eu perdido que busca um lugar para se amparar.

Essa ideia de receptáculo de outros seres também é vista por Barrento (2012) na poesia heteronímica de Fernando Pessoa:

A outra ideia central é a de uma noção de Eu como uma espécie de receptáculo para todos os outros, “um mapa que recobre outros mapas, à maneira de um palimpsesto”. Este novo mapeamento, em dois regimes (o do “eu plano multidão” e o do “eu pele” ou “eu oceano”), permite a José Gil rever toda a problemática do Eu em Pessoa, para concluir: 1) que esse Eu não é já um “sujeito” de nenhuma espécie, mas um puro plano, “pura superfície de circulação de fluxos de sensações” (imagem que pode conter uma contradição em relação à do Eu como espaço interior implodido); 2) que esse Eu não é o outro, o mais clássico nos comentadores de Pessoa, o que sofreria de “falta ontológica” de “uma vida simplesmente humana”; para Gil, esse Eu não é nenhum Eu em perda (de humanidade), mas tão somente um Eu que possibilita a escrita (Barrento, 2012, p. 24).

Esse eu que possibilita a escrita pode ser pensado como o que se refugia na linguagem, desde a ideia do concerto das palavras em Camões e da linguagem como o guia do eu lírico, como se observa no poema de Geraldo Carneiro. Um poema com uma abordagem semelhante é “Traduzir-se” de Ferreira Gullar, em que o sujeito se vê dividido e reflete sobre essa divisão:

Uma parte de mim
 é todo mundo:
 outra parte é ninguém:
 fundo sem fundo.

Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Uma parte de mim
almoça e janta:
outra parte
se espanta.

Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.

Traduzir uma parte
na outra parte
- que é uma questão
de vida ou morte -
será arte? (Gullar, p. 335).

O sujeito poético em questão descreve a divisão do eu em partes que se opõem. Uma dessas é multidão, e a outra é solidão, como se vê também no poema de Geraldo Carneiro. Outra semelhança é o aspecto metalinguístico. O sujeito afirma que uma dessas partes é a linguagem, cuja tradução essencial cabe à arte. Aqui parece não haver o conflito, o desacordo interno, mas um eu dividido o qual possibilita a criação poética. No poema “Extravio”, do mesmo autor, o eu lírico também afirma estar dividido, ou disperso em várias partes. Vejamos um fragmento:

Onde começo, onde acabo,
se o que está fora está dentro
como num círculo cuja
periferia é o centro?

Estou disperso nas coisas,
nas pessoas, nas gavetas:
de repente encontro ali
partes de mim: risos, vértebras.

[...] (Gullar, 2008, p. 487)

A indagação do eu lírico corresponde à falta de clareza e delimitação do sujeito, visto que ele está disperso em vários lugares, coisas e pessoas. Pode-se observar essa

fragmentação do eu que acontece de forma harmoniosa, diferente dos outros poemas já mencionados. Essa confusão do eu lírico a respeito da forma do círculo, do centro, também se apresenta em um poema de Nauro Machado. Observemos o tratamento ao tema feito pelo autor maranhense em um soneto do livro *O cirurgião de Lázaro*⁸, de 2010:

Minha existência é igual a um pesadelo
 girando ainda em torno do seu centro,
 querendo entrar e sem poder fazê-lo
 naquilo a ser de quem comigo é o dentro.
 Eu só me faço, enquanto vivo, pelo
 ser no qual, meu contudo, jamais entro,
 para desenredá-lo qual novelo
 abrindo fios de aranha em ventre adentro.
 Como fazer-me pois, se só comigo,
 a guerrear comigo, meu inimigo,
 querendo sempre o dentro, eu nunca estou?
 Se olhando o duplo a que sempre me oponho
 no pesadelo em mim de um outro sonho,
 meu próprio ser não sabe quem eu sou? (Machado, 2010, s/p).

Nota-se, logo no primeiro verso, a figura de um eu lírico preso em sua própria existência, comparada a um pesadelo. A tormenta está em não conseguir alcançar o seu centro e entender quem ele realmente é – como nas indagações dos versos de Gullar (“Onde começo, onde acabo”). A cisão do eu, juntamente com a desavença consigo, se evidencia nos tercetos, em que ele aponta essa guerra interior em não reconhecer sua própria identidade.

O poeta utiliza a imagem do novelo, que remete ao labirinto, do duplo e do aspecto onírico, enfatizando o eu desorientado. Aqui, o eu lírico não possui nenhuma referência ou guia, desencadeando o total não reconhecimento de si. O uso de imagens como o pesadelo, a aranha e o novelo intensificam essa sensação de confusão e de uma busca que não leva a lugar algum, criando uma poética da inquietação e do desespero existencial.

No verso final “meu próprio ser não sabe quem eu sou?”, o sujeito levanta a questão central do poema: a dificuldade de alcançar uma verdadeira compreensão de si mesmo. O ser não é algo facilmente atingido, e a identidade do eu lírico parece flutuar em um estado de incerteza, como se ele estivesse constantemente tentando se encontrar, mas sem sucesso. Esse questionamento existencial é uma característica marcante na poesia de Nauro Machado.

Apesar de aludir ao tema do “inimigo de mim”, até mesmo fazendo uso dos vocábulos “comigo” e “inimigo”, é possível notar que Machado não segue o mesmo

⁸ O livro em questão não apresenta numeração de páginas.

percurso imitativo que os poetas do século XV seguiram, com os mecanismos da glosa. Assim como Ferreira Gullar, Sá-Carneiro, Pessoa e Geraldo Carneiro. Isso não significa que o *topos* não esteja presente. No poema em questão, pode-se observar um desenvolvimento do tema labiríntico já presente na poesia do século XVI, a exemplo do soneto de Martim Castro do Rio.

Antônio Donizeti Pires (2007, p. 11-12), em coro com os estudiosos da investigação tópica, explica que os lugares-comuns na Literatura podem apresentar, de fato, desgaste, mas também grandes variações de aplicações, perda de seu sentido original e “adquirir novas e inusitadas direções semânticas”. Ele pontua os objetivos da investigação desses temas:

Interessa-nos, portanto, o modo como este ou aquele poeta, em temporalidades e espaços descontínuos, valeu-se deste ou daquele clichê consagrado pela tradição, manipulando-o em novas direções semânticas, imprimindo-lhe seu talento pessoal e seus ideais estéticos e/ou os de sua época, bem como as marcas de seu tempo histórico e de sua realidade social. (Pires, 2007, p. 5-6).

Essas marcas puderam ser observadas no poema de Machado, em que o poeta faz uso do “inimigo de mim”, trazendo a noção do duplo e um teor mais existencial, que é recorrente em sua lírica. Da luta do desejo amoroso ao não reconhecimento de si, o *topos* do inimigo de mim continua sendo ressignificado. Perceber esse olhar à subjetividade, à lírica existencial desde o século XVI e as semelhanças com poemas de outras épocas possibilita um diálogo profícuo entre a tradição e a contemporaneidade.

3. UM MAR PARTICULAR: A HERANÇA LÍRICA DE NAURO MACHADO

Nascido em São Luís em 1935 e falecido na mesma cidade em 2015, Nauro Machado recebeu o título de Doutor *Honoris Causa* da Universidade Federal do Maranhão e foi reconhecido por meio de prêmios da Academia Brasileira de Letras e da Associação Paulista de Críticos de Arte. Tem poemas traduzidos para o inglês, alemão, francês, espanhol e catalão, fazendo parte de importantes antologias do Brasil e do exterior. Detentor de uma extensa obra poética (1958-2015) e fortuna crítica publicou, em vida, 38 livros de poesia, além de cinco antologias, e deixou seis livros inéditos, a serem organizados por sua esposa - e também poeta - Arlete Nogueira da Cruz Machado. A autora organizou o livro *Impressões sobre Nauro Machado* (2020) no qual constam artigos jornalísticos, ensaios acadêmicos e cartas acerca do poeta e de sua obra.

Nessa coletânea, Hildeberto Barbosa Filho, ao discorrer sobre as características estéticas da poesia nauriana, explica a sua contemporaneidade e suas relações com as vanguardas de sua época:

Seu texto, embora contemporâneo da efervescência concretista, da poesia social e do movimento praxis, segue uma linha diversa: na temática e na elaboração. Mas nem por isso, podemos dizer que se trata de uma poesia tradicional, comprometida com o passado e esteticamente conservadora. Na verdade, a poesia de Nauro Machado, ostentando mesmo certo desprezo pelas experiências formais em torno da exploração dos elementos fônicos, visuais e de uma sintaxe de natureza espacial, no organismo da linguagem, conserva, por outro lado, um alento vigoroso de ruptura e uma marca estética bastante singular, traduzidos numa magia única do verbo e numa subversão audaciosa nas possibilidades significativas da linguagem poética (Barbosa Filho, 2020, p. 160).

Ivan Junqueira, em palestra realizada em São Luís no ano de 2013, o situa na Geração de 60 - geração que não seguia um ideário ou manifesto estético-doutrinário, cujas manifestações poéticas foram bastante plurais - em que se encontram João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar, Bandeira Tribuzzi e José Chagas. O autor explica que os poetas desse período não buscavam ficar a todo instante reinventando a língua, afastando-se da proposta formalista e universalizante da Geração de 45. Por não se sentirem obrigados a emigrar para o sudeste brasileiro para se afirmarem, os autores conquistaram seus espaços em suas próprias localidades. Isso explica o caráter “ecumênico”, apontado por Junqueira, pois reuniu uma ampla variedade de estilos e tendências dispersas por quase todo o território brasileiro. Isso lhe confere “a condição de primeiro agrupamento literário verdadeiramente nacional em toda a nossa literatura” (Junqueira, 2020, p. 522).

Citando Pedro Lyra e sua obra *Sincretismo. A poesia da Geração de 60*, Junqueira explica que Nauro Machado se insere no segmento da tradição discursiva, a qual se caracteriza pela permanência na exploração do verso e da imagem, e na tendência da herança lírica:

Como quase todos os poetas dessa geração, Nauro Machado filia-se, acima de tudo, à vertente da herança lírica, que, durante esse período, se irradia em muitas e distintas direções. Há, por exemplo, um lirismo intensamente erotizado, resultante da liberação dos costumes promovida pela revolução sexual que se originou nessa década. Há, também, um lirismo universalista, de fundo cosmológico-metafísico, que aborda a problemática existencial. Ou o lirismo de fundo místico, propenso a aceitar a indiscutível realidade de um Deus criador do universo (Junqueira, 2020, p. 523).

