

Roberto Pontes

# O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro



**O Jogo de Duplos na Poesia  
de Sá-Carneiro**

**Presidente da República**

Dilma Vana Rousseff

**Ministro da Educação**

Henrique Paim

**Universidade Federal do Ceará – UFC**

**Reitor**

Prof. Jesualdo Pereira Farias

**Vice-Reitor**

Prof. Henry de Holanda Campos

**Edições UFC**

**Diretor e Editor**

Prof. Antônio Cláudio Lima Guimarães

**Conselho Editorial**

Presidente

Prof. Antônio Cláudio Lima Guimarães

**Conselheiros**

Prof<sup>ª</sup>. Adelaide Maria Gonçalves Pereira

Prof<sup>ª</sup>. Angela Maria R. Mota de Gutiérrez

Prof. Gil de Aquino Farias

Prof. Italo Gurgel

Prof. José Edmar da Silva Ribeiro

Roberto Pontes

O Jogo de Duplos na Poesia  
de Sá-Carneiro



Fortaleza  
2014

## **O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro**

© 2014 Copyright by Roberto Pontes

Impresso no Brasil / Printed in Brazil

### **Todos os Direitos Reservados**

Edições UFC

Av. da Universidade, 2932 – Benfica – Fortaleza – Ceará

CEP: 60.020-181 – Tel./Fax: (85) 3366.7766 (Diretoria)

3366.7499 (Distribuição) 3366.7439 (Livraria)

Internet: [www.editora.ufc.br](http://www.editora.ufc.br) – E-mail: [editora@ufc.br](mailto:editora@ufc.br)

### **COORDENAÇÃO EDITORIAL**

Moacir Ribeiro da Silva

### **REVISÃO DE TEXTO**

Francisca de Sá Benevides

### **NORMALIZAÇÃO BIBLIOGRÁFICA**

Luciane Silva das Selvas

### **PROGRAMAÇÃO VISUAL E DIAGRAMAÇÃO**

Luiz Carlos Azevedo

### **CAPA**

Valdiano Araújo Macedo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Bibliotecária Luciane Silva das Selvas CRB 3/1022

---

P813j Pontes, Roberto  
O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro / Roberto Pontes - Fortaleza: Imprensa Universitária,  
2014.  
278 p. ; 21 cm. (Estudos da Pós-Graduação)

ISBN: 978-85-7485-173-0

1. Poesia. 2. Análise Literária. I. Título.

---

CDD 869.3

*Dedico este livro aos autores que me proporcionaram compreender a poesia de Sá-Carneiro, sabendo que ninguém compreende tudo porque o aprendido foi um nada;*

*ao Grupo Poesia Simplesmente que me proporcionou viver a poesia nos palcos do Rio de Janeiro;*

*à Beth, colaboradora intelectual do meu percurso até aqui;*

*aos pesquisadores do Grupo de Residualidade Literária e Cultural, pelo aprofundamento da sistematização da teoria que nos é comum – especialmente dedico o tópico “Fragmentação e residualidade estética complexa”.*



“Deixar-vos-ei com a seguinte mensagem: o diferente confina com o idêntico, o uno é o que nos é íntimo.”

Manuel Afonso Costa  
*Revista de Cultura*  
Macau, 27-28, 1996, p. 150.

“Na base da vida humana existe um princípio de insuficiência. Isoladamente, cada homem imagina os outros incapazes ou indignos de ‘ser.’”

Georges Bataille  
*A Experiência Interior*  
São Paulo: Ática, 1992, p. 88.

“o real tem sempre razão.”

Clément Rosset  
*O Real e Seu Duplo*  
Porto Alegre: L&PM, 1988, p. 85.

“Se a natureza de uma coisa é existir em uma outra, ela não mais se produz quando esta outra não mais é: ora, tal é a natureza da imagem; é aquela que é uma outra coisa.”

Plotino  
*Enéades*, III, 6, 14, 1-5.



## O DUPLO, A FRAGMENTAÇÃO, UMA RESIDUALIDADE ESTÉTICA COMPLEXA

---

*Elizabeth Dias Martins<sup>1</sup>*

O livro que o leitor tem agora em mãos, intitulado *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro*, de Roberto Pontes, traz em suas páginas uma análise literária técnica, bem fundamentada e de linguagem elegante, pela qual adentramos no universo doloroso da subjetividade lírica do autor de *Dispersão*, que formou com Fernando Pessoa e Almada Negreiros a tríade mais significativa do histórico Grupo de *Orpheu* no Portugal de 1915.

Este livro foi consequência de pesquisa financiada pela Capes, sob orientação da professora Izabel Margato, com a finalidade de obtenção do título de Doutor em Letras pelo autor, em defesa de tese ocorrida na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, ocasião em que a banca examinadora recomendou o texto aprovado para publicação.

A abordagem da obra poética de Sá-Carneiro nas páginas a serem lidas se dá através de um exame textual de 66 poemas desse autor, número de textos líricos que nos deixou – produção bastante intensa para quem viveu pouco e produziu muito em curtos anos de vida literária. Esse poeta matou-se aos 26 anos e a poesia estudada por Pontes foi produzida entre 1909 e 1916, portanto, em apenas sete anos.

Roberto Pontes empreende sua minuciosa análise do objeto que estuda examinando cada poema, cada estrofe, cada

---

<sup>1</sup> Professora de Literatura Portuguesa do Departamento de Literatura do curso de Letras da Universidade Federal do Ceará e coordenadora do PPGLetras da UFC. Doutora pela PUC-RJ.

verso, até cada palavra, a fim de aclarar a duplicidade ontológica inoculada pela natureza na subjetividade do infortunado autor lisboeta. Essa duplicidade ocorre em meio a uma fragmentação do *eu* comum ao período histórico vivenciado por Sá-Carneiro, a qual foi especialmente intensa no seio do *Orpheu* de início do século XX. Já a fragmentação em causa é localizada por Pontes em sua origem, no Barroco, no Romantismo e na modernidade.

A incursão crítica a ser lida parte da constatação do desequilíbrio observado no ânimo pessoal e lírico de Sá-Carneiro entre o que Freud compreendeu como *princípio do desempenho* e *princípio do prazer*, fundamento da divisão do *eu*, tão nefasta ao homem e ao “Rei-lua”.

Essa divisão, Roberto Pontes demonstra, se apresenta sob três modalidades: interior, textual e estética, as quais lhe permitem formular o conceito de *residualidade estética complexa*, que é como se apresenta a poesia deixada por Sá-Carneiro. Aliás, o tópico “Fragmentação e Residualidade Estética Complexa” é de leitura fundamental para aqueles que queiram compreender a Teoria da Residualidade sistematizada pelo autor deste livro, que vem tendo reconhecimento crescente com o passar dos anos.

A análise empreendida se aprofunda quando o autor estuda *o jogo de duplos básico* à luz das contribuições de Clément Rosset, filósofo francês contemporâneo que atualizou os estudos do trágico procedentes de Nietzsche. Na verdade, *o duplo básico* referido diz respeito às oposições *real/duplo* e *eu/outro* que se conjugam com a narrativa do mito de Narciso. Para o exame desse viés o autor recorre a Plotino, Sigmund Freud, Herbert Marcuse e Julia Kristeva, adotando outra série oposta, qual seja a *recuperação da identidade/autodestruição narcísica*.

Desse modo, Roberto Pontes aprofunda sua interpretação da obra de Sá-Carneiro de forma singular, contribuindo decisivamente para a elucidação de um enigma inquietante da moderna literatura portuguesa. Não se pode deixar de dizer que *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro* vem preencher de algum modo a lacunosa fortuna crítica de Sá-Carneiro ainda tão menor que a de Fernando Pessoa.

