

O *topos* do “inimigo de mim” e sua presença na poesia ontem e hoje

Rafael Campos Quevedo¹

Cláudia Oliveira Silva Rocha²

Resumo

Este trabalho estabelece paralelos entre o *topos* do “inimigo de mim”, estabelecido por Sá de Miranda no poema “Comigo me desavim” a partir da cantiga de Jorge Manrique e imitado por autores portugueses do século XVI entre os quais Camões, Baltazar Estação, entre outros, e três poemas do século XX da autoria de Ferreira Gullar, Nauro Machado e José Chagas. Tais paralelos se propõem a averiguar ressignificações, deslocamentos, variações e marcas que sirvam como indício de uma reconfiguração do *topos* em questão. A discussão teórica está fundamentada nos estudos de Marcia Arruda Franco (2018) e Geraldo Augusto Fernandes (2020) a respeito da circulação da cantiga mirandina no século XVI e sua recepção no século XX e nos estudos de Carlos Felipe Moisés (2001) e Hauser (2007) a respeito da colocação do problema no contexto histórico-filosófico pós-renascentista e da perspectiva do maneirismo. O *corpus* quinhentista português foi extraído da seção “inimigo de mim” que integra a segunda edição da antologia de Sheila Hue (2007).

Palavras-chave: Inimigo de mim (*topos*). Poesia quinhentista portuguesa. Poesia brasileira do século XX

Data de submissão: abril. 2025 – Data de aceite: janeiro. 2026

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v22i1.16923>

¹ Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB); mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), especializado em Literatura Brasileira (UNIVERSO) e graduado em Filosofia e Letras pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). É Professor associado do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMA (PGLetras-UFMA). <https://orcid.org/0000-0003-4958-7095> E-mail: rafael.quevedo@ufma.br

² Universidade Federal do Maranhão. E-mail: claudia.rocha2010.2@gmail.com

1 O *topos* do “inimigo de mim”: contextualização e origem

Em sua *Antologia de poesia portuguesa do século XVI*, Sheila Moura Hue (2007) assinala 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 produção poética a partir de modelos relaciona-se a uma tradição na qual preconizava-se o trabalho (a exemplo da lição acerca do labor poético de matriz horaciana) de seleção e recombinação de imagens e ideias que, ao gerar um poema novo, “deixa ver (ou exhibe) as fontes de que proveio”, revelando a criatividade pessoal do autor, como explica Roberto de Oliveira Brandão (2001, p. 37).

Nesse período de efervescência humanista, a poesia tradicional ibérica abriu espaço para novas tendências provindas da Itália, incluindo a poesia de Dante e de Petrarca. Marcia Arruda Franco (2007) ressalta que, ao longo da 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 cancionairil, 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 a partir de então 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 praticou a 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”.

No legado petrarquista inclui-se o *topos* do *desengaño* a partir da questão amorosa. Trata-se de uma concepção segundo a qual, a fim de tornar o sentimento duradouro, era

necessário aumentar a sua intensidade, com o afastamento dos amantes, conduzindo a um sofrimento pela insatisfação do desejo. 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).

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 envolvido 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 dar-me como me dí,
quién osará ser amigo
del enemigo de sí?* (Jorge Manrique. In: 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 tê-la 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 um 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 dar-me como me dá". 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 aí se verifica "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. Em seu poema, Sá de Miranda toma o mote espanhol e desenvolve o seu conteúdo temático:

*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 queixo, 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. Por fim, a amada, 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 ansí 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 conmigo 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
aque! que fuyendo vá
del enemigo de sí?* (Sá de Miranda. In: Del Rio, 2009, p. 110-112).

Entretanto, 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. In: Hue, 2007, p. 122).

No campo do significado, observa-se um eu em desavença consigo. Tal conflito interior se configura em uma luta incontornável, pois ele não pode coabitar consigo, nem escapar de si, como indicado na primeira estrofe. Não havendo mais como fugir, a dor é originada por ele mesmo – transformando-o no próprio algoz (‘Pois que trago a mim comigo/ Tamanho imigo de mim?’). Entretanto, o motivo 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 da substituição da palavra “cuidado”, presente na edição de 1516³, por “trabalho”, na variante de 1595 – utilizada para a análise, Franco (2018) explica que fica patente um deslize para um sentido mais metalinguístico, “no qual a desavença advém da

³ “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, ll. In. Fernandes, 2018, p. 45).

luta com as palavras no trabalho de escrever”. (Franco, 2018, p. 71), tal como voltaremos a comentar mais adiante. Geraldo Augusto Fernandes (2020), por sua vez, 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).