Ressalta-se, no entanto, a abundância bibliográfica e a fidelidade a si mesmo e à poesia como características marcantes da trajetória do homem e de poeta Nauro Machado. Junqueira destaca a virtude do autor maranhense, incomum na lírica brasileira, de ser fiel a si mesmo, estabelecendo uma ordem interna em sua volumosa produção: “pode-se identificar o mesmo Nauro Machado do primeiro ao último de seus livros, o que abrange nada menos do que meio século de fecunda e tenaz atividade poética”. (Junqueira, 2020, p. 524). O crítico literário o compara à imagem do carvalho heideggeriano, “aquele que nunca se repete porque imperceptivelmente se move em sua aparente imobilidade” (Junqueira, 2020, p. 530), ou conforme o eu lírico atesta nos versos de “Poema da estrada aberta” que, a nosso ver, é uma das melhores sínteses da trajetória nauriana:

Fiz da vida um só poema
multiplicado por tantos,
que me embrenhei por seu tema
como os olhos pelos prantos

Para tratar de uma herança poética, este capítulo extrairá da própria estrofe inicial do poema acima a sugestão de um pressuposto, por assim dizer, metodológico, a saber, a de que a poesia de Nauro Machado possui um único tema nuclear, desdobrado em uma série de variações que se mantêm em torno desse núcleo: a do eu em conflito. Os desdobramentos (pelo menos os que serão examinados nesta seção) podem ser assim identificados: 1- o sujeito como porta-voz de uma dor cósmica; 2- a busca angustiante por um fundamento de si; 3- o desejo pelo auto aniquilamento; 4- a sobrevivência do eu pela poesia; e 5- a dualidade com o outro.

que são múltiplos - sei-o agora-,
pois sei múltipla a gente
que em mim habita e que mora
como no fruto a semente.

-Quem fala, pois, no poema:
o povo ou, nele, só eu, um só
no verbo que é o meu problema
irresolvido e a ser pó,

no poema necessário
a uma nova madrugada,
unindo a obreira e o operário,
a boca aberta e a fechada,

e onde, a sós, chegarei além
noutro ser não mais sozinho
a saber que um só é ninguém,
que a ave só não faz um ninho? (Machado, 2021, p. 251).

A problemática em torno do eu em conflito implica, como se vê acima, a multiplicidade de vozes encerrada na voz poética. A admissão da multiplicidade se realiza em um eu pessoal que, por sua vez, também se constitui um eu coletivo. Nesse sentido, a voz lírica do poema assume-se como “porta-voz” dos silenciados (“boca aberta e a fechada”) ou, ainda, uma espécie de captadora da “dor cósmica”. Essa dor é salientada por Rafael Quevedo (2019), em um ensaio sobre o filme *Infernos*, protagonizado pelo próprio Nauro e dirigido por seu filho Frederico Machado:

O poeta representado por Nauro, por hospedar em si o sentimento da inadequação, reage de forma sofrida à realidade circunstante já que é próprio da sua condição de poeta imantar as dores do mundo e sentir em si essa dor que, não obstante sua procedência cósmica, é também a sua. Em que pese o componente idiossincrático desse sofrimento, sobre o qual comentaremos adiante, a voz subjetiva confunde-se com as queixas subterrâneas da cidade [...]convém frisar que o papel desempenhado pelo eu poético como sendo porta-voz de uma dor cósmica, coletiva, não se deixa desvencilhar de um profundo enraizamento em elementos contextuais específicos que, ao mesmo tempo em que servem de cenário ao drama de uma experiência universal, singularizam a imagem, colorindo-a de matizes locais [...] (Quevedo, 2019, p. 157-158).

Pode-se explorar essa situação em que eu individual e vozes coletivas se imiscuem como agravante do conflito, tanto pelo fato mesmo de intensificação, por assim dizer, quantitativa das dores (as do eu e as do mundo) quanto pelo aspecto, em alguma medida pessoano, de que a identidade se dissolve ou se torna mais difusa, de modo a se esquivar a tentativas de captação de alguma unidade. Desse modo, o eu nauriano empreenderá a agonia da busca por um fundamento de si, algo que lhe confira alguma substancialidade e que lhe livre da sensação de nada que lhe acossa. Para alguns críticos, essa agonia se traduz na angústia, na perseguição do ser, como salienta Hildeberto Barbosa Filho:

em Nauro Machado, a persecução do ser, traduzida na angústia existencial que o faz indagar, no espaço de um contínuo desconforto metafísico, acerca da morte, da solidão, de Deus, do sexo, entre outros motivos recorrentes de sua organização lírica, associa-se aos embates morfossintáticos e semânticos vivenciados no corpo da linguagem e nas suas variadas possibilidades transfigurativas. Neste sentido, Nauro é poeta do ser, mas é também poeta da linguagem (Barbosa Filho, 2020, p. 176-177)

José Guilherme Merquior, em *O fantasma romântico*, citado por vários autores da coletânea de ensaios sobre Nauro Machado, esquematiza a poesia brasileira a partir dos anos 50 em dois lados: epifania ou profanação, celebração ou crítica. No entanto, o crítico literário admite não ser fácil inserir dentro dessa polarização a retórica da angústia nos poemas naurianos: “No sombrio expressionismo de Nauro, que lembra (menos o léxico cientificista e a estridência fônica) o de Augusto dos Anjos, a imagística se põe a serviço - para além da moldura espiritualista - de toda uma somatização da Angústia” (Merquior, 2020, Orelha do livro).

Figurações da angústia existencial se encontram no livro *Um Oceano Particular* (2021), a exemplo do poema “Na caverna”, em que se pode ler a questão do “fundo” como fundamento de si, fundo subtraído, “alheio” (5º verso):

Não tenho um fundo senão o meu,
e que é talvez maior que o do mundo,
porque além dele se escondeu,
subtraindo de mim seu fundo.

E assim, embora alheio a mim mesmo,
porque de quem sou só me abeirolho,
como quem se perde andando a esmo,
partido em tantos, sendo inteiro,

busco o Deus que, como mulher,
por seu ventre me concebeu,
para fazer-me um ser qualquer,
a não saber nem se sou um eu. (Machado, 2021, p.158).

Em um cenário de uma grande escuridão, o eu poético se encontra na beira de si em um estado de alheamento. De acordo com o Dicionário Houaiss, a etimologia da palavra alheio (lat. *aliēnus, a, um*) traz o sentido de “que pertence a outrem, de outrem”, ou seja, justamente a ideia do eu esgarçado pelo outro/coletivo, incapaz de autofundar-se. Nesse aspecto, Nauro atualiza um traço da tópica aqui estudada e que se faz presente em Bernardim Ribeiro, “De mim me sou feito alheio”.

A vertigem do eu sem fundo/fundamento que, como vimos, decorre do alheamento de si, reproduz-se no poema abaixo que trata da vertigem da queda para

dentro desse eu-vazio/vácuo/nada/poço (palavras do poema). Nos poemas da tradição, observa-se o risco a que a cisão de si poderia conduzir o sujeito. Verifica-se, naqueles poemas, a ameaça expressa na iminência de um “perigo”: “Sou posto todo em perigo” (Sá de Miranda), “núncios do mal e do perigo” (Baltazar Estação), “agora no mor perigo” (Bernadim Ribeiro), “Mas eu quando me vejo em tal perigo” (Mousinho de Quevedo), “E posto em tal perigo mal me sinto” (Castro do Rio). Qual seria esse perigo, raramente dito, mas tantas vezes sugerido, senão o último estágio da desavença consigo mesmo, a saber, a autoaniquilação? Uma característica dessa tópica é sempre orbitar em torno dessa ameaça. O flerte com a autoaniquilação pode assumir a forma de amaldiçoar a própria origem, como faz Nauro no soneto 1099⁹:

Na rachadura da carne com vida,
quisera não haver nascido ou ser
de alguém a soma em outro repetida,
até fazer-se em pó e desaparecer.
Ventre nenhum me abrisse da saída
que se entreabriu, para após me ter
como uma ideia em gozo acontecida
e a estar num trânsito entre o Nada e o Ser!
Ó verbo-porta sem qualquer chaveiro
para me abrir o cárcere sombrio
de um pesadelo feito o mundo inteiro.
Viver talvez não seja mais que o nada,
após sabermos, como dois num cio,
que o ser nasceu de uma ideia malograda (Machado, 2015, s/p).

O sujeito lírico em questão exprime desejar não ter nascido e ironiza a ideia de sua concepção, de que sua existência veio de uma ideia malograda em um momento de gozo, comparando-os a “dois num cio”. Assim como de uma fenda ele saiu, ele deseja uma porta de saída desse “cárcere sombrio/ de um pesadelo feito o mundo inteiro”. Essa porta é um verbo, uma palavra. Aqui o eu lírico indica uma saída por meio da própria palavra. Interpretação semelhante podemos fazer do poema “Quem publicará meus livros depois de eu morto?”:

[...]
Melhor, muito melhor se eu não nascido
fosse de um homem com uma mulher.
Sem nada dentro, sem nem mesmo o pó,
somente vácuo de um esqueleto,
quisera me atirar deste edifício
onde ainda estou, mas sem mim agora,
eternamente livre dos meus versos.
Não necessito enfim de mais nada.

⁹ O livro em questão, bem como *O cirurgião de Lázaro* (2010), não apresenta indicações de página. A numeração que se apresenta é no título dos sonetos, sequenciada nas antologias exclusivamente sonetísticas.

Mas se necessitasse ainda deles
 para saber-me quem sou?
 Ou o que em mim quero?
 Onde a coragem para por um fim
 a esse sonho a fazer-se em pesadelo
 mais durável do que a cruz de Cristo?
 Ó marcha dos mil pés nos meus versos!
 Ó minha angústia louca como um poço
 aonde cair com tudo a vir rolando
 para dentro de um infindável fundo! (Machado, 2021, p. 23-24)

Aqui o sujeito manifesta sua vontade de não ter nascido com o peso que carrega e deseja se “atirar deste edifício” para se ver livre de sua condição, inclusive livre de seus versos. Ele afirma não necessitar deles, pois não respondem quem ele é, nem o que deseja. A angústia é descrita como um poço sem fundo, imagem observada no poema anterior, em que a busca por si próprio se revela infindável. Esse desengano nauriano, assim formulado “Melhor, muito melhor se eu não nascido/fosse”, constitui uma atualização do “No dia em que nasci moura e pereça” de Camões, traço que já se encontrava, por sua vez, em poema já citado nesse trabalho (“Que não posso ser contente/pois que pude ser nascido”):

O dia em que nasci, moura e pereça,
 Não o queira jamais o tempo dar,
 Não torne mais ao Mundo, e, se tornar,
 Eclipse nesse passo o sol padeça.

[...]

Ó gente temerosa, não te espantes,
 Que este dia deitou ao Mundo a vida
 Mais desgraçada que jamais se viu. (Camões *apud* Pimpão, 1994, p. 182)

No poema de Nauro Machado, ele se declara um ser ninguém, um órfão de si, pronto para a morte:

[...]
 Sou um ser ninguém. Um órfão de mim mesmo
 no funeral dos meus próprios dias.
 Já disse tudo que poucos puderam.
 Já contemplei o além das outras esferas.
 Ereto estou no fim do meu infinito,
 tendo somente o que em mim não mais posso.
 Apalpo agora o inverso do que fui
 para a amplidão de uma maior cegueira.
 Quero-me morto com alma e tudo, ó alma,
 ó serviçal constante de quem sou,
 a renascer dia a dia na mesma morte.
 Ó balançar na alma como o balouço
 com que brinquei na minha velha infância!
 Serei nenhuma pedra no caminho
 de qualquer vida a olhar-me como rua.