Interessante é ver como mudou a fundamentação teórica do autor deste livro, que em *Poesia Insubmissa Afrobrasiliusa*, obra esgotada em sua primeira edição, esposava o materialismo dialético crítico, enquanto agora recorre à filosofia do trágico, à tradição do duplo na literatura e nas artes, à mitologia e à crítica psicanalítica e à Teoria da Residualidade, numa demonstração expressiva de que a obra determina o melhor método para estudá-la. Essa mudança de enfoque não significa deserção do primeiro apoio teórico. Mas, cabe indagar, seria possível ler e analisar a poesia de Sá-Carneiro na mesma perspectiva da de Agostinho Neto? Quem assim fizesse forçaria inevitavelmente a interpretação. Nem por isso deixa o autor de posicionar-se pondo a lírica de Sá-Carneiro diante de dois espelhos, categorias que lhe são caras: o da *consciência ingênua* e o da *consciência crítica*. E dessa contemplação Sá-Carneiro sai tosquiado.

Creio haver conseguido dar uma pelo menos pálida imagem do livro que se vai ler dentro em breve. Digo pálida, porque suas páginas têm brilho próprio, tanto que foram recomendadas para publicação pela PUC-RJ.

Ao ler os capítulos em sua sequência normal, o leitor participará do drama ingente passado na subjetividade lírica estetizada de Mário de Sá-Carneiro, de trágica raiz, que rebenta em divisão do *eu*, conflito com o *outro*, *euforia/disforia*, até o

momento crucial da autoexecração e do suicídio carneiriano, tudo através dos versos trágicos daquele autor.

E ao fecharem-se as cortinas dessa desventurada vida em plena Paris, a Cidade Luz, pela ingestão de frascos de stricnina num ordinário quarto de hotel, sem qualquer assistente, e no furacão do desespero, é de bom alvitre meditar nas palavras de seu companheiro de geração Almada Negreiros:

todo aquele que queira encontrar dentro de si mesmo a sua própria personalidade, ficará romanticamente sozinho no meio das multidões, na mais terrível solidão de todos os tempos, uma solidão onde o próprio deserto está cheio de arranha-céus e as ruas inundadas de gente! (NEGREIROS, 1997).

E para finalizar, lembremo-nos da epígrafe de Plotino posta no início deste volume: “Se a natureza de uma coisa é existir em uma outra, ela não mais se produz quando esta outra não mais é: ora, tal é a natureza da imagem; é aquela que é uma outra coisa” (*Enéades*, III, 6, 14-15).

Sá-Carneiro não suportou “o peso do real” que acicanta continuamente o espírito dos mortais, como bem acentua Clément Rosset em seu livro *O real e seu duplo* (Porto Alegre: L&PM, 1988). E foi desse livro do filósofo francês que Roberto Pontes extraiu outra epígrafe categórica: “o real tem sempre razão”.

De parabéns estão a Universidade Federal do Ceará e as Edições UFC por dar ao público este livro que vem enriquecer a fortuna crítica de Mário de Sá-Carneiro.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	17
1 SÁ-CARNEIRO E A FRAGMENTAÇÃO DO EU .....	21
1.1 Entre Dois Modos de Fragmentação .....	29
1.2 Fragmentação e Residualidade Estética Complexa .....	40
2 PRELIMINARES AO JOGO DE DUPLOS BÁSICO .....	79
2.1 Um Conceito de Jogo de Duplos .....	79
2.2 A Duplicidade Revelada na Palavra .....	120
2.3 As Disjunções Que Refletem o Duplo na Poesia de Sá-Carneiro .....	126
3 O DUPLO BÁSICO .....	139
3.1 O Duplo, a Literatura, a Estética .....	139
3.2 Roteiro do Duplo Básico na Poesia de Sá-Carneiro .....	156
4 O POETA E SEU REFLEXO .....	209
4.1 Narciso e Sá-Carneiro .....	213
4.2 Freud, Marcuse e Kristeva .....	231
APÊNDICE.....	247
CONCLUSÃO .....	255
BIBLIOGRAFIA .....	259



## RONDÓ DA SOLIDÃO

*a Mário de Sá-Carneiro*

A solidão põe a mesa,  
A solidão cai com arte  
Na banda ruim da cabeça  
Que já não tem contraparte.

A solidão é uma deusa,  
A solidão me reparte  
Em dois de mim, mas nenhum,  
Folha solta ou vão encarte.

Oh solidão, por que ficas?  
Oh solidão, some, parte!  
As rimas não são tão ricas,  
Mas são as que posso dar-te.

Oh imagem que o espelho  
Não deixa nunca alcançar-te!  
Se me vejo a mim primeiro  
Não enxergo a outra parte.

E sou sempre o desinteiro  
Aquele que, em sonhos, arde  
Mas que não sabe o caminho  
De quem ama e se comparte.

A solidão põe a mesa,  
A solidão cai com arte  
Na banda ruim da cabeça  
Que já não tem contraparte.

Roberto Pontes



## INTRODUÇÃO

---

O *jogo de duplos* na poesia de Mário de Sá-Carneiro, aqui estudado, teve pesquisa preparatória iniciada pelos idos de 1989, muito antes de ser eleito tema deste livro.

Até então a obra de Mário de Sá-Carneiro, autor que foi mola propulsora da revista *Orpheu* e nome emblemático do primeiro Modernismo português, mereceu poucas, mas importantes leituras iniciais, como as de Maria Aliete Galhoz e Dieter Woll, por exemplo, que, mesmo assim, não foram suficientes para apressar o reconhecimento literário do autor de *Dispersão*.

Fazendo uma predição para si mesmo, como repetidas vezes deixa transparecer nos versos por ele escritos, o próprio autor preconizou que a obra deixada só seria compreendida vinte anos após sua morte e, realmente, apenas decorrido esse prazo, a fortuna crítica que lhe diz respeito tornou-se mais rica. Outros autores do Modernismo português, entretanto, foram mais estudados do que Sá-Carneiro.

Justamente por não entendermos que assim fosse, optamos por estudar a poesia de Sá-Carneiro, autor por quem, de início, não tínhamos nenhuma simpatia.

Adquirida a obra poética, a de ficção, a correspondência e a pouca análise que de seu trabalho até então se fizera, li a poesia com persistência, atenção e comprometimento, sobretudo porque nela reside o mistério da alma humana agrilhoada a uma tácita condenação trágica.

Logo nos vimos diante de uma unidade temática compacta, uma habilidade técnica invejável, uma imagística desnorteante, uma sintaxe inusitada, uma simbologia altamente

condensada sob a capa (ou sob a máscara) de um torturante dissídio implementado entre um *eu* e um *outro*.

Quanto ao poeta de Camarate, a objeção mais frequente que se lhe lança é o pequeno número de poemas deixado. Ora, esta é uma grande estopada porque há livros clássicos macérrimos e autores, na literatura de todos os povos, inclusive nos de Língua Portuguesa, que ficaram famosos com a publicação de opúsculos e plaquetes contendo, no máximo, doze, dezesseis, vinte poemas. Perguntamos a esses pseudocríticos: – a obra poética de João de Deus, Cesário Verde, Camilo Pessanha é de grande extensão? A resposta é óbvia e dada com a ajuda da própria Literatura Portuguesa.

Apodo bem comum dirigido à poesia de Sá-Carneiro é o que surge da comparação de sua lírica com a obra de outros autores que se derramaram em milhares de páginas, sem levar em conta que escrever abundantemente quase sempre inviabiliza a *condensação*, conceito considerado por Ezra Pound essencial ao bom desempenho poético.