Fernandes (2020, p. 43) destaca, ainda, que esse “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, pode-se observar o deslize da lírica amatória para o voltar-se do poeta sobre a subjetividade, como destaca Marcia Arruda Franco (2000).

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 e 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. In: Hue, 2007, p. 120).

A primeira volta da cantiga é quase uma reprodução 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. 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. In: Hue, 2007, p. 119).

No mote destaca-se o berço do antagonismo entre o eu e ele mesmo, um conflito sobre o qual não há explicações. 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 nesse poeta, 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. In: 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, posteriormente, com Camões, o que se observa é o enfoque na questão do eu em dissensão consigo, que se constitui o seu maior perigo.

Na lírica renascentista portuguesa, Camões foi certamente quem mais cultivou o tema da batalha dos contrários, especialmente a travada entre a razão e o sentimento. 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 ignorância: “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, 2003, p. 554)

A confusão dos contrários, por sua vez, encontrará 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:

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.

De todo modo, o tema propicia o movimento do olhar para dentro de si. Moisés (2001) pondera que tal convite à introspecção 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, na temática do desconcerto do mundo, justifica a presença do “eu perdido” em poemas do cancionero de Resende, como observa Geraldo Augusto Fernandes (2020) evidenciando, portanto, que não se trata de um aspecto restrito à lírica de temática amorosa:

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 em desconcerto, 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)

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 uma produtiva sobreposição de temporalidades distintas, ao modo de uma espiral que, em cada volta, recupera algo do ciclo anterior, atualizando-o.

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. Essa problemática ganha largo terreno na poesia de Fernando Pessoa e seus heterônimos, onde tantas vezes se explora o sujeito poético que se identifica com esse intervalo entre o não ser e o ser, entre o ser e o estar - uma das dicotomias pessoanas, como aponta Leyla Perrone-Moisés (1982). Desse modo, Fernando Pessoa radicalizaria a divisão do eu por meio de seus heterônimos - que correspondem a uma criação, de modo que nem mesmo o ortônimo poderia ser chamado de "ele mesmo":

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).

Talvez seja de Fernando Pessoa a herança mais imediata e conhecida da temática do eu em conflito ou em dissipação a que se poderiam associar as atualizações mais recentes do *topos* do inimigo de mim, uma vez que os poemas quinhentistas que versaram sobre esse tema não costumam constar na maior parte das antologias e, à exceção de Camões e Sá de Miranda, os demais nomes não figuraram entre os mais prestigiados. Nosso interesse, no entanto, é justamente propor um cotejo entre um *corpus* mais atual de variações do inimigo de mim e a tradição ibérica dos séculos XV e XVI, a partir dos exemplos apresentados até o momento e alguns outros casos quinhentistas a que recorreremos oportunamente. Os poemas escolhidos são de autoria de Nauro Machado, José Chagas e Ferreira Gullar. Principiemos por este último.

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, 2008, p. 293)

Os principais traços da antiga tópica encontram-se nesse famoso poema de Gullar pertencente ao livro *Na vertigem do dia*, de 1980: o eu cindido e a ameaça que essa cisão representa. A cisão formula-se em termos de antagonismo entre as duas partes e a ameaça encontra-se por sua vez, textualmente, na expressão “vida ou morte” da última estrofe. Antagonizar, aqui, significa fazer oposição ou contrariar alguma coisa em algum aspecto. Estas, as contrariedades e as oposições, se acirradas a níveis extremos, ameaçam desintegrar um sujeito poético já comprometido quanto à sua unidade. Nenhum poema da tradição quinhentista portuguesa deixou de considerar que o eu em desavença consigo mesmo implica em perigo iminente: “Sou posto todo em perigo” (Sá de Miranda), “núncios do mal e do perigo” (Baltazar Estaço), “agora no mor perigo” (Bernadim Ribeiro), “Mas eu quando me vejo em tal perigo” (Quevedo Castelo Branco), “E posto em tal perigo mal me sinto” (Castro do Rio), são exemplos que dão a ver a recorrência da questão. 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.