Ao mundo não interessa minha vida.
 A ninguém diz respeito minha morte.
 A solidão jamais me dirá adeus,
 sabendo apenas que vivi sozinho.
 Em mim pisam, contudo, os pés da dor
 me aprisionando às mãos de ninguém.
 Trôpegos olhos vendo o chão do azul
 a se indispor contra as abertas pálpebras
 de um moribundo céu contra a cegueira,
 ouço o murmurejar do inexistente
 atravessando a noite dos meus dias.
 Quebro-me os ossos como velhas víboras
 a quem só coube o veneno dos olhos.
 Saber que é sonho a matéria viva,
 dizer-se à vida que a matéria morre,
 é repetir à noite, o dia findo,
 que morre a vida enquanto em mim a vivo.
 [...]

Penso ser outro, embora em mim sou eu mesmo.
 Quando sinto uma dor, sei que a vivo deveras.
 Sei que a bordo navega quem mais sou,
 partido embora em mares-escaleres,
 por onde subir lúcido e após cair,
 peça quebrada deste meu carrossel
 a girar no maldito céu do meu inferno. (Machado, 2021, p. 24-26)

O eu lírico se vê à beira de si, tendo já dito tudo o que precisava dizer e contemplado o que está fora do alcance dos olhos humanos. Ele afirma querer a morte, “com alma e tudo”, considerada seu serviçal. Não interessa a ele o olhar dos outros sobre a sua vida. Quem sempre o acompanhou foi a solidão e a dor, além da morte que consome os seus dias.

Embora ocorra o não reconhecimento de si (“Penso ser outro, embora em mim sou eu mesmo”), o tom de desengano pessimista (fatalista, até) do trecho acima pode fazer passar despercebido um aspecto bastante afirmativo desse poema e que é recorrente na poesia nauriana, senão vejamos. “Já disse tudo que poucos puderam/Já contemplei o além das outras esferas./Ereto estou no fim do meu infinito” são versos que assinalam certa excepcionalidade desse eu que se alça a um lugar de observação (“já contemplei”) e de expressão (“já disse”) inacessíveis aos homens comuns. A resolução desse aparente paradoxo (um eu que se diz “ser ninguém” mas que, ao mesmo tempo, vê o “além das esferas”, diz o que “poucos puderam” e se diz possuidor de um infinito) encontra-se na valorização do poder, de que a poesia seria investida, de transfiguração do conflito e do sofrimento, em palavra poética – evidenciando o aspecto metalinguístico do poema.

Não é de maneira fortuita que ele é atravessado por referências à própria poesia e a temas poéticos, a exemplo do “pedra no meio do caminho” de Drummond (v.14) e o *la*

vida es sueño de Calderón de la Barca (v. 29) ou mesmo o “contemplar além das esferas” como alusão à visão epifânica da máquina do mundo.

Aqui, de forma análoga, pode-se estabelecer uma conexão com a crise do desconcerto do mundo. Pela incapacidade de ter o controle sobre o globo, o homem se vê cindido, em uma crise da razão. O mundo aqui é o próprio eu, um oceano particular. Esse sentimento de não conseguir compreender a grandiosidade do seu ser relaciona-se com a profundidade da angústia, com o fundo maior que o do mundo. Ele por si próprio é suficiente para instaurar uma crise. Logo, observa-se na poética nauriana uma espécie de desconcerto de si.

Ricardo Leão aponta que o tema da angústia na poesia de Nauro Machado se manifesta por uma necessidade de sondagem do eu, de questionamento das aparências e tensões, para que se manifeste a subjetividade. Isso ocorre no combate à impessoalidade provocada pelas coerções da sociedade que tentam patologizar os sentimentos, tais como a angústia, o espanto, a aflição e o medo da morte. O autor explica:

Devido esta violência contra a subjetividade, em nosso cotidiano ordinário, somos obrigados a conduzir uma vida promiscuamente pública, uma vida igual e limitada à vida ‘com’ os outros; este tipo de coerção somente é conduzido no sentido de transformar o indivíduo em um ser impessoal totalmente alienado e afastado de sua primordial tarefa no mundo: alcançar o desvelamento do ser; enfim, tornar-se si-mesmo. O futuro, que é a morte, está oculto pela rede instrumental que nos oprime em nossa trama de relações impessoais com os outros; a morte, portanto, só se revela em uma situação de angústia, como antecipação ou premeditação de uma experiência radical, pela qual inevitavelmente todos passaremos (Leão, 2020, p. 375).

Nesse sentido, de acordo com o autor, a angústia é o sentimento que pode devolver o homem à totalidade do ser. No poema, a dor não somente traz o conhecimento de sua existência, “que a bordo navega quem mais sou”, fazendo-o lembrar de estar “vivo”, mas transfigura-se em palavra poética, proporcionando a sobrevivência do eu através do tempo. Eis a função do tempo:

Redimir-me é a função do tempo. Redimir-me
do que sou ou serei como se em mim já ido
fosse de outro futuro para acontecer-me.
Ser pedra na existência que ainda tenho!
Não sentir os meus próprios sentimentos!
Que sonho vivo no meu amanhecer,
por já saber o fim do meu começo?
Com que mão de outro escrevo: eu sou de mim
o sonho de uma luz jamais existente?
Comigo morrerei? Ó tragédia humana!
Bate-me, coração! Bate-me afinal,
como o murmúrio de águas liquefeitas
sobre a mortalha de um Mar que em mim sei! (Machado, 2021, p. 26).

Nauro está tratando do antigo tema do poder da poesia de transcender o tempo, imortalizando o poeta. De fato, não há no poema dele a mesma certeza e otimismo de que os poemas da tradição se acham investidos. Nauro contagia de dúvida a crença clássica na sobrevivência do eu através da poesia, mas não a descarta completamente. A aposta no tempo permanece: “Redimir-me é a função do tempo”. Os poemas tradicionais do eu perdido e do inimigo de mim não chegaram a articular a expressão do conflito/desavença subjetiva com a questão do fazer poético, ainda que se veja uma tendência a essa relação nas substituições de vocábulos nas variantes de “Comigo me desavim”, conforme visto no primeiro capítulo¹⁰. Essa articulação se evidencia, no entanto, no *corpus* moderno e contemporâneo, como se vê em Nauro Machado, Ferreira Gullar e Geraldo Carneiro. Em Nauro esse tema está sempre sobreposto a camadas de metapoesia. Importa considerar, pois, que a poesia se constitui como transcendência. No ensaio sobre o filme *Infernos*, Rafael Quevedo (2019) avança essa interpretação:

O papel da poesia não se esgota, contudo, no de mero registro das queixas sofredoras, pois se tal fosse o caso nem seria possível se considerar tal discurso como sendo poético. Mais do que isso, ela é um “retorno” ou um esforço de transcendência. A descida ao inferno pouco significa sem o retorno do poeta de dentro dele. A condição de poeta como condenado nada sugeriria se se esgotasse nela mesma. O poeta não é, segundo a concepção representada pelo filme, um ser de exceção tão somente por sua predisposição a sentir de maneira diferenciada do homem comum, mas também por ser capaz de transfigurar a experiência sofredora em poesia que, se não serve como salvação ou expiação das dores do mundo, funciona, contudo, como uma espécie de sublimação. [...] a poesia só se realiza como movimento de retorno do inferno, porque ela é luz, não no sentido de redenção, como dissemos, mas de *poiesis*, ou seja, o verbo que faz o nada tornar-se ser, emergir da escuridão para a luminosidade (Quevedo, 2019, p.160)

Para Ricardo Leão, em uma leitura heideggeriana da poesia de Nauro Machado, a linguagem tem um papel fundamental na busca ontológica. De acordo com o autor,

é no próprio movimento da linguagem que o ser se desdobra, se revela e desvela, ao renunciar solenemente à palavra reificante do ente, que se anula ao renegar o diálogo com o que de mais íntimo possuímos - a voz interior da subjetividade - para assumir um papel redutor de mecanismo acessório da linguagem técnica. A existencialidade, em sua tomada de consciência, faz com que o poeta busque a palavra do ser, oculta entre as dobras da linguagem, de modo que ela se revele como presença, como palavra em que o ser é puramente palavra, palavra-ser (Leão, 2020, p. 372-373).

¹⁰ Márcia Arruda Franco (2018) pontua que a substituição da palavra “cuidado”, presente na edição de “Comigo me desavim” de 1516, por “trabalho”, na variante de 1595 indica um deslize para um sentido mais metalinguístico, “no qual a desavença advém da luta com as palavras no trabalho de escrever”. (Franco, 2018, p. 71). Entretanto, essa relação não se faz de forma evidente e aprofundada na cantiga mirandina.

Dessa forma, para o estudioso, o projeto lírico de Nauro Machado é a “consciência inescapável da fuga ontológica no plano existencial, onde o ser se dá a conhecer” (Leão, 2020, p. 373). Vejamos como isso se apresenta no conhecido poema “O Parto”, do primeiro livro *Campo sem base* (1958):

Meu corpo está completo, o homem - não o poeta.
Mas eu quero e é necessário
que me sofra e me solidifique em poeta,
que me destrua desde já o supérfluo e o ilusório
e me alucine na essência de mim e das coisas,
para depois, feliz e sofrido, mas verdadeiro,
trazer-me à tona do poeta
com um grito de alarma e de alarde:
ser poeta é duro e dura
e consome toda
uma existência (Machado, 1958).

O poema apresenta a imagem da dualidade, seja na designação homem e poeta, seja na escolha de pares de ideias em termos aditivos expressos nos versos seguintes (“eu quero e é necessário”, “me sofra e me solidifique”, “o supérfluo e o ilusório”, “essência de mim e das coisas”, “feliz e sofrido”, “de alarma e de alarde”, “é duro e dura”). Essa divisão expressa uma diferença entre as partes. Uma está completa, a outra não. A identificação dessa parte incompleta conduz ao desejo e à necessidade do sujeito em solidificar o seu ser poeta. Para Ricardo Leão (2020) o poema representa uma conscientização do homem a respeito de sua condição e uma projeção, um vir-a-ser, da essência humana, na figura do poeta:

O homem, saído de sua condição de facticidade, toma consciência de sua condição de estar-no-mundo, assume a percepção de seu corpo - prova incontestável de sua individualidade objetiva e também subjetiva - e parte para a procura de uma outra condição de ser - a de poeta. O poeta, como ente liberto das coerções da linguagem ordinária, permite ao homem aceder às camadas mais profundas do ser e da essência humana (Leão, 2020, p. 371).

Dessa forma, a busca pela plenitude se faz necessária para que o eu se liberte do supérfluo e das ilusões e encontre sua essência. Outra leitura desse poema é a de Antonio Aílton, que também ressalta o papel coercitivo da sociedade em afastar o homem do seu próprio ser e a condição da linguagem, sobretudo da poesia, em elevá-lo.

o poeta é apresentado/representado na poesia como o ‘inquilino meeiro’ que compartilha o sujeito em conflito e confronto com o ‘homem’, com o ‘eu cidadão’, que é condenado pelo ‘poeta’ a um sacerdócio visto como improdutivo pela sociedade (‘improdutividade’ que, na verdade, não passa de fruto da ignorância, da desvalorização e da indiferença social). O sujeito em sua carga assume, então, a condição de expurgo: o nadificado, o solitário, o exilado. Mas como também foi dito, é a poesia que fica, como linguagem,

como lugar do ser, e eleva o homem: é o produto desse poeta anátema o que permanece, sempre renovável, sempre novo (Ailton, 2020, p. 440).