Além disso, a vida mais ou menos longa de um escritor deve ser levada em conta. Sá-Carneiro matou-se aos 26 anos. Sua obra completa se fez em torno de dez anos e a poesia que aqui se estuda vai de 1909 a 1916; o *corpus* está limitado apenas a 66 poemas escritos em sete anos.

Podemos deduzir desse fato que talvez o nosso desventurado poeta haja proporcionalmente escrito bem mais do que muitos escritores longevos, em perfeito equilíbrio entre o *princípio do desempenho* e o *do prazer*, e bem integrados em relação ao *outro* e à sociedade. Fazemos este paralelo com o pensamento voltado para além das fronteiras do Modernismo português.

Do ponto de vista temático, a poesia de Sá-Carneiro nos possibilita uma leitura do processo de fragmentação do *eu*,

tanto do homem em geral, quanto do poeta na modernidade, cujo recorte histórico se dá para nós a partir do Romantismo. Essa fragmentação é enfocada sob três ângulos: a interior, a textual e a estética, permitindo-nos a formulação do conceito de *residualidade estética complexa*, a subsumir parte da essência que temos nos versos de Sá-Carneiro.

No segundo capítulo, desenvolvemos algumas considerações preliminares ao *jogo de duplos básico* que conforma o perfil da *fragmentação* específica encontrável na obra do autor estudado. Há, com efeito, um bem definido *jogo de duplos* exercitado pelo poeta, bem como um abundante exemplário de disjunções no plano da linguagem, ambos imbricados com a questão do *real* e seu *duplo* e, pois, da *ilusão*, reafirmada na atualidade por Clément Rosset, um dos filósofos mais renomados na França de hoje.

O capítulo seguinte trata do *duplo* na literatura, com achegas iniciais para vincular a literatura de Sá-Carneiro a uma tradição. Segue-se o exame do *duplo básico eu/outro*, em sua poesia, cisão a ser finalmente enfocada desde o prisma do mito de Narciso, segundo Ovídio, na quarta e última parte deste nosso trabalho.

Nesse capítulo final, recorri a Sigmund Freud – nome que não poderia deixar de estar presente, por conta da magistral interpretação que faz daquela lenda –, a Herbert Marcuse, Julia Kristeva e Plotino. Este último, vindo da Antiguidade, viabilizou empregar o conceito de *recuperação da identidade* para contrapô-lo à *autodestruição narcísica*.

Deixo de fazer a revisão da bibliografia passiva registrada até aqui, no que respeita à obra de Sá-Carneiro, pois esta foi realizada a contento por Fernando Cabral Martins em sua brilhante tese de doutoramento em Literatura Portuguesa apre-

sentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em 1992, intitulada *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, referida na bibliografia ao fim.

Confesso que, ao tomar conhecimento do trabalho de Fernando Cabral Martins, cogitei se seria válido manter a proposta de exame da obra de Sá-Carneiro. Depois de muito pensar, concluí que Martins procurara abranger tudo, todos os aspectos da contribuição literária do poeta, enquanto definimos o *corpus* de nossa investigação firmando-nos num aspecto, o *jogo de duplos* (inclusive o *duplo básico*), com um antecedente, a fragmentação do *eu*, e um conseqüente, o caráter narcísico da relação *eu/outro*, exclusivamente em 66 poemas.

Optei, pois, pelo aprofundamento de um dos aspectos tratado por Martins, em torno do qual aqui me detive.

No que diz respeito à metodologia empregada neste trabalho, diremos que prevalece a hermenêutica textual, socorrida pela filosofia, a teoria poética, a linguística, a história literária, a mitologia, a estética, a teoria da literatura e a psicanálise.

Evidentemente há um contributo maior da filosofia em nosso escrito, sem que fique descaracterizado seu caráter literário, porque este departamento do saber humano sempre tentou esclarecer as mesmas questões que também são suscitadas na poesia de Sá-Carneiro. Contudo, sabemos perfeitamente, com Gaston Bachelard, que a filosofia está aqui (e a observação vale para os demais ramos de saber enumerados) mais para ser completada do que para completar. Isso porque comungamos com aquele fenomenólogo na seguinte reflexão: “Ah, como os filósofos haveriam de aprender se consentissem em ler os poetas!” (1989, p. 212).

Ora, permutemos “filósofos” por *homens*, “poetas” por Sá-Carneiro, neste feliz aforismo, e teremos bem justificado o trabalho que aqui se abre.

## 1

---

**SÁ-CARNEIRO E A FRAGMENTAÇÃO DO EU**

Não se tem dúvida de que o processo de *fragmentação do eu* tem seu início com o Romantismo anunciador do poeatar moderno (FRIEDRICH, 1978, p. 27).

A partir da intuição e da consciência das fraturas operadas pela aceleração no ritmo da história humana, cresce a dissolvência da razão nos tempos modernos, operando-se então impiedoso parcelamento nas representações da realidade, cuja consequência maior é converter o conhecimento fragmentário em visão absoluta das coisas.

A esse modo de encarar o *real* tem sido dado o nome de *desconstrução*<sup>1</sup>, que, muitas vezes, pretende ser atividade radical e última. A vida, as ideologias e o processo histórico produzem um sujeito fetichizado por um jogo de dicotomias – bem/mal, são/doente, objetivo/subjetivo, norma/desvio, na-

---

<sup>1</sup> A Noção de *desconstrução* se introduz na teoria e na crítica a partir do estudo de Paul de Man, *Allegories of reading* (Yale Un. Press, 1979), seguido de franca adoção do conceito por Jacques Derrida, Chistopher Fynsk, Rodolph Gasché, entre outros. Derrida é quem tem sido mais frequentemente associado à *desconstrução*, mas é a Maurizio Ferraris que cabe o mérito de uma breve e precisa intervenção esclarecedora do termo: “a desconstrução caracteriza-se pela recusa de uma adoção sistemática de códigos e metalinguagens estabelecidas e reguladas [...] Isso do desconstrucionismo não é um partido tomado contra o método e uma glorificação da ausência. É, pelo contrário, a tematização alternativa entre método e extrametodicidade [...] Não opta por nenhuma preferência determinada mas tenta traçar-lhe a genealogia e indicar os seus efeitos. Tematiza a indecibilidade com que a operação desconstrutiva se apresenta, ao mesmo tempo, como atividade edificante, como a reconstrução de um tecido complexo através da desconstrução dos simples fios que compõem” (*Desconstruzione: fra letteratura e filosofia*, Urbino, 1984, p. 98).

tureza/cultura, competindo ao pensamento desconstrutivista mostrar, nesses pares, o que há de arbitrário e precário. A *desconstrução* procura desarticular a lógica de um discurso ordenado, aquele que os estruturalistas qualificaram de logocentrismo do pensamento ocidental (ANGENOT, 1984, p. 63). No entanto, semelhante processo quase sempre dá vez à tecnologia do absoluto, na qual toda compreensão é exclusiva e tão somente *construção*, pois parece ser impossível desconstruir um discurso sem que se lance mão da lógica. A construção, por sua vez, nega a própria ideia contrária e, sem caminho para a autossuperação, introduz o nada na esfera da liberdade e apressa o retorno do trágico à via estreita do desespero, cujo palco preferido é o espírito enevoado de não poucos indivíduos. Os termos finais do processo de *fragmentação do eu* são: a) o reconhecimento da identidade; ou b) o esfacelamento físico na destruição.