É interessante notar que, do ponto de vista estrutural, o poema de Gullar pode ser considerado uma espécie de soneto rasurado ou transgredido. Isso ocorre porque a maioria dos versos do poema é formada por decassílabos heroicos cindidos em duas partes e transformados em versos menores de seis e quatro sílabas poéticas. Submetendo-o a uma

tentativa de estruturação em forma de soneto, o poema resultante resultaria composto de quinze versos: onze decassílabos, sendo dez heroicos perfeitos e um único (o verso 14) com a primeira tônica recuada para a quinta sílaba poética, três hexassílabos e um trissílabo final. Dessa forma, a tradição do soneto— uma forma poética fundamental no processo de sondagem interior da poesia lírica— como que permaneceria presente, ainda que de maneira fragmentada, funcionando como um palimpsesto em que tanto a estrutura métrica quanto o próprio tema são rasurados e atualizados. Eis a forma do soneto imperfeito, com os versos escandidos e as tônicas em negrito:

1. U/ma/ par/te/ de/ **mim**/ é/ to/do/ **mun**/do:
2. ou/tra/ par/te é/ nin/**guém**:/ fun/do/ sem/ **fun**/do.
3. U/ma/ par/te/ de/ **mim**/ é/ mul/ti/**dão**:/
4. ou/tra/ par/te es/tra/**nhe**/za e/ so/li/**dão**/.

5. U/ma/ par/te/ de/ **mim**/ pe/sa/, pon/**de**/ra:
6. ou/tra/ par/te/ de/li/ra.
7. U/ma/ par/te/ de/ **mim**/ al/mo/ça e/ **jan**/ta:
8. ou/tra/ par/te/ se es/pan/ta.

9. U/ma/ par/te/ de/ **mim**/ é/ per/ma/**nen**/te:
10. ou/tra/ par/te/ se/ **sa**/be/ de/ re/**pen**/te.
11. U/ma/ par/te/ de/ **mim**/ é/ só/ ver/**ti**/gem:

12. ou/tra/ par/te/, lin/gua/gem.
13. Tra/du/zir/ u/ma/ **par**/te na/ ou/tra/ **par**/te
14. — que é/ u/ma/ ques/**tão**/ de/ vi/da/ ou/ **mor**/te —

15. se/rá/ ar/te?

A resolução da dilemática questão de vida ou morte, no poema, está condicionada a um trabalho de tradução a respeito do qual o sujeito poético levanta a dúvida sobre se será arte tal trabalho. A pergunta que arremata o poema estabelece-o, por sua vez, no campo da metalinguagem, o que permite uma terceira conexão com o “inimigo de mim” mirandino: a questão do trabalho poético. A esse respeito, vejamos a seguinte consideração de Marcia Arruda Franco:

Entre os contemporâneos da cantiga — os primeiros que a interpretaram, incluindo aí o autor e seus editores — o sentido do conjunto de versões conhecidas deslizaria de um questionamento do eu em desavença consigo mesmo para um desenvolvimento metalinguístico, típico dos autores horacianos, cuja filosofia de composição poética se pauta pelo *labor limae*, no qual a desavença advém da luta com as palavras no trabalho de escrever. Este deslize de sentido no primeiro horizonte de recepção da cantiga é simples de ver ao compararmos as três variantes dos versos 9º e 10º: em 1516, “que cabo espero ou que fim / deste cuidado que sigo”; nos anos 1540: “que glória espero ou que fim, / da vã contenda que sigo”, e, por fim, em 1595, na edição

príncipe da obra de Sá de Miranda: “Que meio espero ou que fim / Do vão trabalho que sigo”. (Franco, 2018, p. 71).