O autor destaca o conflito do sujeito, o qual se vê poeticamente desdobrado (ou representado): homem/poeta, homem x poeta. Uma outra leitura a respeito da dualidade na poesia de Nauro Machado é a feita por Fritz Teixeira de Salles, em seu texto sobre a modernidade clássica de Nauro Machado. O autor pondera que é possível fazer uma leitura da poética do autor maranhense por meio da dança entre Apolo e Dionísio, cujos polos podem ser representados pelo classicismo formal e pelo traço existencial da tragédia, respectivamente:

Com sua sensibilidade de algo brutal, num erotismo selvagem de poderosa fluidez sintática, a poesia de Nauro Machado sofre a alegria do sexo e vive na dor de viver. Tudo em seu texto é sensorial (dionisíaco), mas tudo nele encerra também um rigor clássico de cristal e polimento, dimensão e medida, sintaxe exata e precisa numa fatura que é também apolínea. Frequentando os dois caminhos, Nauro Machado renova o antigo e torna o moderno uma recriação do nosso acervo poético. (Salles, 2020, p. 102).

Wandeilson Silva de Miranda também afirma a extemporaneidade de Nauro, que carrega com ela elementos da tradição, e corrobora com a visão do dualismo:

O mundo como tragédia é a marca de sua visão que se constrói por toda a sua obra, montando através de um pensamento anagógico a permanência dual e inconciliável da vida: Deus-Nada, Morte-Vida, Corpo-Alma, Alegria-Angústia, Solidão-Amor, etc. Nauro, em sua poesia, sustenta um jogo entre semelhanças e diferenças, não querendo suprimir nem um nem outro, mas é obstinado em manter a tensão das forças contrárias, pois é nessa manutenção das diferenças que irrompe a beleza e a verdade da guerra, do conflito incessante que fundamenta toda a existência. (Miranda, 2019, p. 182).

Miranda também afirma a dualidade do Outro, objeto de busca na escrita nauriana, que se torna algo terrível: “correspondendo a um dilaceramento cotidiano, uma busca por um Fora, um Outro que o persegue incansavelmente, algo que vive em sua carne e lhe é o algoz e o libertador simultaneamente, porém, sempre inalcançável”. (Miranda, 2020, p. 185). Quando se refere ao Outro no sentido do amor, ele também se revela como um algoz, ou, como se observa em “Um outro caso de amor”, uma praga:

Vendo-lhe garras nas mãos como galhos
por onde subo à ponta de seus dedos,
para apalpar ou ainda ler talvez
seu desumano corpo alheio ao meu,
duplo esqueleto é o chão do nosso ser,
despindo o ventre de seus núbios pêlos.

Quem é amado sofre a praga do amor,
cutelo a lhe cair ensanguentado
sobre a cabeça exposta a cego olhar
no mais ruinoso chão do amor raivoso.
Não quero ser amado por quem diz

amar-me como se verdade fosse,

no meu pescoço aberto à guilhotina,
a máscara cobrindo um falso rosto.
Quero a moléstia de estar todo em mim,
sabendo à noite que o amor nos destrói.
Não quero o amor a ser para um vocábulo
exposto nas vitrines para todos (Machado, 2021, p. 74)

Raivoso, falso, destruidor. O sujeito afirma a subtração (destruição) do amor e expõe seu desejo de ser inteiro, estar todo em si. Pode-se estabelecer uma relação com a noção do amor como deflagrador de perdição do eu, como se viu no berço do *topos* do inimigo de si. Observa-se não só um sujeito consciente dos efeitos do sofrimento amoroso, mas de um olhar totalmente voltado para si. Nesse fundo infundável, o eu se vê uno, dividido, multiplicado, nadificado.

A tensão da dualidade e a sondagem interior situam um sujeito poético em conflito, já desenhado no século XVI na poesia de língua portuguesa com as glosas de “Comigo me desavim”. Vejamos como esses temas naurianos se relacionam com o *topos* do “inimigo de mim”.

4. FIGURAÇÕES DO TOPOS DO INIMIGO DE MIM NA POESIA DE NAURO MACHADO

*É difícil o contacto
entre mim e o meu ser:
por díspares, nenhum pacto
lhes poderá acontecer.
[...]*

“Prisão Domiciliar”(Nauro Machado)

O trecho do poema em epígrafe sinaliza a questão do eu em desavença consigo, a qual foi vista na cantiga de Sá de Miranda e em outros poemas já analisados. Em Bernardim Ribeiro, “Antre mim e mim mesmo/Não sei que se alevantou”, esse “não sei que” permanecerá assim, incógnito, parece, em toda aquela poesia. Não se trata mais do embate entre razão e emoção da lírica amorosa. Não se trata, ainda, do conflito barroco entre o mundano e o espiritual. Do nosso lugar de observação, julgamos, anacronicamente, tratar-se de um impasse existencial. Nos termos quinhentistas: desconcerto. Essa é uma característica do *topos* do inimigo de mim. Na obra de Nauro Machado, em uma poética da subjetividade e da angústia, é possível observar também esse conflito.

Antonio Aílton sintetiza que grande parte das tensões na poesia de Nauro Machado pode ser observada a partir dos tópicos da cisão e da remissão:

Quem não encontrou uma alternativa, ou não quis mais encontrar, aniquilou-se. Ao que parece, o sujeito lírico nauriano busca apresentar uma resposta viável à cisão a que acabamos de nos referir através da ideia de remissão. ‘Remissão’, aqui, queremos apresentar em dois de seus principais sentidos: o de ‘remeter’, portanto, de relembrar ou a fonte ou o sonho, e o de ‘quitar’, pagar a conta, tirar o peso, neste sentido aproximando-o de seu homófono ‘remissão’ (Aílton, 2020, p. 430).

O autor comenta que os grandes poetas que tratam da angustiante interioridade tiveram que encontrar uma saída para não sufocar diante do peso do mundo. Ele cita, por exemplo, o fenômeno da heteronímia pessoana. O seguinte poema do ortônimo traz o contraste do peso da subjetividade com a leveza da natureza:

Repousa sobre o trigo
Que ondula um sol parado.
Não me entendo comigo.
Ando sempre enganado.

Tivesse eu conseguido
Nunca saber de mim,
Ter-me-ia esquecido

De ser esquecido assim.

O trigo mexe leve
 Ao sol alheio e igual.
 Como a alma aqui é breve
 Com o seu bem e mal! (Pessoa, 1995, p. 176 *apud* Arquivo Pessoa – Obra
 édita)

Ao observar o movimento leve da plantação com a ação do vento e do sol, o eu poético destaca seu desejo de alheamento: o trigo simplesmente se move sem se preocupar com o ser, enquanto o sujeito anda sempre enganado, em desentendimento interior. O andar do sujeito também se destaca no soneto 1122 do livro *O Baldio Som de Deus*, de Nauro Machado:

Sou um ser comigo andando sempre à toa,
 sabendo ser quem a si nunca vem,
 porque comigo a ser de uma pessoa
 só tenho o que comigo ela não tem.
 Sempre presente ao não que mais lhe doa
 pelo que é feito contra um sim também,
 este meu ser não é igual ao de Pessoa,
 querendo em outros ser um outro alguém.
 Se me divido no homem com que vou
 somando dois no que em mim mais sou,
 subtraído tudo do meu próprio ser,
 não sei se vivo quem comigo vai
 a se fazer com quem não tem mais pai,
 perdida a mãe que viu também morrer (Machado, 2015, s/p).

Esse soneto estabelece um intrincadíssimo emaranhado de dualidades de termos e ideias em que os contrários nem sempre se justapõem (o que ocorre somente no verso 4: “tenho”/ “não tem”), formando versos antitéticos à moda do maneirismo ibérico (vide “Amor é fogo que arde sem se ver”). “Divido”/ “somando” encontram-se, por exemplo, sobrepostos. Já no que equivaleria ao último terceto (seguisse o soneto nauriano a disposição estrófica petrarquista), temos oposições estabelecidas em quiasmo: “vivo” (v. 12) / “morrer” (v.14); “pai” (v.13) / “mãe” (v. 14). Mas no plano do sentido, a dualidade parece se impor com mais força na figuração de um eu dual em sua errância (“à toa”) existencial.

A contarmos os verbos ser e ter como representativos, no contexto do poema, de permanência/estabilidade em contraposição aos verbos ir e andar indicativos de deslocamento errante, computamos 5 ocorrências do primeiro campo contra 4 do segundo. Considerando, todavia, que uma das ocorrências do verbo ter é negativa (v.4: “ela não tem”), o que anularia a própria noção de permanência/estabilidade, teríamos, então, uma equivalência simétrica de duas ideias que se contrapõem no poema. Todo o

poema, portanto, indica a constatação do sujeito que, embora caminhe sempre consigo, nunca se encontra. “Caminhar”, aqui, está sendo tomado em sentido existencial, à maneira de um *mezzo del camin* em Dante, ou seja, o caminho da vida, noção que se espraia nos empregos dos verbos ir e vir e andar, no poema.

Nas operações matemáticas mencionadas no poema, o sujeito lírico esboça quem ele é e o elemento da incerteza de sua totalidade. O sujeito ressalta sua diferença em relação ao eu pessoano em não buscar “em outros ser um outro alguém”, que reaparece no poema “Em um outro doutro”, do livro *Um Oceano Particular*:

Tornaram-me barato. Fizeram-me fútil
como um Pessoa de última categoria,
vivendo na província como um cão sem dono.
Por que viver com outros se nem comigo posso?
Se nem me sei vivo em mim ou apenas sonhado?
Seria melhor jogar-me da última janela
de um edifício qualquer no chão da minha alma,
pois tudo que sou e tenho é como se existir
fosse somente o nada para alguém que morre.
Respira meu pulmão no universo que sou.
Ninguém, no entanto, sabe o universo que tenho,
que aos setenta e nove anos minha mão enrijeceu
escrevendo em papéis que ninguém lerá ou, lidos,
seus olhos os leriam como se de um rosto a outro
uma ponte se erguesse eterna e intransponível (Machado, 2021, p. 245).

Os adjetivos, no entanto, expõem uma comparação de inferioridade em relação ao poeta português: “um Pessoa de última categoria”. Em seguida, o sujeito lírico questiona a razão de conviver com outros sendo que a convivência consigo não é possível. Isso também se pode observar nos versos de Sá de Miranda “Com dor da gente fugia/Antes que esta assim crescesse,/Agora já fugiria/De mim, se de mim pudesse?”, afirmando um eu conflituoso consigo e com os outros.

No poema de Nauro, a existência do sujeito é comparada ao nada e ao universo, a qual é inapreensível. Ela deveria se revelar nos seus escritos, mas, nos últimos versos, o eu lírico compara a sua compreensão a uma ponte eternamente erguida e intransponível. Essa ponte que pode ser entendida à maneira de Sá-Carneiro, outro poeta com o qual Nauro dialoga, como nos versos do poema 7 (ponte de tédio/ que vai de mim para o Outro). Essa imagem aparece no poema “Ângulo” do poeta português em que o sujeito diz se debruçar sobre a ponte “falsa” – indicando a inutilidade de atravessá-la para se chegar ao Outro. Nos últimos versos do poema referido, Sá-Carneiro também aponta a impossibilidade de deter o seu algoz:

[...]