No Romantismo e especialmente na poesia, Novalis (Friedrich von Hardenberg – 1772-1801) detém as prerrogativas de fixador desse processo que tem suas bases sobretudo em *Fragmente* (1798) e *Ofterdingen* (1801). Nessas duas obras, se faz presente o “conceito da poesia futura” (FRIEDRICH, p. 28), que vai desembocar na modernidade de poetas como Walt Whitman, Tommaso F. Marinetti, Vladimir Maiacovski, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Arthur Rimbaud, entre outros.

A poesia surgida após a Revolução Francesa traz consigo o desdém pela vida pragmática, a qual é posta em confronto com uma variante de existência artística sublimada.

É a partir das transformações sociais ocorridas ao influxo da revolução de 1789 que se abrirá um fosso entre a atividade do *homo faber* e a do *homo ludens*.

A experiência humana com o tempo acelerado e sua fugacidade é vivida em termos de crise. Desde a Revolução

Francesa, a História passa a ser concebida como crise. Ela não diz respeito somente aos fatos políticos e sociais. A História é compreendida como crise total e torna inseguros todos os domínios da vida humana. A crise, portanto, é histórica, universal, e vai aos poucos assenhorear-se integralmente da existência do homem, de seu mundo e, a pensar com Max Scheler, das *esferas do ser*. Essa crise generalizada articula-se com o fascínio pelo novo, sobretudo porque a Revolução Francesa em nenhum momento quis repetir o passado, sendo seu primeiro cometimento objetivar uma nova ordem política, econômica, social, jurídica, cultural e artística.

No ponto de transição que se inicia com a Revolução Francesa, ocorre o exercício da crítica de pensamento e a formulação de utopias, e tanto escritores quanto filósofos como Herder, Schiller, Kant, Fichte, Novalis e Hegel a estas se associam. O fato é que, desde 1789, a conjuntura cultural estimula o exercício da crítica de valores e a utopia deixa de ser um paraíso divino, uma ilha perdida no fundo dos mares, ou certa cidade oculta nos vales férteis da imaginação, passando a ser identificada como o anseio de felicidade em futuro próximo, esperança imediata do homem na Terra.

Enquanto isso, a utopia, para os de *Orpheu*, passa a ser a linguagem poética, “universo original, testemunho palpável e glorioso da Realidade como invenção do poeta” (LOURENÇO, 1974, p. 65).

Desde então, para os sucessores de um Alfred de Vigny, Théophile Gautier ou Charles Baudelaire, a sociedade humana passa a ser identificada com aquele *modus vivendi* instaurado pela burguesia, promovida a classe dominante. Assim é que esta se põe a modelar as mais diversas manifestações culturais, dando feição própria a uma nova sociedade cuja diretriz máxi-

ma é de ordem econômica, em que ocupam lugar de destaque o capital e o lucro.

Dieter Woll trata do assunto para dar ideia da aversão de Mário de Sá-Carneiro pelo *real* e sua conseqüente fuga para o *ideal*. Empregamos aqui o termo *real* e, necessário se faz esclarecer este conceito, aporia a requerer imediata superação.

Max Scheler (1962, p. 7) é quem nos diz que, entre as maiores antíteses da ontologia filosófica e da teoria do conhecimento (*prima philosophia*), se mantém ainda hoje a estabelecida entre pontos de vista contrários, designados por “idealismo” e “realismo”. Essa oposição, de imensa abrangência na filosofia alemã da atualidade e do passado imediato, tem tomado subformas mais distintas e especiais. A antítese passa, então, a ser o confronto do “idealismo de consciência” com o chamado “realismo crítico”. O decurso dos anos tem mostrado que no século XX ocorreu um forte declínio da adesão às formas do “idealismo de consciência”, por si, muito diversas, ao mesmo tempo que, por sua vez, o chamado “realismo crítico” ganhou mais terreno.

O problema do *real*, portanto, surge do confronto com o *ideal*, sendo justamente esse o *leitmotiv* da poesia de Mário de Sá-Carneiro. Nesse sentido, é indispensável precisar com mais rigor o que se entende por *real*.

Para Max Scheler (1962, p. 21), uma das mais profundas confusões vinculadas ao problema da realidade tem sido afiorada quando se põe o que o filósofo nomeou como *problema das esferas do ser*, concernentes ao mundo exterior (o físico) e ao mundo interior (o psíquico). Segundo esse autor, já Descartes cometera essa confusão, de forma imprecisa e vaga, no sentido de aceitar (equivocadamente) que o mundo interior *está dado* ao indivíduo antes que o exterior. De forma clara e precisa também nela incorreram Berkeley, seguido de Fichte,

Dilthey e Wundt, este último aceitando sem controvérsia que o psíquico *está dado imediatamente*, enquanto o físico apenas *mediatamente*. Outros, por sua vez, cometem a mesma confusão no sentido contrário a essa teoria – igualmente falsa – da anterioridade do mundo externo e de seus objetos.

Mesmo sem expor aqui *in extenso* a formulação completa das *esferas do ser*, segundo Max Scheler, enumeraremos as por ele consideradas *esferas irreduzíveis*, opinião que fazemos nossa. A primeira é a do *ens a se*<sup>2</sup>, que se distingue de todo ser relativo; a segunda é a do mundo exterior e do mundo interior; a terceira é a dos seres vivos e do mundo circundante; e a quarta, aquela que diz respeito às esferas do *eu*, do *tu* e da comunidade.

Para nós, a rigor, o *real* não diz respeito apenas ao mundo natural (*phýsis*) existente, mas também ao mundo histórico-político; *realização* é palavra que significa, a nosso ver, investimento na vida histórica e social dos homens; o *real* é a saída de si mesmo para a *realidade* histórica e social, o que desde já implica manifestação de *existência* e, em última análise, de *dimensão política* (PEREIRA, 1990, p. 26).

A questão do *real* é considerada logo de início, porque entre esta e a poesia – e mais ainda a de Sá-Carneiro – há um percurso labiríntico<sup>3</sup>. Ao repetirmos, com Novalis, que “a poesia é o real absoluto” (1986, p. 28), temos certeza de ir adentrando num nevoeiro. É no Romantismo que se dá a

---

<sup>2</sup> *Ens a se* – “é o e.[ente] que não requer nenhuma causa de existir (Deus; v. ASEITÀ), *Ens ab alio* o e. [ente] que a requer”. In: *Enciclopédia Filosófica*, v. II. 2. ed. Firenze: G. C. Sansoni Editore, 1968. p. 854-855. Os colchetes são esclarecimentos de responsabilidade do autor, tanto quanto a tradução.

<sup>3</sup> O labirinto é um símbolo recorrente na poesia de Sá-Carneiro e será estudado detidamente mais adiante.

primeira tentativa absoluta da imposição da fantasia ao *real*. Quem se debruçar sobre as biografias de Novalis, Shelley, Von Kleist ou de Carolina Schlegel compreenderá o que queremos dizer (LOURENÇO, 1974, p. 62).

Vê-se que até na área desse conceito a poesia não se inscreve no *real*, pois o poema só tem existência como representação mental, mesmo que teoricamente exista “em si”. Já se disse uma vez, no rastro de Novalis: “A importância única da geração de *Orpheu* reside nessa aceitação sem limites da seriedade da poesia, ou, se se prefere, da poesia como realidade absoluta” (LOURENÇO, 1974, p. 57). Outra alternativa de aproximação do *real* é considerá-lo enquanto oposto a meramente *possível*, equivalente a *atual*. Mas o melhor meio de solucionarmos o impasse é tomar a poesia como *real*, enquanto fenômeno cognoscível, pois isso nos permite entender que “o que o poeta diz e toma por ser é a realidade” (SILVA *apud* 1989, p. 136).