Uma aparente diferença parece se inserir entre as duas posições acerca da relação entre o trabalho artístico e a questão da desavença subjetiva: no caso do poema de Gullar a indagação é lançada, mas não respondida, ou seja, não se afirma se é ou não a arte esse modo de tradução de uma coisa na outra, tarefa vital, ou mortal, conforme registrado pela voz lírica. Já no poema de Sá de Miranda, por haver a admissão, por parte do sujeito poético, de que seu trabalho é vão, teríamos aí uma tomada de posição sobre a impossibilidade de a poesia atuar, de algum modo, para o equacionamento do dilema. A diferença nos parece, como dissemos, apenas aparente, se atentarmos, na cantiga de Miranda, para a assertividade do eu lírico no verso: “Do vão trabalho que sigo”. Esse “que [eu] sigo” contrasta com a vanidade do trabalho. Por que seguir, ou seja, insistir, perseverar, em algo que se considera vão senão porque, de algum modo, ele não é de todo em vão? No poema de Gullar, por sua vez, a dúvida recai sobre um aspecto que poderíamos considerar como secundário, uma vez que o trabalho de traduzir uma coisa na outra, ou de traduzir-se, não é posto em dúvida, mas sim se a isso se pode ou não chamar de arte. Não se duvida da necessidade do trabalho em si, mas de que ordem seja ela.

Isso posto, passemos para as considerações sobre o poema de Nauro Machado do livro *O cirurgião de Lázaro*, de 2010. Segue o soneto:

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).

Inegavelmente o mais angustiado, o mais agônico da tríade de poetas que compõe este trabalho, Nauro Machado é, também, dos três autores, o que mais dedicou poemas ao tema do eu dividido, ou em profundo conflito consigo mesmo. Essa angústia de ordem existencial adquire forma em versos que, além de forte expressividade subjetiva, são carregados de recursos reforçadores de antagonismos, torsões e contrariedades:

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).

Para além do eu em desavença consigo, o soneto em questão articula mais duas variações presentes na tópica quinhentista do inimigo de mim: o traço do eu perdido e o da guerra consigo mesmo. O primeiro expressa-se, principalmente, pelo emprego da comparação do eu com o novelo enredado, mas também pela imagem, estabelecida por comparação, da existência como um pesadelo que consiste em girar através do centro de si sem nunca conseguir acessar esse centro. Somada com a metáfora da guerra, que comparece textualmente no décimo verso, o efeito obtido é o da total desesperança, de absoluta impossibilidade de conciliação ou obtenção de algum tipo de equilíbrio consigo, conforme a própria dúvida assinalada no final do poema.

A nosso ver, essas duas variações correspondem, portanto, a hipérboles da metáfora nuclear da estrutura do *topos*, isso porque tanto a perda de si quanto a guerra consigo correspondem a ampliações ou agravamentos da experiência da cisão subjetiva. Essas ampliações já se faziam presentes nos poemas quinhentistas, a exemplo do soneto de Quevedo Castelo Branco “Quando às vezes a mim por mim pergunto”, cuja primeira estrofe segue reproduzida a seguir:

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.
[...] (Castelo Branco. In.: Hue, 2007, p. 124)

Martim Castro do Rio também articulou o tema associando a perdição subjetiva às imagens, hoje para nós tão borgianas, do labirinto e do deserto:

Perdi-me dentro em mim como em deserto,
Minh'alma está metida em labirinto,
E posto em tal perigo já me sinto
Cair noutro maior, nele encoberto.
[...] (Castro do Rio In.: Hue, 2007, p. 123)

Ainda da autoria de Quevedo de Castelo Branco temos o desdobramento do *topos* do inimigo de mim na guerra interna travada no campo da subjetividade da qual não há

vencedores:

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.

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

No emprego que faz desses elementos da tópica do eu perdido e em guerra consigo, Nauro Machado insere-os em um quadro mais amplo de figuração da experiência existencial do homem. Nesse sentido, tudo se passa como se esse desencontro de si mesmo, bem como a angústia advinda dessa perpétua guerra interna correspondessem ao estágio mais avançado de um abandono existencial no qual o sujeito, desamparado de Deus e, agora, de si mesmo, não encontra mais nenhuma possibilidade de salvação. Resta-lhe a angústia mais ferrenha, a ser revolvida em um mosaico de figurações expressivas associadas a outras tantas abordagens do mal-estar físico do eu e suas circunstâncias, algo que o aproxima, como bem observou José Guilherme Merquior, da lírica de Augusto dos Anjos: “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).

O mesmo não se pode dizer da poesia de José Chagas, menos ainda do tom com que o poeta tratou do topos em questão nesse soneto intitulado “Análise”, inserto na seção “Poemas inéditos” de sua *Antologia Poética* do ano de 1998:

Eu, que nunca termino o que começo,
vou, sem ter começado, ver meu fim,
e já me preparei para o regresso
de uma viagem que não fiz em mim.