- Por sobre o que Eu não sou há grandes pontes

Que um outro, só metade, quer passar

Em miragens de falsos horizontes –

Um outro que eu não posso acorrentar... (Sá-Carneiro *apud* Berardinelli, 2015, p. 74).

Essa constatação da inutilidade de buscar-se a si no outro aparece no soneto 1017 de Nauro Machado:

Não empresto mais o ser que busco em outro,
que vou levando no real que sou,
com dois pés indo para aqueloutro,
para o Carneiro dito um Mário lou-
co. Não empresto mais o que é meu num todo
para saber-me tão real comigo ou,
partido em dois, com ninguém por soldo,
somando um zero como agora estou.
Trôpego andando, meus pés no logro,
sei das pernas com quem comigo vou,
para alcançar meu mais fatal malogro:
náufrago, náufrago ainda mais afoito,
meu cego olhar olhando mais que um ogro,
com tudo que me fez a ser de um coito (Machado, 2015, s/p)

O eu lírico começa com uma afirmação de separação do outro: ele não busca mais sua identidade em outra pessoa ou coisa, mas vai levando consigo o que é real nele, em direção àqueloutro, indicando ser Sá-Carneiro - um Mário louco. Em sua caminhada, ele também não busca mais a totalidade, ao passo que tem consciência de sua sorte: “náufrago, náufrago ainda mais afoito”, ser sozinho e angustiado. Aqui ele parece brincar com a semelhança do vocábulo náufrago com o nome do poeta Nauro, como se esse fosse o destino dele. O aqueloutro de Sá-Carneiro também aparece no poema “O menos do todo” de forma personificada:

Basta de céu e de abertas noites negras,
basta de tudo, quando o nada basta,
ó noites estelares de outras gretas,
ó noites maldizendo: ‘Só um céu não basta’.

Basta de inferno em vida - ó mãe madrastra
e a se casar com esse um que é de um outro,
pois tudo engana, até a carne mais casta,
quando melhor é o se dar Àqueloutro,

diariamente a dizer que se castra
como sonhou e se fez esse Carneiro
a gritar, no fim, que um só Mário basta!

- Baste-me um Sá e não este meu Nauro inteiro!(Machado, 2021, p. 89)

A repetição do vocábulo “basta” implica em uma exclamativa que expressa saturação: com o céu, com as noites, com o “tudo” e o “nada”. Não há mais lugar para eles. Em “quando o nada basta”, o verso sugere que, em dado momento, a sensação de vazio já é suficiente para atingir o limite do que é suportável ou desejável. Ao tratar do engano das aparências, o eu lírico indica que o melhor seria entregar-se ou confiar em “Àqueloutro”, “como sonhou e se fez esse Carneiro”. Aqui ele parece se identificar com o poeta português, mas, no fim, declara que só é necessário um Sá-Carneiro, “não este meu Nauro inteiro!”, apontando a despretensão do eu lírico em se igualar ao poeta mencionado e, como visto nos exemplos que se referem a Fernando Pessoa, também não há essa pretensão com o criador dos heterônimos.

Ricardo Leão comenta que o caráter de investigação existencial, presente na poética de Nauro Machado, o situa ao lado de Pessoa, sem ter sido necessário criar heterônimos:

a carreira poética de Nauro Machado tem se distinguido da massa de poetas ou artistas do verso brasileiros pelo caráter altamente instigante de sua investigação existencial, característica essa que o situa ao lado de seu equivalente lusitano, Fernando Pessoa, sem ter sido necessário criar uma coleção de eus e heterônimos, e do qual se afasta, obviamente, pelo singular teor expressional de sua confissão lírica. Nauro, ao contrário, apresenta-nos, em toda a sua obra, o espetáculo de um Eu monolítico, de um Ego todo consciência, que explora, em toda a riqueza semântica de suas metáforas e oximoros, um universo repleto de angústia, dúvida ontológica, desamparo e incerteza, e, nisso, somente Augusto dos Anjos, em terras brasileiras, criou uma obra de timbre semelhante (Leão, 2020, p. 392).

Esse eu monolítico e angustiado se apresenta muitas vezes dividido e em uma luta. Vejamos o soneto 1126 que se inicia com uma exclamativa semelhante ao poema anterior:

Cessa este eu, implora-te o ser que ainda sou,
basta de mim, é o que peço a quem és,
quem quer que sejas e a não estar onde estou
comigo todo da cabeça aos pés.
Como, porém, livrar-me, ao menos pouco a pouco,
de quem vai em mim, mas sempre de viés,
no espelho onde a ver ou a não ver tampouco,
no espelho a ver-me sou um réu ao revés?
Ou quem nos olha no duplo que somos,
réplicas de um ser quando mortais somos
por nossas órbitas de cegos sóis?
Caindo, caindo comigo em mim sozinho indo,
gritando ainda: “Ao início por fim findo,
basta de eu, de mim, mas também de vós!” (Machado, 2015, s/p)

Os primeiros versos apresentam uma súplica a alguém cuja identidade não está explícita (“quem quer que sejas”), mas que tem o poder de acabar com “este eu”. Esse

pedido ocorre pois o sujeito é incapaz de livrar-se de si, ou da imagem que o persegue. A ideia de que seja uma súplica a um terceiro se reforça nos versos “Ou quem nos olha no duplo que somos” e no último “basta de eu, de mim, mas também de vós!”. A hipótese é a de que seja endereçada a alguém superior, imortal, pois o sujeito se refere a ele e ao seu duplo como “réplicas de um ser” e mortais.

Nessa reflexão sobre o caráter ilusório da existência humana e da angústia de tentar se desvincular de si, o texto se aproxima de poemas dos séculos XV e XVI que tratam do inimigo de mim, a saber, o soneto “A certo propósito” de Baltazar Estação:

Cercado de medonhos pensamentos,
Que voam sobre mim por meu castigo
Como núncios do mal e do perigo,
Em que me põem os vis contentamentos.

Vendo o fruto de meus leves intentos,
Que tanto a meu pesar andam comigo,
Os quais quando aborreço ou quando sigo
Com ódio, com amor, são meus tormentos.

Ordena o Céu que veja e que conheça
Que não posso eu de mim só defender-me,
Nem posso só comigo aliviar-me,

Porque ou eu me resista ou me obedeça
Nem fugindo de mim posso valer-me,
Nem vivendo comigo, contentar-me. (Baltazar Estação. *apud* Hue, 2007, p. 120).

O primeiro quarteto evidencia o sujeito afligido por pensamentos aterrorizantes como emissários do mal, ocasionados por seus “vis contentamentos”. No segundo, ele explica que não importa seguir ou aborrecer os seus intuitos, ele segue atormentado seja com ódio ou com amor. Assim, nas estrofes seguintes ele pede ao Céu que tome conhecimento de sua causa, de que ele não pode defender-se de si mesmo. Resistindo ou obedecendo a si, o sujeito não consegue viver consigo em contentamento. Essa luta incontornável é mais explícita em seu outro soneto, “Do próprio aborrecimento”:

Que guerra tão cruel trago comigo,
Comigo de quem sempre ando ferido,
Pois para nunca ser de mim vencido,
A mim comigo mesmo me persigo.

Vou contra mim se não me contradigo,
Se não me ofendo, sinto-me ofendido,
E como sou de mim tão combatido,
De mim mesmo me fiz fero inimigo.

Vejo-me contra Deus duro adversário,
Com cuja disciplina só me instruo,

E assim nunca comigo me confirmo,

De mim mesmo me sinto tão contrário,

Que quando me reformo me destruo,

E quando me destruo, me reformo. (Baltazar Estação. *apud* Hue, 2007, p. 120).

O conflito interno é evidente logo no início do poema, o qual é denominado uma guerra cruel. A repetição da mesma rima nos quartetos além de enfatizar o vocábulo “inimigo” traz um efeito de insistência, ou de um ciclo interminável, em que o sujeito está preso na condição de combatente. A quebra acontece no primeiro terceto ao apresentar uma terceira pessoa que poderia ser determinante na situação - Deus. Entretanto, ele também não é seu aliado, revelando a permanência do estado de guerra. Assim, não ocorre a quebra no significado, pois os vocábulos continuam sendo do campo semântico da oposição. Do conflito do eu consigo mesmo, que passa, por sua vez, por uma rejeição da vida gregária (“Por que viver com outros se nem comigo posso?”), conforme assinalado anteriormente, chegou-se a um antagonismo do eu com Deus.

No poema de Nauro Machado, a identidade da terceira pessoa, “quem nos olha no duplo que somos” é implicitamente a de Deus, mas em Baltazar Estação já é explícita. No entanto, há vários outros poemas do autor maranhense em que ele se refere à sua relação com Deus de forma mais clara, a exemplo do soneto 36 do livro *A Travessia do Ródano* inserido na sua *Antologia Poética* de 1998:

Porque comigo além de Deus concordo,
para comigo estar em desacordo,
o meu real é feito quando a bordo
da minha vida sai este absurdo abordo:
‘porque comigo até no fim discordo
da minha vida sem nenhum acordo,
ladrando, desde quando o sol acordo,
como cachorra que sem cauda mordo?’
Cozinha eterna feita odor ruim,
a realidade se abre como o odor
crescendo ainda do que é podre ao fim.
Nesta viagem eu morro aonde vou:
ó eternidade quando chego em mim
trazido apenas para o que não sou. (Machado, 1998, p. 44)

Embora pareça que o sujeito está em harmonia com a divindade, ele logo afirma nos versos seguintes que está em desacordo consigo e que não há possibilidade de reconciliação. Apesar de o poema parecer insistir também na mesma rima nos quartetos, o som fechado da vogal “o” faz a diferenciação. No entanto, há o efeito semelhante de uma situação que se repete, o fato de que o sujeito está em desavença consigo. As

metáforas da cachorra sem cauda, da cozinha eterna e da viagem em que ele morre aonde vai apontam para o processo contínuo e vazio da vida, que, ao invés de produzir algum sentido, apenas o afasta de suas respostas. O tema também aparece em “A resistência clandestina” de *Um Oceano Particular*:

Resisto a Deus assim como ao meu fim.
Resisto a tudo a estar fora de mim.

Só não resisto ao que comigo sou eu:
esse pronome atroz que sei ser só meu.

Ninguém se sabe (a mim contudo digo)
ou se chama de amigo ou inimigo,

de estranho ao próximo que nele é,
nesse machado ainda a estar de pé

e a me descer agora sobre os dedos
no chão fincados em mortais segredos.

Já escuto o tique-taque desse canto,
minuto após minuto a doer tanto,

sem que ninguém a ouvi-lo em outro possa:
'ó mundo, um chão fez de mim a tua roça' (Machado, 2021, p. 166).

As estrofes dísticas assinalam o aspecto do duplo no poema, marcado em cada estrofe por uma oposição ou “par” diferente: Deus x eu, eu x eu, amigo x inimigo, estranho x próximo, estar de pé x estar no chão. O sujeito afirma sua resistência ao externo, e isso inclui o Sagrado. Curioso é o uso do vocábulo “clandestina” para caracterizar essa luta, a qual pode ser interpretada por oculta ou ilegal. Ao resistir ao que é de fora, ele também afirma não resistir a si mesmo, esse pronome “atroz”. Ele brinca com a linha tênue entre estranho e próximo, como no sentido freudiano do estranho familiar (*unheimlich*) e, conseqüentemente, entre amizade e inimizade. Pela escolha do substantivo “machado” também se tem a pista de que ele esteja se referindo a si. O “ainda estar de pé” se refere a ainda estar vivo, enquanto que o tempo passa de forma dolorosa na forma do “canto”. Nesse sentido, ao ter consciência da finitude, o sujeito afirma sua resistência ao seu destino e ao ser superior.