Mas vejamos o que Dieter Woll escreveu sobre o confronto do *ideal* com o *real* em Sá-Carneiro, retomando a atualização desses opostos a partir do advento da burguesia em seu papel de classe histórica:

Em grande parte, esta burguesia mostra-se incompreensiva perante o poeta moderno, que, por sua vez, a provoca muitas vezes conscientemente, não aceitando aquela incompreensão como atitude de legítima defesa em face de pretensas tendências de dissolução ética dentro do mundo poético moderno, mas chegando a considerá-la como francamente inferior sob o aspecto ético; a burguesia vive sem refletir, muitas vezes numa atitude hipócrita, seguindo leis e costumes tradicionais. Tão apegados às convenções como os seus hábitos são os seus conceitos de arte: mesmo quando, na sua corrida para o êxito material e na satisfação de necessidades restritas, a bur-

guesia manifesta um certo interesse pelos problemas do artista, ela rejeita a priori toda a tentativa de romper as barreiras do cânone e de abrir caminho para algo novo. Na parte mais importante da lírica européia do século XIX e dos princípios do século XX, revela-se, por isso, uma atitude declaradamente hostil do poeta para com a burguesia (WOLL, 1968, p. 54).

Com Novalis, passamos a ter a lírica de oposição que “canta contra um mundo dos hábitos, no qual os homens poéticos não podem mais viver, pois são “homens divinatórios, magos” (FRIEDRICH, p. 28)<sup>4</sup>. É Novalis quem tem a coragem de, programaticamente, propor “que o caos deve transparecer em toda poesia [...] como fragmentos puros das coisas mais diversas” (FRIEDRICH, p. 29).

Portanto, já no Romantismo, principalmente com Novalis, temos a pedra fundamental da lírica do fragmento e da dispersão, do caos, que há de impor-se como tônica na poesia mais representativa da modernidade ocidental.

Em outro trabalho nosso (1991, p. 6) fizemos ver que, entre as aporias antepostas aos poetas modernos e contemporâneos, está uma que os leva a arcar com o peso da consciência adquirida de ser a poesia, no seio do capitalismo, algo inútil, destituído de valor, sendo por isso poeta e poesia sempre vistos como ocorrências marginais. Essa situação deu oportunidade a Pablo Neruda de dizer, nas páginas memorialísticas por ele escritas, que:

As coisas mudaram porque o mundo mudou. E nós, os poetas, inopinadamente, encabeçamos a rebelião da alegria. O escritor desventurado, o escritor cruci-

---

<sup>4</sup> Essa afirmação romântica de Novalis articula-se com o conceito de heroísmo trazido à baila por Charles Baudelaire (*Salão*, de 1845) e posto em destaque por Walter Benjamin (*Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*, p. 67-101. op. cit. in fine).

ficado, faz parte do ritual da felicidade no crepúsculo do capitalismo. A tendência do gosto foi habilmente canalizada para exaltar a desgraça como fermento da grande criação. A má conduta e o padecimento foram considerados fórmulas na elaboração poética. Hölderlin, lunático e desgraçado, Rimbaud, errante e amargo, Gérard de Nerval, enforcando-se num poste de um beco miserável, deram ao fim do século não só o paroxismo da beleza mas também o caminho dos tormentos. O dogma era que este caminho de espinhos devia ser a condição inerente da produção espiritual. Dylan Thomas foi o último no martirológico dirigido (NERUDA, 1977, p. 267).

Na Europa, mais precisamente na parte da Península Ibérica ocupada por Portugal, notório é o processo de fragmentação do *eu* nos integrantes do primeiro “surto de Poesia Moderna” (MELLO e CASTRO, 1980, p. 36). Fato homólogo se passou com os conhecidos atormentados de espírito doutra parte da Europa, os chamados “poètes maudits” (PONTES, 1992, p. 481-486). Entretanto, no solo português, com os que fizeram a geração de *Orpheu* é que o estado de fragmentação se acentua. São os desse grupo histórico que arcam com o apocalipse, mais ou menos generalizado, que foi a Grande Guerra, com o esfacelamento da velha ordem positivista,

com a confusa nova face do ser humano que as teorias de Freud por essa mesma época tentavam configurar. Um mundo em que o “lepidóptero burguês”, como eles o vão designar, se não perde o poder, deixa, pelo menos, de ter sentido (MORNA, 1982, p. 17).

É com a geração de Sá-Carneiro que se opera a adoção de uma mentalidade valorizadora da fratura, cujas conseqüências estéticas imediatas são a fragmentação em texto

e o desdobramento da personalidade autoral. Com ela, há um processo de *desconstrução* – até mesmo da identidade dos escritores –, o qual redonda no processo de despersonalização bastante conhecido – que é a marca distintiva e primordial dos integrantes de *Orpheu*. A poesia então vem a ser uma das maneiras de “o homem entrar em contacto com a sua realidade profunda, mas única e autêntica” (LOURENÇO, 1974, p. 60).

Ao tratar do Modernismo português, Jacinto do Prado Coelho observa que ele implica uma nova concepção da literatura como linguagem, põe em causa as

relações tradicionais entre autor e obra, suscita uma exploração mais ampla dos poderes e limites do Homem, no momento em que defronta um mundo em crise, ou a crise de uma imagem congruente do Homem e do mundo (1976, p. 654).

Sá-Carneiro e Fernando Pessoa nasceram já para cá desse “crepúsculo ou dessa nova manhã, vítimas e estrelas dum mundo fulminado. O seu mundo é bem um mundo de ruínas, ruínas ameaçando ruína, em tempo evocado por Paul Valéry” (LOURENÇO, 1974, p. 61).

De certo modo, é essa crise que faz aflorar um vigorosíssimo individualismo entre os românticos, pondo em realce o mito máximo do Romantismo – a personalidade –, que resulta praticamente em *duas fragmentações distintas: a interior e a textual*<sup>5</sup>.

## 1.1 Entre Dois Modos de Fragmentação

A primeira modalidade tem lugar nas experiências individuais de quase todos os escritores de *Orpheu*. Alguns deles

---

<sup>5</sup> Esses aspectos não têm sido destacados pelos ensaístas, críticos e historiadores que se vêm ocupando de *Orpheu*.

registraram o estado de ânimo que os dominava, sendo esse o caso de Fernando Pessoa, ao dizer-se “histero-neurastênico”; de Sá-Carneiro, ao pressentir-se no limite da loucura, como ressalta numa de suas cartas a Pessoa: “Ao menos não sou só eu que estou doido. Porque creia, meu pobre Amigo: *eu estou doido*” (1979, p. 143); de Ângelo de Lima, ao descrever em soneto sua passagem para o estado de completa alienação mental, do qual jamais retornou. Esses três exemplos seriam suficientes para fazermos ideia do clima reinante na subjetividade dos integrantes de *Orpheu*, mas como nos faz ver Perfecto E. Cuadrado:

La locura rondó siempre al muy heterogéneo pelotón de aventureros de la revista Orpheu: inocentes “locuras” de Santa-Rita o Almada Negreiros para hacerse notar y *épater* al consuetudinario “lepidóptero” del zoológico de la Baixa lisboeta; locura metafísica (o patafísica) del discursar “vertigoso” de Raul Leal; locura más “real” en la que se sumergió – como nos cuenta en su espantosamente lúcido “Se me para de pronto el Pensamiento[...]” – el desdichado Ângelo de Lima, internado en el manicomio de Rilhafoles; “literatura de manicomio” en fin, la obra de todos ellos, según el mayoritario veredicto de la prensa contemporánea. La locura – para ser más exactos, su locura – preocupó a Pessoa, y fue, como decía, una de las obsesiones de Mário de Sá-Carneiro (CUADRADO, 1989, p. 146).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> “A loucura sempre rondou o muito heterogéneo pelotão de *Orpheu*: inocentes ‘locuras’ de Santa-Rita ou de Almada Negreiros para se fazerem notar e *épater* o tradicional ‘lepidóptero’ do zoológico da Baixa lisboeta; loucura metafísica (ou patafísica) do discurso vertigoso de Raul Leal; loucura mais ‘real’ na qual submergiu – como nos conta em seu espantosamente lúcido ‘para-me de repente o Pensamento..’ – o infortunado Ângelo de Lima, internado no manicômio de Rilhafoles; ‘literatura de manicômio’, enfim, a obra de todos eles, segundo o julgamento da imprensa contemporânea. A loucura – para sermos mais exatos – sua loucura – preocupou Pessoa e foi, como dizia antes, uma das obsessões de Mário de Sá-Carneiro”.

A segunda modalidade de fragmentação – a textual – pode ser observada na maneira pela qual os escritores de *Orpheu* compuseram os escritos com que renovaram a Literatura Portuguesa. O fragmento justaposto é o meio de que se serve Fernando Pessoa – por mediação de Bernardo Soares – para compor *O Livro do Desassossego*; Sá-Carneiro, por sua vez, trabalha fragmentos, retomando e desenvolvendo quase sempre o que já foi composto; já Ângelo de Lima chega a fragmentar o próprio sentido do texto.

Ao incorporar o mito de *Orpheu*, os poetas de 1915 quiseram assumir, a sério e com todas as consequências imprevisíveis, o papel da poesia no destino humano. Eduardo Lourenço interpreta essa disposição dos de *Orpheu* como definida tentativa de transformar

a existência em existência poética, apoderar-se dos poderes que, sabiamente, talvez, a mitologia confere a um semideus e tentar dominar com eles as várias faces de um destino adverso até converter toda a realidade em realidade poética (LOURENÇO, 1974, p. 57).

Convenhamos em que esta não poderia ter sido, como não foi, uma simples aventura de jovens escritores, pois que transpunha os limites do literário para converter-se numa empresa existencial.

A recepção dos leitores primeiros de *Orpheu* não poderia ter sido outra senão a manifestada nas manchetes da imprensa daquele tempo, referidas por Maria Aliete Galhoz no “Prefácio” à reedição de *Orpheu I* (1971, p. XVII), citadas sempre por quem há estudado a ação do grupo: “Literatura de manicômio”; “Os bardos do *Orpheu* são doidos com juízo”; “Os poetas do *Orpheu* e os alienistas”; “O suposto crime de *Orpheu*”; “*Orpheu* nos infernos”; “Rilhafolescamente”.

Expressões como essas, de espanto, indignação e zombaria, traduziam apenas aquilo que os poetas haviam visto, ao mesmo tempo, no mundo e em si mesmos: um

espetáculo de tal natureza que as barreiras comuns entre sonho e vigília, entre realidade e loucura, tinham sido consumidas pela visão e era necessário encontrar de novo terra firme ou desaparecer (LOURENÇO, 1974, p. 52).

Ora, tanto por ocasião do lançamento de *Orpheu I*, quanto de *Orpheu II*, as participações mais atacadas foram a de Sá-Carneiro e a do heterônimo pessoano Álvaro de Campos. Quando do segundo número, os poemas “Manucure” e “Ode Triunfal” chegaram a ser campeões da repulsa estampada na imprensa com os críticos a considerar ambos os textos pornográficos.

A rigor, o incômodo causado por “Manucure” só podia estar na desmedida valorização da personalidade, presente em versos como os seguintes: “Súbita sensação inexplicável de ternura, / Todo me incluo em Mim piedosamente”. De fato, o desdobramento e o apuramento da atitude romântica são levados por Sá-Carneiro ao extremo limite da autoposse e mesmo da autopenetração – na verdade algo impossível – as quais, ainda que metafóricas, não deixam de causar incômodo a quem lê. Do mesmo modo, os versos “Vou-me mais e mais me enternecendo / Até chorar por Mim...” entronizaram o culto do si mesmo num contexto cultural a ele desafeito, voltando contra seu autor reação imediata e áspera.

Também na “Ode Triunfal” há momentos capazes de causar desconforto a uma elite acostumada a padrões de sensibilidade não suscetíveis à fragmentação. Contudo, não vem

ao caso citá-los agora. Mais oportuno é salientar tanto a fragmentação interior, quanto a textual, que as duas citações de “Manucure” deixam entrever. No plano da expressão verbal, a utilização dos pronomes *me* e *Mim* indica expressamente uma fratura interior, acentuada pela inicial majestática. Já a retomada da mesma ideia, ou situação, em momentos diversos de “Manucure”, assinala a fratura textual. Acresça-se a isso o que nos propõe Fátima Morna:

Se somarmos tal consciência da pluralidade do *eu* que não pode sobreviver no mundo moderno crendo-se uno, à exaltação de “o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, a bofetada e o murro” teremos a matéria prima a moldar para os futuristas portugueses (1982, p. 22-23).

A propósito, o manifesto futurista a que Morna alude é o que nos serve de pretexto para as considerações aqui apontadas. A autora estuda o Futurismo enquanto alternativa

ao panteísmo romântico da fusão com a Natureza, ou seja, a tentativa de projetar um *eu* que conhece – e sofre a sua própria fragmentação num real circundante, que é ele próprio também pulverizado pela dinâmica, pela velocidade, pela violência da “era moderna” (1982, p. 23-24).

Fernando Pessoa procurou compreender e justificar a fragmentação expressa nos *ismos* de *Orpheu*, escrevendo:

Chegamos a uma época singular, em que nos aparecem todos os característicos de uma decadência, conjugados com todos os característicos de uma vida intensa e progressiva [...] Assim, cada um de nós nasceu doente de toda essa complexidade. Em cada alma giram os vo-

lantes de todos os comboios do globo, todas as grandes avenidas de todas as grandes cidades acabam em cada uma das nossas almas (1966, p. 166-167).

*Orpheu*, por um de seus intérpretes, admitia claramente a pressão do real-histórico sobre a interioridade, “alma” doente de que falou Fernando Pessoa. Por isso é que, no seio de *Orpheu*, só a palavra poética leva à libertação do *real*. Em luta com a

mastigação discursiva do mundo, ela descobre por rara e imerecida graça a passagem para esse Instante onde repousaríamos sempre mesmo que a nossa marcha fosse mais vertiginosa que a luz [...] A Poesia é então o forno de queimar o Real (LOURENÇO, 1976, p. 45).

Em Mário de Sá-Carneiro, o *eu* fragmentado é expresso poeticamente. Com isso, o “inconsciente faz a sua entrada na literatura portuguesa” (SIMÕES, 1971, p. 128). Podemos assim dizer que, ao construir sua literatura, Sá-Carneiro se vê lançando em regiões do ser até então inacessíveis em nosso idioma, ao mesmo tempo que no sentido inverso consegue expressar por escrito uma dolorosa mostra de fragmentação do *eu* do homem-artista moderno.