Vivo um contraste humanamente expresso,

pois me fiz dois: um bom e outro ruim.
Sendo irmão de mim mesmo, a mim confesso
que, se nasci Abel, cresci Caim.

De antigas eras trago esse conflito,
e ora amaldiçoado, ora bendito,
não encontro equilíbrio em meu redor.

Mas, se não tendo início é que me acabo,
lanço tudo o que sou a Deus e ao Diabo,
e eles que façam como achar melhor. (Chagas, 1998, p. 344)

É no soneto de Chagas que o tema alça maior grau mais elevado de universalidade, seja porque sua formulação não se circunscreve a um drama solipsista, na medida em que se apresenta como um traço inerente à condição humana, seja pelo caráter arquetípico a que relaciona o tema. Em comparação com os dois poemas anteriores, este se mostra o que mais se aproxima de uma aceitação relativamente apaziguada da experiência da cisão interior, situando-a numa dimensão, por assim dizer, cósmica, e assumindo a impotência individual do eu poético para equacioná-la. Isso se manifesta no próprio tom de que o tema é revestido. Consideravelmente menos angustiado, assume certo viés de jocosidade, pontualmente em seu desfecho, ao dizer que lançará o problema a Deus e ao Diabo.

Desenvolvendo as afirmações do parágrafo anterior, poderíamos dizer que, muito embora o poema se inicie situando o tema do antagonismo no plano de um drama individual expresso em primeira pessoa, logo na segunda estrofe o sujeito poético reconhece viver “um contraste humanamente expresso”, afirmação que desloca o conflito para um plano de universalidade, apresentando-o como dado da condição humana e não tragédia individual. Em seguida, ao indicar que o conflito remonta a “antigas eras” e ao acionar o tema dos irmãos rivais culminando no mais arquetípico dos dualismos – o da oposição entre Deus e o Diabo –, o poema estabelece de forma definitiva o tema das contrariedades como sendo de natureza cósmica. Nesse sentido, o soneto, fiel à tarefa analítica que o título sugere, promove uma espécie de exame da questão da cisão interior, mais do que a mera expressão de sua vivência íntima. A propósito da relação entre o título e a abordagem apresentada pelo soneto, as primeiras informações do verbete “Análise” do *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano podem ser úteis:

Em geral, a descrição ou a interpretação de uma situação ou de um objeto qualquer nos termos dos elementos mais simples pertencentes à situação ou ao objeto em questão. A finalidade desse processo é resolver a situação ou o objeto nos seus elementos, de modo que um processo analítico é considerado bem-sucedido quando tal resolução é realizada. Esse processo foi empregado por Aristóteles na lógica da demonstração (apodítica), com a finalidade de resolver a demonstração no silogismo, o silogismo nas figuras, as figuras nas proposições. (Abbagnano, 2007, p. 51-52)

Em que pesem os diversos sentidos que a palavra assume a depender do filósofo que a emprega, tanto o procedimento descritivo-interpretativo, quanto a teleologia resolutiva parecem-nos atributos constitutivos da análise em qualquer circunstância em que seja adotada. Considerando-se o soneto como forma poética e, portanto, alheio às convenções lógico-conceituais que caracterizam o discurso filosófico, o procedimento analítico nele não se dará nos moldes da argumentação filosófica *stricto sensu*. Isso, no entanto, não impede que reconheçamos, nos versos de José Chagas, um reflexo do processo analítico, ao descrever os termos do problema do dualismo e encaminhar-se para uma “resolução” que se apresenta de modo parodicamente derrisório nos dois últimos versos. É nesse movimento que se revela a lógica imanente ao tratamento do antagonismo no poema, bem como o modo peculiar com que o poeta o conduz, conforme já observado: certo acatamento da dicotomia como condição mesma do homem temperada, ao final, com uma a pincelada de jocosidade, como que a abrandar a angústia da experiência do dilaceramento interior.

Assim, se considerados sob uma perspectiva de triangulação, os três poemas apresentam distintos modos de abordagem da cisão subjetiva. Em “Traduzir-se”, Ferreira Gullar dimensiona o conflito em termos antagônicos, articulando-o à experiência do fazer artístico e estabelecendo, assim, um elo com a tradição mirandiana do “inimigo de mim”. Nauro Machado, por sua vez, adotando uma verve mais marcadamente vinculada ao maneirismo, radicaliza e intensifica o tema, convertendo a cisão em uma guerra intestina e dramática, na qual emerge um eu exasperado, em plena vertigem existencial. Por fim, José Chagas encaminha-se para uma resolução de cunho “analítico” da dualidade, ao situar a dicotomia como um dado constitutivo do universo e, por extensão, da própria condição humana.