Jorge Leão (2019) em comentário sobre *As Órbitas da Água*, de Nauro Machado, aponta que a temática sobre Deus também é um dos pontos centrais da obra do poeta maranhense e “uma de suas maiores tormentas”. Ele explica que em Nauro “o alheio do ser encontra em Deus um eixo de fecunda relação com o humano, oposto a toda regra de norma ou doutrina” – ao passo que os quinhentistas, embora vivendo uma época de

circulação de ideários humanistas, vivem sob a égide de uma forte religiosidade – “Este Deus habita no porão da angústia humana, no Nada da existência conduzida pelo drama do ser” (Leão, 2019, p. 142). Nesse sentido, a relação com Deus nos poemas naurianos se diferencia do antagonismo apresentado no poema de Estação por apresentar esse traço mais existencial, pós-nietzschiana a respeito da “morte de Deus”. No soneto 1093, o sujeito se vê refém do “Deus desumano”:

Do pó que sou num ser que é dono e dano
de uma vida que só comigo dura,
nenhuma escala com metro humano
será capaz de em mim medir a altura
da eternidade a se fazer ano a ano,
jamais sabendo da humana criatura,
feita refém do Deus desumano
que a levará mortal à sepultura.
E a estar comigo em soma dividida,
a não saber da sua própria existência,
na subtração infinita de uma vida
a ser real apenas na aparência,
por que – pergunto – sou comigo a dívida
de uma matéria a ser do pó a sua essência? (Machado, 2015, s/p)

Logo no primeiro verso o sujeito se identifica como “pó”, indicando seu aspecto mortal e efêmero - uma vida que dura apenas com ele. Ele se considera dono e dano, indicando o aspecto dual de ser senhor e inimigo de si. O “Deus desumano” o faz de refém, levando a sua “eternidade” à sepultura, trazendo a reflexão do que é real e eterno. Outra questão apontada pelo poema é a incapacidade do ser de abarcar sua totalidade, na “soma dividida” e na “subtração infinita”. Essa busca se revela inútil, pois no fim tudo voltará a ser pó. O questionamento do eu sobre sua “inteireza” também ocorre no início do soneto 1040:

Não sei sequer se ainda tenho um eu
a ir sozinho por onde a mim eu vinha,
alucinando o ser que ensandeceu
pela loucura que consigo tinha.
Meu pensamento não é mais só meu,
minha cabeça não é mais só minha:
desfeito todo em outro, aconteceu-
me a vida a ser de mim morta vizinha.
Descruzo os braços de quem já sei a cruz
desmerecida até para Jesus,
que alheio vive um corpo a ser só Dele.
E eu, abrindo os olhos que em mim são os mais cegos,
meto minha cabeça pelos pregos
do Cristo que enterrado diz: “Eu sou Ele”. (Machado, 2015, s/p)

A dúvida inicial do eu lírico – se ainda possui um eu - resulta de um sujeito consciente de não ter posse de seus próprios pensamentos, ou, ao menos, não a posse

total. Ele se vê desfeito em outro, alheio à sua própria vida. Esse alheamento recai sobre Cristo, cujo corpo foi apenas uma encarnação de seu ser, pois, embora morto, afirma ser “Ele” - Deus. Assim, ele traz a reflexão de que nem Jesus possui em um corpo a sua totalidade e, sendo Deus, passou pelo sofrimento na carne. No soneto 1074 ele já dirige a sua fala ao “Cristo morto”:

Ó eterno Cristo morto, sempre igual
na sepultura sobre a qual deponho
este soneto vão, ambíguo e banal,
pela mentira de um saber medonho:
- Porque na tumba és mais do que real,
porque na morte és menos do que um sonho,
eu te chamo de irmão neste Natal
e sobre o ser que és no pó, enfim me ponho
com tudo aquilo que comigo finda,
com tudo aquilo a vir caindo ainda,
querendo embora aquilo a não ter fim.
E porque à luz solar meu verbo falha,
sou cego espelho ao que és nessa batalha
travada toda dentro só de mim.

A escolha dos adjetivos “eterno” e “morto” aponta para um aspecto paradoxal de Cristo - geralmente associado à vida e ressurreição, aqui ele é apresentado sob uma ótica de morte e estagnação. E, nesse ponto, ele se aproxima da figura espiritual ao chamá-lo de irmão “neste Natal”, trazendo o entrelaçamento da vida e morte, visto que nesse período é celebrado o nascimento de Cristo. Observa-se a dualidade entre a vida e morte, entre o eterno e o finito. Ao afirmar que a morte de Cristo é mais real na tumba e “menos do que um sonho”, o eu lírico sugere que a morte é algo intangível. Nesse escuro ele se encontra, sendo um “cego espelho” no contexto de uma guerra interna. A escuridão e o conflito interior também se inserem na parte I do poema “Prisão Domiciliar”, do livro *A antibiótica nomenclatura do inferno*, presente na Antologia Poética de 1998:

É difícil o contacto
entre mim e o meu ser:
por díspares, nenhum pacto
lhes poderá acontecer.
Soube-os no escuro tato,
sem podê-los conhecer:
estilete, pedra, cacto,
são o espaço entre o eu e o você.
entre o sentado e o em pé,
entre o fora e o que dentro é
desigual no mesmo estar
- como o escuro e a claridade –
e que são de igual idade
no meu duplo molestar. (Machado, 1998, p. 190-191).

Os primeiros versos já apontam a separação do eu e o desacordo entre suas partes, as quais são distintas demais para conviverem em harmonia. Isso o eu lírico tomou conhecimento “tateando no escuro” objetos cortantes, difíceis de lidar, apontando sua dificuldade em entender a si e a distância que o separa também do outro, o “você. A comparação entre o "escuro" e a "claridade" reforça a ideia de que há uma luta entre forças opostas dentro de si, mas essas forças coexistem, como se fossem inevitavelmente entrelaçadas, apesar de suas diferenças. Entretanto, essa coexistência não é harmoniosa, pois o “duplo molestar” indica o sofrimento causada pela luta entre os opostos dentro de si.

O conhecimento de si mesmo - ou a sua falta - aparece em um soneto do século XVI de Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco, o “Desconhecimento de si na própria mudança”:

Quando às vezes a mim por mim pergunto,
Quem fui responde que me não conhece,
Com não ser, de quem sou me desconhece
E tem-me por defunto o já defunto.

Ele chora-me a mim, por ele ajunto
Com ele minhas lágrimas, e cresce
Uma com outra dor, pois se oferece
Chorarem quem já fui, e quem sou, junto.

Choro porque o não vejo qual o via,
Ele porque me vê, qual me vê chora,
De mim, e dele, só lágrimas há.

Espero por um dia, cada dia
Que ou acabe de ser quem sou agora,
Ou acabe o lembrar-me quem fui já. (Castelo Branco. *apud* Hue, 2007, p. 124).

O soneto traz um eu lírico que se desdobra em um eu do passado e outro do presente para questionar sua identidade. O que ocorre é que eles não se reconhecem um no outro. Esse não reconhecimento é motivo de sofrimento para ambos, o qual é explicado no primeiro terceto - o eu do presente não o vê como antes e o do passado chora simplesmente ao vê-lo, indicando não aceitar essa versão atual. A solução, no fim do poema, seria a mudança no presente ou esquecer-se do passado. Esse desdobramento temporal do sujeito também ocorre em “Narciso às avessas”, de Nauro Machado, o qual utiliza o mito e a metáfora do espelho para refletir sobre sua transformação com o passar do tempo:

Sou!: Fiz-me todo de mim,
do que é meu, quando em mim eu entro,
até mesmo quando vindo
para fora do que é dentro,

para ver-me além enquanto,
do outro comigo, alguém toma
o que mais sou do tanto
que sou, ou não sou, dessa soma

toda em mim, pois desde outro-
ra vindo a mim, como venho,
feito ainda quando em outro
é sempre meu o ser que tenho:

por que depois de velho,
transformei-me tanto assim,
ao olhar-me num mesmo espelho,
como se fosse outro em mim?

Regressando, como se a esmo,
a quem comigo só peço
que seja do outro ainda o mesmo
a quem nunca mais regresso?

Cuja voz de contrabaixo
vem do chão com que me aterra
esse ser a estar debaixo
das mandíbulas da terra?

Quisera eu ver desse outro, a outra
imagem que desconheço,
pois dela não sei ou, a tra-
zê-la, só a sei pelo avesso,

para quem, por vê-la cega,
em mim cego e seu vizinho,
é como um ébrio em sua adega,
sem poder beber seu vinho. (Machado, 2021, p. 195-196).

A exclamativa do primeiro verso exprime a afirmação da existência do sujeito. Aqui ele demonstra uma certeza de quem é e do que possui, indicando a posse de sua totalidade. No entanto, ele também afirma seu processo de construção e transformação, que sua identidade é moldada tanto por sua introspecção quanto por suas experiências externas, indicando uma contínua flutuação entre o que ele é interiormente e o que ele se torna ao se relacionar com o exterior.

Ao longo do poema, a figura do outro se apresenta como uma entidade que pode ser ao mesmo tempo um espelho e um estranho. Pode-se inferir que esse estranhamento advém do não reconhecimento de si no decorrer do tempo. Um eu para quem ele nunca mais pode regressar. Ele é um Narciso às avessas pois sua imagem não parece ser sua. Como um ébrio sem poder beber seu próprio vinho, ele não pode acessar a verdade, e

assim, ele não é tragado por ela. Não é ela quem revela seu verdadeiro ser. “É o transcendentalíssimo mistério!”, como se vê no “Último credo” de Augusto dos Anjos:

Como ama o homem adúltero o adultério
E o ébrio a garrafa tóxica de rum,
Amo o coveiro - este ladrão comum
Que arrasta a gente para o cemitério!

É o transcendentalíssimo mistério!
É o *nous*, é o *pneuma*, é o *ego sum qui sum*,
É a morte, é esse danado número *Um*
Que matou Cristo e que matou Tibério!

Creio, como o filósofo mais crente,
Na generalidade decrescente
Com que a substância cósmica evolui...

Creio, perante a evolução imensa,
Que o homem universal de amanhã vença
O homem particular que eu ontem fui! (Anjos, 2012, p. 101).

Apresentando a morte de uma forma melancólica, irônica e banal, Augusto dos Anjos faz uma mescla de referências de pensamentos filosóficos para conciliar o transcendental com a inevitável existência humana. O último terceto ("Creio, perante a evolução imensa / Que o homem universal de amanhã vença / O homem particular que eu ontem fui!") contrapõe a ideia de evolução cósmica e histórica à fragilidade e finitude do indivíduo. Em uma disputa entre o universal e o particular, ele acredita na vitória daquele. Há também uma marca da temporalidade, do eu do futuro em um embate com o eu do passado. Isso se delineia no fim de “O lamento da tribo”, de Nauro Machado:

Mais que farto de mim,
pois já farto de um só eu,
não consigo, mesmo assim,
me afastar do que é só meu,

a fazer-me de quem soma
meu duplo feito por um,
como quem do todo toma
todo para ser nenhum,

a crescer desde criança
o velho que sou afinal,
feito todo à semelhança
de quem é meu desigual.