Cabe, pois, elucidar o que se entende por fragmentação do *eu*, para, em seguida, situar esse fenômeno típico da modernidade no quadro histórico de que faz parte o grupo de *Orpheu*. Noutro momento, Sá-Carneiro será enfocado como o autor através do qual a escrita do inconsciente se introduz na Literatura Portuguesa. Para tanto, serão levantadas algumas pistas da fragmentação do *eu* em sua poesia. Aqui, “pista” é termo que tomamos como sinônimo de *marca*, tal como está em *Signes, Traces, Pistes* (GUINSBURG, 1980, p. 3-44), vestígios de linguagem – para precisar de outro modo – que per-

mitem a reconstituição de um objeto segundo procedimento metodológico inerente à Arqueologia.

A fragmentação do *eu* é fenômeno específico da modernidade e diz respeito ao processo de formação da personalidade humana. Fato subjetivo tem suas causas fora da subjetividade e, sendo por essência produtor de linguagem, torna por movimento inverso o que é subjetivo, objetivo. Ora, esse processo dialético se passa no cérebro dos indivíduos. Estudando a formação cerebral humana, António Damásio afirmou que tanto nosso cérebro quanto o resto do nosso corpo:

Constituem um organismo indissociável, formando um conjunto integrado por meio de circuitos reguladores bioquímicos e neurológicos mutuamente interativos (incluindo componentes endócrinas, imunológicas e neurais autônomas); o organismo interage com o ambiente como um conjunto; as operações fisiológicas que denominamos por mente derivam desse conjunto estrutural e funcional e não apenas do cérebro: os fenômenos mentais só podem ser cabalmente compreendidos no contexto de um organismo em interação com o ambiente que o rodeia (DAMÁSIO, 1995, p. 15-18).

Mente e linguagem estão estreitamente associadas e, a estas, por consequência, a poesia. Assim, oportuno é fazer algumas achegas acerca da interação dos de *Orpheu* com o meio em que viviam.

Numa conferência convertida em prefácio aos poemas de Almada Negreiros, Jorge de Sena (1985, p. 11) tratou da linguagem de *Orpheu* e seus integrantes, assistindo-lhe razão ao observar que o Modernismo consiste, sobretudo, em mudança de linguagem que traduz uma mentalidade. No caso, Jorge de

Sena sublinha as duas direções de *Orpheu*: a primeira orientada para a vanguarda, a ruptura, a mudança, a transformação; a segunda arraigada na tradição, nas lições do já feito pelas correntes estéticas anteriores. Se, linhas antes, ventilamos a objetivação do subjetivo, foi porque esse processo manifestou-se no plano da linguagem que foi possível aos de *Orpheu*. E se o fazemos novamente neste capítulo, é porque a indicação de Jorge de Sena nos leva a considerar outra espécie de fragmentação: a estética.

No caso de Sá-Carneiro, por exemplo, o impasse da linguagem é claro:

é um modernista, um vanguardista que se desconhece porque havia nele um peso enorme de post-simbolismo, que é precisamente a mobília, digamos assim, com que ele faz a criação da sua linguagem, da sua linguagem poética (SENA, 1985, p. 11).

Jorge de Sena faz essa observação após considerar que a distância histórica – a conferência data de 1969 – possibilita identificar dois rumos no Modernismo português: “o que nós podemos chamar post-simbolismo e o que nós podemos chamar vanguardismo” (SENA, 1985, p. 10).

Mas esse impasse não se explica no simples curso do signo estético, o qual só pode ser entendido na perspectiva maior da fragmentação do *eu*, aqui tratada, que se vincula tanto à crise das relações e da personalidade humanas, quanto às transformações sociais. Isso não quer dizer que a “ansiedade, o medo da perseguição e a fragmentação do eu sejam experiências peculiares ao período que vai de Matthew Arnold a Paul de Man: elas persistem por toda a história conhecida” (EAGLETON, 1983, p. 163).

Terry Eagleton menciona os dois críticos no intuito de fixar com clareza o período em que se intensifica o estudo da fragmentação do *eu*, que vai de meados do século XIX até a década de 80, no século XX, quando desaparece Paul de Man.

Com Agnes Heller sabemos que:

O indivíduo (a individualidade) contém tanto a particularidade quanto o humano-genérico que funciona consciente e inconscientemente no homem. Mas o indivíduo é um ser singular que se encontra em relação com sua própria individualidade particular e com sua própria genericidade humana; e, nele, tornam-se conscientes ambos os elementos. É comum a toda individualidade a escolha relativamente livre (autônoma) dos elementos genéricos e particulares; mas, nessa formulação, deve-se sublinhar igualmente os termos “relativamente”. Temos ainda de acrescentar que o grau de individualidade pode variar. O homem singular não é pura e simplesmente indivíduo, no sentido aludido; nas condições da manipulação social e da alienação, ele se vai fragmentando, cada vez mais em seus papéis”. O desenvolvimento é antes de mais nada – mas de nenhum modo exclusivamente – função de sua liberdade fática ou de suas possibilidades de liberdade (HELLER, 1970, p. 22).

Pois bem, dessa perspectiva, o desenvolvimento do indivíduo assim como seu processo criativo, se ocorre ser ele artista, têm diagnóstico cruel nas palavras um tanto já recuadas no tempo, mas atuais, de Adolfo Casais Monteiro:

Outrora existiam as maiúsculas. O Homem empeque-  
neceu, num acesso de autoconsciência, e reconhecen-  
do não estar à altura dela proclamou a sua falência. A  
totalidade sumiu, nasceu a fragilidade, a dispersão. É  
isso o retrato do homem: da fragilidade ao nada. Entre  
estas duas palavras se contém toda a história da mo-

dernidade. Matou Deus, e não pôde ressuscitá-lo. Matou a Verdade, e não pôde ressuscitá-la. Não foi a Razão que o afogou, como julgam os idiotas reacionários, foi ela que não coube dentro do homem e o esmigalhou. Os explosivos eram potentes demais, e o homem não os soube controlar. Nada. E então descreveu o nada, os pequenos nadas (MONTEIRO, 1965, p. 4).

O trecho transcrito não trata da poesia de Sá-Carneiro, porém o que nele foi exposto aplica-se ao poeta de *Orpheu* e lhe assenta como luva, por ser ele a encarnação mesma do dilaceramento interior do homem moderno.

Adolfo Casais Monteiro faz referência à *dispersão*. Esse termo, todos sabemos, dá título, concomitantemente, a um poema e a um livro de Mário de Sá-Carneiro nos quais predomina um sentimento de dissipação e incoerência, de incapacidade de ter, de possuir, de identificar-se com a pessoa amada, impossibilidade que se estende ao domínio sexual, tanto quanto ao estético, mas que contém igualmente um referencial de falta de unidade psíquica. Esta, por sua vez, é observada por Eugénio de Andrade na palavra dos poetas, de modo geral, a propósito da revelação do ser no ato poético. Diz-nos ele:

Palavra de aflição mesmo quando luminosa, de desejo apesar de serena, rumorosa até quando nos diz o seu silêncio, pois esse ser sedento de ser, que é o poeta, tem a nostalgia da unidade, e o que procura é uma reconciliação, uma suprema harmonia entre luz e sombra, presença e ausência, plenitude e carência (ANDRADE, 1974, p. 47).

A inquietude do ser humano em relação ao seu desejo de unidade é, sem dúvida, uma questão central da Idade Moderna. Acentua-se fortemente na linguagem poética consumada pelos românticos, agrava-se com os chamados “poetas malditos” e

chega ao clímax na poesia de Sá-Carneiro, que traduz o desespero de um ser que não consegue jamais atingir a unidade.