Considerações finais

Antônio Donizeti Pires (2007, p. 11-12), em concerto 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”:

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 nos poemas que foram tratados neste artigo,

em que os poetas fazem novos empregos do *topos* clássico. Da luta do desejo amoroso à perda do conhecimento de si, o *topos* do inimigo de mim continua sendo ressignificado. Perceber esse olhar para a subjetividade proposto pela lírica de caráter existencial do século XVI e as semelhanças com poemas de outras épocas possibilita um diálogo profícuo entre a tradição e a contemporaneidade.

No *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. Apesar da extração da lírica amadora, o eu em inimizado 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. Destacamos, ainda, o dualismo entronizado pelo Renascimento, do ingênuo ideal da coexistência dos contrários, em (suposta) equilibrada harmonia. O “inimigo de mim” também se relaciona com o jogo dos contrários, recurso largamente em voga no maneirismo e no barroco. O contraste nos remete diretamente para a ideia de um eu dividido, confrontado com sua própria natureza e com suas limitações internas.

O mesmo núcleo agônico e conflitivo comparece nos poemas de Gullar, Machado e Chagas, onde encontra diferentes desdobramentos. Nesse sentido, os três textos, embora enraizados em contextos histórico-culturais distintos, dialogam intensamente com a tradição ao reelaborarem, cada qual à sua maneira, o tema da cisão interior: ora conectando-o ao fazer artístico, ora enfatizando o drama existencial, ora explorando uma dimensão de especulação analítica. Tais atualizações do *topos* atestam a vitalidade da tradição — não como repetição estéril, mas como campo fértil de reinvenção e continuidade.

The "self enemy" topos and its presence in poetry now and then

Abstract

This paper sets parallels between the "self enemy" topos, established by Sá de Miranda in the poem "Comigo me desavim", from Jorge Manrique's song, followed by other sixteenth century Portuguese authors who imitate him, such as Camões, Baltazar Estação, among others, and three 20th century poems by Ferreira Gullar, Nauro Machado and José Chagas. Such parallels are aimed to verify new meanings, shiftings, variations and marks which point to a new setting of the topos. The theoretical framework is based on the works of Marcia Arruda Franco (2018) and Geraldo Augusto Fernandes (2020) regarding the circulation of Sá de Miranda's song in the sixteenth century and its reception in the 20th century; and Carlos Felipe Moisés (2001) and Hauser (2007) concerning the historical and philosophical context of post-Renaissance and the mannerism perspective on the issue. The fifteenth century corpus has been extracted from the "self enemy" section of the anthology by Sheila Hue (2007).

Keywords: Self enemy. Fifteenth century Portuguese poetry. Twentieth century Brazilian poetry

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução coordenada e revista por Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *Poética e Poesia no Brasil (Colônia)*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- CABANAS, Maria Isabel Morán. “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, Amares, 2022.
- CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- CHAGAS, José. *Antologia poética*. São Luís/Rio de Janeiro: EdUFMA/Topbooks, 1998.
- 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.
- DEL RIO, Antonio Henrique Monteiro. *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.
- 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.
- FRANCO, Marcia Arruda. 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, Marcia Arruda. Sá de Miranda, trovador e poeta. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 27, n. 37, p. 63-77, jun. 2007.
- GULLAR, Ferreira. *Poesia completa*. Teatro e Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 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. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.
- MACHADO, Nauro. *O cirurgião de Lázaro*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.
- 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, Wandelson Silva de. “Nauro Machado na estrada do *Suna*: poesia e exílio na modernidade” In: QUEVEDO, Rafael Campos; MIRANDA, Wandelson Silva de. (org.). *Os canhões de Troia: ensaios sobre Nauro Machado e José Chagas*. Fortaleza: Imprece, 2019.
- MOISÉS, Carlos Felipe. “A máquina do mundo”. In.: MOISÉS, Carlos Felipe. *O Desconcerto do Mundo: do Renascimento ao Surrealismo*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

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.

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

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.

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.