Feito como uma presença
de analfabeto que lê
como um cego que só pensa
o que no espelho não vê,

pelos olhos como draga
escavando um outro mar,

pela imagem que me traga
como um oceano a afundar,

nos espelhos que só contem
quem fui e não mais serei,
a não olhar a face de ontem
no velho que hoje sei,

estou preso como as aves
que não sabem mais das rotas,
nas canções agora graves
dos seus bicos como botas.

Desdobrado qual novelo
desde a infância à velhice,
indo por dentro, e a não vê-lo,
como se por fora eu o visse,

e a nada ver, pois de costa
para quem dele é o oposto,
pois tudo é sombra deposta
sobre o olhar do próprio rosto,

sou de um outro que me veste
no real com que me visto,
sendo eu o fim que ainda reste,
sendo eu o fim que em mim conquisto.

E a saber-me sempre alheio
a tudo aquilo que sou eu,
por não possuir o meio
de me encontrar sendo meu,

dívida que após se cobra
sem saldo algum, pois que é míni-
ma naquilo que não sobra
senão à soma do seu fim.

não sou do início ou do fim,
ou sequer de quem não sabe
se sou feito só por mim
ou se em mim alguém mais cabe,

pois me sei de um só malogro
feito mesmo num milhar,
sendo o duplo como o logro
de quem soma um como par.

Não sou como o ar que se traga
para fazer-se com dois,
ou sequer como uma draga
represando água depois.

Pelo diabo que perfilho
para o pai que em mim falho,
sou de mim mesmo o meu filho,
sou do pai que em mim navalho.

Como apalpar com meu tato
um ser que penso completo,

sabendo embora, de fato,
que ele é a parcela de um feto?

Quem passou fui eu, mas para onde?,
se passei mas ainda estou
com quem comigo se esconde
de tudo aquilo que ainda sou?

Se comigo vive alguém
ou se em mim alguém morreu,
sou como um outro que vem
a quem comigo fez-se eu.

Quem passou foi o tempo em mim,
sem que dele não soubesse
se foi o começo de um fim
ou o início que o fim me desse.

Para a semelhança agora
de uma presença no centro
da minha pessoa por fora
daquela a estar só por dentro,

comigo indo com quem falo
pelo ser que não me poupa,
querendo não mais guardá-lo
no meu próprio guarda-roupa,

sou apenas dos meus ossos
e não da carne de uma outra,
pois sou de mim o mais próximo
a falar com a minha boca:

- sobra da carne finita,
sombra a estar sonhando em mim,
sou de uma vida infinita,
embora indo à morte ao fim.

Sou comigo quem copula
com a doença do seu nada,
como cascavel que pula
numa alma envenenada.

Pela vela com que acendo
minha alma que já se apaga,
vendendo-a, como a vendo,
ao diabo que a compra e paga,

clareio a treva que me une
todo ao inferno pelo crime
do assassino que, se pune,
também com dor me redime.

E que assim me despe para
quem me tira da alma a capa,
dando um tapa em minha cara,
com a força que tem seu tapa.

Tapume aberto ao sonho
a ser contemplado virgem,

com tudo que em mim eu ponho
sem tapar minha vertigem,

como um poeta qualquer,
como uma boca só em grito,
sem que eu saiba até sequer
se escrevi ou se só fui escrito,

talvez eu seja um ou cem
passageiros de iguais portos,
ou – quem sabe? – só um também
dos poetas vivos-mortos,

surdos-mudos já despídos
das glórias e das trombetas,
nos haveres já perdidos
pelas grutas sem mais tetas,

soletrando em meu alfabeto
o silêncio redivivo
pelo verbo mais quieto
de um morto a querer-se vivo,

soletrando pelo branco
meu alfabeto de ninguém,
num capenga verso manco
a cavalgar para o além.

Como um bezerro na vala,
com seu berro de bezerro,
quando o humano mais fala
pedindo perdão ao seu erro,

tudo é igual quando está junto,
morte e vida, é tudo igual.
Quem me vive é meu defunto,
quem morre sou eu, tal e qual,

entrando enfim pelo pó
com que fiz meu próprio verso,
dizendo a Deus: ‘sou eu um só,
do tamanho do universo’.

Tudo é morto no passado
a se fazer vivo agora.
Sou quem vai comigo ao lado,
lembrando de mim no outrora. (Machado, 2021, p. 218-224)

O eu lírico aponta sua exacerbação de si e o fato de não conseguir se afastar do que é dele, desde a infância à velhice. Essa saturação não significa compreensão, pois ele considera sua existência uma leitura para um analfabeto e um espelho para um cego - inacessível, a imagem” que me traga/ como um oceano a afundar”. A introspecção o desdobra igual a um novelo, mas ele não se reconhece. O espelho só mostra quem ele foi e não mais será – questão já observada em poemas do século XVI, de Sá-Carneiro e em exemplos do próprio Nauro Machado, assim como o alienamento de si, que se desenvolve

nos versos seguintes (“sou de um outro que me veste/ no real com que me visto,/ sendo eu o fim que ainda reste,/ sendo eu o fim que em mim conquisto”). Seu objetivo, sua conquista é alcançar esse lugar do próprio eu. No entanto, essa é uma tentativa frustrada (“E a saber-me sempre alheio/ a tudo aquilo que sou eu,/ por não possuir o meio/ de me encontrar sendo meu,”). Esse lugar não está nos papéis familiares (“sou de mim mesmo o meu filho/ sou do pai que em mim navalho”).

O eu divide-se no presente e no passado, caminhando lado a lado, como o *Doppelgänger*, o duplo. Entretanto, esse “estranho familiar” se demonstra desorientante pois o sujeito não sabe dizer se ele ‘passou’ ou ainda está consigo.

Antonio Aílton destaca na poesia nauriana a construção de uma imagem a qual mostra o sujeito poético como ser “cindido, fissurado, contraditório e contrariado pela alteridade” (Aílton, 2020, p. 439) e aponta a presença do fenômeno do duplo:

Tem-se, aí, a construção de um alter [outro]-ego, heterogêneo: seja em si mesmo, seja entre si mesmo, seja frente ao espaço e à sociedade que o cerca. Mas é sobretudo a constituição de um *pathos* trágico que tem como fundamento a angústia da própria cisão sentida pelo sujeito e que precisa construir uma habitação possível do ‘si’ com o ‘mesmo’, nos conflitos que aparecem ora em imprecações escancaradas, ora sorrateiras, intrometendo-se desde as fissuras mais sombrias e insuspeitas, numa autêntica poética do duplo (Aílton, 2020, p. 439-440).

O autor aponta para essa cisão, essa fissura essencial, com os elementos contraditórios coexistindo e se manifestando na escrita. Isso permite que se revele não só o sofrimento e a complexidade do sujeito, mas também o poder de um discurso literário que explora o ser humano em sua plenitude, com todas as suas ambiguidades e contradições. No poema em questão, a errância traz o teor melancólico do lamento. O eu não se encontra no tempo, no espaço, e nos seus papéis sociais (e de poeta). A ideia de desorientação é reforçada com a imagem do centro (“de uma presença no centro/ da minha pessoa por fora”), como visto em um soneto de *O cirurgião de Lázaro* e em poemas de outros autores, a qual é aludida nos versos sobre as aves “que não sabem mais das rotas”, pois são guiadas pelo magnetismo do centro da Terra.

Nessa busca, nas indagações se encontram as operações matemáticas – é um eu que se soma, se divide, se subtrai? Ele conclui no fim do poema: “sou eu um só, / do tamanho do universo”, retomando a imagem do eu oceano e a ideia do mundo em desordem. Essa conclusão também reforça o contraste entre o universal (ou coletivo) e o individual que se apresenta logo no título: o lamento da tribo e retoma a ideia do eu como um receptáculo de outros entes.

Em um só poema - longo - Nauro Machado sintetiza as imagens do eu perdido em seu próprio mundo e que se encontra dividido, em conflito consigo. Essas figurações do *topos* do “inimigo de mim” – do eu perdido, labiríntico, dividido, em luta consigo, etc. - servem como temas-satélites para essa unidade temática da poesia nauriana que diz respeito a esse sujeito em angústia, que se considera só, mas do “tamanho do universo”, que possui um oceano particular e “um só poema multiplicado por tantos”.

Nauro Machado realizou esse feito com mais de 40 títulos publicados em 80 anos de vida, o que nem Pessoa, Sá-Carneiro nem Augusto dos Anjos alcançaram, em virtude da brevidade de suas vidas, como ressalta Ricardo Leão: “Nauro teve, no entanto, a oportunidade de construir talvez o maior monumento lírico dedicado à existência da lírica de língua portuguesa” (Leão, 2020, p. 392). Monumento este por vezes considerado de difícil contato, de um hermetismo.

No entanto, a partir da investigação de um tema da tradição da lírica de língua portuguesa, foi possível encontrar uma chave interpretativa desse mundo caótico do sujeito poético nauriano.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da exposição do problema da presença do *topos* literário “inimigo de mim” na poesia a partir do século XX e na obra poética de Nauro Machado, bem como sua conexão com a temática da fragmentação do eu na lírica, foram observados rastros de continuidade e de variações do tema, de acordo com as marcas de cada autor e de seu tempo.

A respeito do *corpus* quinhentista, o processo de imitação segue mecanismos da glosa das cantigas castelhanas e de Sá de Miranda, e o uso de outras formas italianas, conforme a efervescência cultural do período. Nos exemplos dos séculos XX e da poesia de Nauro Machado, as formas são ainda mais diversas, bem como a exploração do conteúdo, que traz vestígios das questões filosóficas a respeito da busca pelo ser.

Apesar da extração da lírica amadora, o eu em inimizade consigo já aparece em poemas dos séculos XV e XVI sem estar ligado à perdição amorosa. Na verdade, como foi observado, o tema também está relacionado à noção do desconcerto do mundo e à crise da racionalidade, como visto no *corpus* camoniano, trazendo à baila o “eu perdido” por razões de foro íntimo. Essa característica é fundamental para se estabelecer o diálogo entre a produção poética desses dois períodos tão distantes – aproximação feita por meio das análises cruzadas. Nesse sentido, pode-se afirmar, juntamente com Geraldo Augusto Fernandes (2020), Marcia Arruda Franco (2018) e Antonio Montero del Rio (2009) o aspecto moderno do *topos* em questão.

O “inimigo de mim” também se relaciona com o jogo dos contrários, recurso maneirista, o qual aparece nos poemas de Nauro Machado. O contraste nos remete diretamente para a ideia de um eu dividido, confrontado com sua própria natureza e com suas limitações internas. Destaca-se ainda o dualismo entronizado pelo Renascimento, do ingênuo ideal da coexistência dos contrários, em (suposta) equilibrada harmonia.

Observamos, ainda, a primazia da lírica para o tratamento do tema da subjetividade em conflito, pois ela não está presa a um modelo ou pensamento modelizador, como o gênero épico, e possibilita uma leitura mais subjetiva. O poema lírico, livre de modelos rígidos e de grandes estruturas narrativas, oferece ao sujeito a possibilidade de expressar suas angústias e dilemas de forma mais individualizada e introspectiva. O advento do soneto, como observado, foi essencial para essa guinada para as questões do eu.

Nauro Machado utiliza a forma fixa do soneto com maestria e se serve das tensões dos contrários, da imagem do duplo e da cisão do eu para dar voz ao seu eu angustiado em busca da totalidade do ser. A partir desse núcleo agônico, conflitivo, ocorrem desdobramentos ou temas-satélites em torno desse núcleo, como o sujeito portador de uma dor cósmica, o auto aniquilamento, a busca por um fundamento de si, e a perpetuidade do eu pela poesia. Nesse sentido, o “inimigo de mim” figura na poesia nauriana como o palco dessas tensões em que o sujeito não tem como aliado nem a Deus e nem a si próprio. O poeta maranhense insistiu em “um só poema/ multiplicado por tantos”.

O embate “entre mim e o meu ser” ilustra uma luta particular mas que, como visto na continuidade e ressignificações do *topos*, diz respeito à humanidade atravessada pelos tempos, especialmente do século XV ao XXI. As variações do *topos* do “inimigo de mim”, no entanto, não ocasionaram a sua extinção. Pelo contrário, para o enriquecimento das discussões contemporâneas, ele continua a se multiplicar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLTON, Antonio. “Parindo o infinito – Nauro Machado e a poética do duplo”. In: MACHADO, A. N. C. *Impressões sobre Nauro Machado*. 2ª ed. – Teresina; São Luís: Halley S/A Gráfica e Editora, 2020.
- AMARAL, S.A. Pereira do. Desavenças. Poesia, poder e melancolia nas obras do doutor Francisco de Sá de Miranda. 2007. *Tese* (Doutorado) -Universidade de São Paulo. São Paulo. Acesso em 18 de out. 2024, em :<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13032008-135134/pt-br.php>
- ANDRADE, Fábio Cavalcante de. A transparência impossível: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual. 2008. *Tese* (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.
- ANJOS, Augusto dos, 1884-1914. *Eu*. Fabiano Calixto (org.) - São Paulo: Hedra, 2012.
- BARBOSA FILHO, H. Nauro Machado entre o niilismo e a esperança. In.: MACHADO, A. N. C. *Impressões sobre Nauro Machado*. 2ª ed. – Teresina; São Luís: Halley S/A Gráfica e Editora, 2020.
- BARBOSA FILHO, H. Nauro Machado: poeta do ser e da linguagem. In.: MACHADO, A. N. C. *Impressões sobre Nauro Machado*. 2ª ed. – Teresina; São Luís: Halley S/A Gráfica e Editora, 2020.
- BARRENTO, João. Identidade e literatura: o Eu, o Outro, o Há. *Revista Diacrítica*. Vol. 26, n. 3, Braga, 2012.
- BERARDINELLI, Cleonice (org.). *Mário de Sá-Carneiro: antologia*. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. – São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *Poética e Poesia no Brasil (Colônia)* - São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- BRAVO, Nicole Fernandez. “Duplo”. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekund et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- PIMPÃO, A. *Rimas / Luís de Camões*. texto estabelecido, rev. e pref. Álvaro J. da Costa Pimpão ; apres. Aníbal Pinto de Castro. - Coimbra : Almedina, 1994.
- CARNEIRO, Geraldo. *Poemas reunidos*. Nova editora: Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.
- CASSIRER, Ernst. *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*. Trad. do grego e do latim Mario Eduardo Viaro. - São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COMBE, D. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, 2010.

COSTA, Leila de Aguiar. Sá de Miranda e os abismos do eu. *FronteiraZ. Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados Em Literatura E Crítica Literária*, (18), 2017, 167–178.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. 2. Ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979. vii, 667 p.

DEL RIO, A. H. M. A cisão subjetiva na lírica portuguesa: século XVI e século XX. 2009. Dissertação (Mestrado) – *Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. A Massa Folhada do Tempo: Meditação sobre o Anacronismo. In.: _____. *Ziguezague: ensaios*. Tradução de Marcos José da Cunha. – Rio de Janeiro: Imago, 2003.

FERNANDES, Geraldo Augusto. A temática do eu perdido no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. In: *Série Estudos Medievais*, 6: Temas e representações. FERNANDES, Geraldo Augusto (org.). Fortaleza: ANPOLL, 2020, p. 43-57.

FERREIRA, José Ribeiro. *Antologia de poemas de Miguel Torga*. Coimbra: Fluir Perene, 2011.

FRAGA, Maria do Céu. Sá de Miranda: os caminhos convergentes da vida e da literatura, in "*Floema: Caderno de Teoria e História Literária*", Ano II, n.º 4, jul./dez. 2006, pp. 109-142.

FRANCO, M. A. Ainda a redescoberta de Sá de Miranda no século XX- Alexandre O'Neill e Carlito Azevedo. Boletim. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.26, 2000, p. 61-80.

FRANCO, M. A. Sá de Miranda, trovador e poeta. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 27, n. 37, p. 63-77, jun. 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6598>>. Acesso em: 11 set. 2023.

FRANCO, M. A. Comigo me desavim fez 500 anos: a reinvenção da arte trovadoresca. *Colóquio. Letras*, v. 197, 2018, p. 71-81.

GULLAR, F. *Toda poesia (1950-1999)* / Ferreira Gullar. – 16ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna*. Trad. J. Guinsburg e Magda França. - 2a. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUE, Sheila Moura (org.). *Antologia de poesia portuguesa. Século XVI: Camões entre seus contemporâneos*. – 2. ed. – Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

- JUNQUEIRA, I. “Nauro Machado e a poesia brasileira”. In: MACHADO, A. N. C. *Impressões sobre Nauro Machado*. 2ª ed. – Teresina; São Luís: Halley S/A Gráfica e Editora, 2020.
- LEÃO, J.A. S. “Nas órbitas de Urano: comentário sobre a obra as órbitas da água de Nauro Machado”. In: QUEVEDO, R. C.; MIRANDA, W. S. de. (org.). *Os canhões de Troia: ensaios sobre Nauro Machado e José Chagas*. - Fortaleza: Impreco, 2019.
- LEÃO, R. “O cirurgião do ser”. In: MACHADO, A. N. C. *Impressões sobre Nauro Machado*. 2ª ed. – Teresina; São Luís: Halley S/A Gráfica e Editora, 2020.
- LEÃO, R. “Um cirurgião da alma humana”. In: MACHADO, A. N. C. *Impressões sobre Nauro Machado*. 2ª ed. – Teresina; São Luís: Halley S/A Gráfica e Editora, 2020.
- MACHADO, Nauro. *Antologia poética*. - Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- MACHADO, Nauro. *O baldio som de Deus: sonetos*. – Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015.
- MACHADO, Nauro. *O cirurgião de Lázaro*. – Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.
- MACHADO, Nauro. *Um oceano particular*. - 1. ed. - São Luís, Teresina: Halley S/A Gráfica Editora, 2021.
- MARTINI, André de; COELHO JUNIOR, Nelson Ernesto. Novas notas sobre “o estranho”. *Tempo psicanalítico*, Rio de Janeiro, v.42.2, p.371-402, 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/256116354_Novas_notas_sobre_O_Estranho. Acesso em 15 out.2024.
- MERQUIOR, J. G. “O fantasma romântico”. In: MACHADO, A. N. C. *Impressões sobre Nauro Machado*. 2ª ed. – Teresina; São Luís: Halley S/A Gráfica e Editora, 2020.
- MIRANDA, W. S. de. “Nauro Machado na estrada do suna: poesia e exílio na modernidade” In: QUEVEDO, R. C.; MIRANDA, W. S. de. (org.). *Os canhões de Troia: ensaios sobre Nauro Machado e José Chagas*. - Fortaleza: Impreco, 2019.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia e realidade: ensaios acerca de poesia brasileira e portuguesa*. – São Paulo: Cultrix, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- MOISÉS, Carlos Felipe. “A máquina do mundo”. In: MOISÉS, Carlos Felipe. *O Desconcerto do Mundo: do Renascimento ao Surrealismo*. - São Paulo: Escrituras Editora, 2001.
- MORÁN CABANAS, Maria Isabel. “Mulher e Sá de Miranda no Cancioneiro Geral: o canto da sereia entre tradição e inovação”. In: SOUSA, Sérgio Guimarães; BRAGA, Luciana; COSTA, Anabela (org.). *Repensar Sá de Miranda e o Renascimento*. Centro de Estudos Mirandinos, Município de Amares, 2022.
- NEPOMUCENO, Luis André. “De mim mesmo sou inimigo”: exílio e saudade na écloga II de Bernardim Ribeiro. *Caligrama Revista de Estudos Românicos* 16(1), 2011. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/266877425_De_mim_mesmo_sou_inimigo_e_xilio_e_saudade_na_Ecloga_II_de_Bernardim_Ribeiro . Acesso em 13 ago. 2024.

OPPENHEIMER, Paul. *The Birth of the Modern Mind. Self, Consciousness and the Invention of the Sonnet*. Nova York: Oxford UP, 1989.

OSÓRIO, Jorge Alves. Entre a tradição e a inovação. Sá de Miranda na esteira de Garciso: em torno do debate poético da écloga Alexo. *Revista da Faculdade e Letras do Porto, série Línguas e Literaturas*, 1985, p. 59- 70.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

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

PIRES, Antônio Donizeti. Lugares-comuns da lírica ontem e hoje. *LINGUAGEM – Estudos e Pesquisas*, Catalão, vols. 10-11, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/article/download/18093> Acessado em 8 de fevereiro de 2019.

PY, Fernando. *Vozes do corpo*. – Rio de Janeiro: Fontana; Brasília: INL, 1981.

QUEVEDO, Rafael. O lugar da investigação dos *topoi* na lírica contemporânea de língua portuguesa: considerações metodológicas. *Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários*, 3, 2014, Maringá. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://cielli2014.com.br/media/doc/7e6dfe4a999e98aba25baecce005945a.pdf> Acesso em 2 mai. 2015.

QUEVEDO, Rafael. “A São Luís dos Infernos de Nauro Machado: Relações entre o poeta e a cidade a partir do filme de Frederico Machado”. In: QUEVEDO, R.; MIRANDA, W (org). *Os Canhões de Troia: ensaios sobre Nauro Machado e José Chagas*. – Fortaleza: Impreco, 2019.

RAMON, Micaela. “Nada do que vês é assi,/ trás os olhos não te abales: ilusão e desengano na poesia de Sá de Miranda”. In *Estética e Ética em Sá de Miranda*, org. de José Cândido de Oliveira Martins e Sérgio Guimarães de Sousa, Guimarães: Opera Omnia, 2011, pp. 175-189.

SALLES, F. T.de. “A modernidade clássica de Nauro Machado”. In: MACHADO, A. N. C. *Impressões sobre Nauro Machado*. 2ª ed. – Teresina; São Luís: Halley S/A Gráfica e Editora, 2020.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. "Amor e mundividência na lírica camoniana" / Vítor Manuel de Aguiar e Silva. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 55, Maio 1980, p. 33-46.

SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. – 2. ed. rev. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.