Voltando a Casais Monteiro, cabe mencionar outra passagem em que o crítico português diz de Antonin Artaud:

O mais definível que há na obra de Artaud ainda são os seus poemas. Não que sejam menos agressivos, mas porque o leitor olha, e diz: são poemas. Mas, e o resto? Fragmentos duma consciência esmigalhada, como ele esmigalhava móveis nos seus acessos de fúria (MONTEIRO, 1965, p. 107-108).

As três afirmações de Casais Monteiro sobre Artaud dão azo a que se trace um paralelo com o poeta português. O que há de melhor em Sá-Carneiro é sua obra poética – Óscar Lopes afirmou ser a novelística do poeta “desequilibrada e repetitiva” (1994, p. 178) –, manifestação estética fragmentária de uma consciência e de uma sensibilidade despedaçadas. Nele também explode uma fúria teatral a Artaud; basta lembrar o episódio de sua vida com respeito à tentativa de estilhaçar um copo de vidro contra a própria face, ou ainda o relatado na ótima biografia escrita por João Pinto de Figueiredo, quanto à cólera que, em criança, levava Sá-Carneiro a destruir as louças da casa do avô (FIGUEIREDO, 1983, p. 33). Em outras palavras, o ato de quebrar para tentar a comunicação; o lacerar-se para pôr-se em comunhão com os outros através mesmo da fragmentação corporal<sup>7</sup>. Ações indicativas

---

<sup>7</sup> Aqui é de bom alvitre relacionar o impulso destrutivo inato a Artaud e Sá-Carneiro com a peculiaridade artística. Artaud, por exemplo, afirma no ensaio “Acabar com as obras primas”: “é preciso que as coisas arrebentem para se começar tudo de novo” (1993, p. 71). Esse comando programático é inspirado em evidente niilismo nietzschiano, que há de desembocar na aceitação moral do suicídio como ato estético e nas propostas programáticas do Futurismo, igualmente niilistas quanto à cultura e à arte.

de um desdobramento de processo emotivo, individual e estético, cujas raízes remontam ao Romantismo alemão (Schlegel, Novalis), por isso histórico, onde “o fragmento já não se subordina a uma totalidade”? De certo que sim, mas igualmente ações desesperadas e simbólicas da cultura do fragmento, que, na modernidade, adquire “o estatuto de uma estratégia”. O fragmento deve ser entendido como *resíduo* de uma totalidade (textual ou outra) que as áleas da história nos transmitiram isoladamente, “fragmentos pré-socráticos”, por exemplo. A partir do Romantismo alemão (Schlegel, Novalis), o fragmento já não se subordina a uma busca da totalidade: interesse pelo funcionamento da transmissão e da criação nas tradições orais ou medievais, *textos residuais psicanalíticos* (sonhos, atos falhados, lapsos); fragmentação tomada como subversão da totalidade (ironia nos românticos alemães; disseminação em J. Derrida)... Todos esses elementos deram ao fragmento na modernidade “o estatuto de uma estratégia” (ANGENOT, 1984, p. 102).

Boa parte do grupo de *Orpheu* veio à literatura sob o signo da fragmentação e, de maneira muito especial, o poeta de *Indícios de Ouro*. A par dos motivos individuais de cada um, parece que alguns deles fizeram a

tentativa de projetar um *eu* que conhece – e sofre – a sua própria fragmentação num real circundante que é, ele próprio, também pulverizado pela dinâmica, pela velocidade, pela violência da “era moderna” (MORNA, 1982, p. 24).

## 1.2 Fragmentação e Residualidade Estética Complexa

A fragmentação do *eu* em Sá-Carneiro não poderia deixar de manifestar-se na ordem estilística, isto é, sua “dispersão” o leva a compor uma obra formalmente heteróclita. Também

as coordenadas estéticas que a balizam se distendem em múltiplas direções, opostas ou desdobradas. Uma há que se liga ao passado, à tradição, ao velho; outra, apontada para a vanguarda, o futuro, o novo.

Assim, nela temos uma *residualidade estética complexa* com raízes assentadas em quase todos os estilos de época, a começar pelo Classicismo e a prosseguir pelo Barroco (ou Neobarroco), Romantismo (mais especificamente o Ultrarromantismo), Realismo, Naturalismo, Simbolismo, Decadentismo e o Saudosismo português, mas aspirando a integrar-se com as vanguardas mais notórias como o Futurismo, o Cubismo e o Expressionismo, além da evidente marca das propostas geradas no seio de *Orpheu*: o Paúlismo, o Sensacionismo e o Interseccionismo.

Convém ainda chamar a atenção para o desiderato da obra poética de Sá-Carneiro, nitidamente onírico, que lhe concede certamente o privilégio de poder ser considerado precursor do Surrealismo em Portugal, como afirma Carlos Neves d'Alge.

Cuidando de traçar parte do perfil estético da obra de Sá-Carneiro, escreve o professor e ensaísta:

Sá-Carneiro adere à estética paúlca e os seus primeiros poemas são escritos ao sabor de uma sensibilidade que se encanta com o vago, o subtil e o extravagante. Poeta decadente vai evoluindo à medida que se identifica com o esteticismo órfico. Lê Camilo Pessanha, que lhe é revelado por Fernando Pessoa. Procura encontrar no inconsciente novas possibilidades de criação poética, os seus versos cheios de sinestésias e de novas sensações conferem-lhe uma posição de precursor do surrealismo em Portugal (D'ALGE, 1989, p. 87).

Fernando J. B. Martinho, em estudo mais recente, após censurar H. Houvens Post, que considera Sá-Carneiro e Fernando Pessoa os “primeiros surrealistas portugueses” (POST, 1968, p. 65-79)<sup>8</sup>, assume posição semelhante à de Carlos d’Alge e contra-argumenta:

Chamar surrealista a Sá-Carneiro, como já aconteceu [refere-se a Post], não faz muito sentido. A presença num poeta de um ou outro dos traços da constelação que define o surrealismo não é suficiente para o que possamos considerar surrealista. Quando muito, e particularmente nos casos em que tais traços adquirem um relevo especial, podemos encará-lo como um precursor do referido movimento (MARTINHO, 1990, p. 63-64).

A fragmentação estética da obra poética de Sá-Carneiro, do prisma como agora se põe, já foi observada em inúmeros estudos, muito mais para nela salientarem a influência de vários estilos do que, para em seus versos, verem a consequência da fragmentação de um *eu* poético.

Iniciando a indicação do compósito estético-fragmentário modelador da poesia de Sá-Carneiro, não podemos deixar de assinalar seu estar à vontade no emprego da medida velha, da quadra ao gosto popular na medida redondilhesca, conforme a *traditio* ibérica. Essa vem a ser

---

<sup>8</sup> Segundo J. B. Martinho, Houvens escreveu: “[...] Todas as influências desses poetas se patenteiam na obra poética de Mário de Sá-Carneiro, um dos primeiros surrealistas portugueses juntamente com o seu amigo Fernando Pessoa. Em Portugal, o surrealismo chama-se ‘Modernismo1 [...] É, pois, em Portugal, isto é, na periferia da Europa, que, pela primeira vez, se escreve então a poesia surrealista, ali chamada ‘modernista’”. Evidentemente essas asserções são disparatadas e temos o mesmo entendimento de Carlos d’Alge e J. B. Martinho.

a força estruturante de boa parte da produção lírica de Sá-Carneiro, sendo talvez a raiz mais longínqua de sua carpintaria poética<sup>9</sup>.

As quadras fazem parte da estética fragmentária de Sá-Carneiro. Às vezes servem de remate às cartas que escreve, como aquela posta à guisa de *postscriptum*, numa das que enviou a Milton de Aguiar, prosaica, é certo, mas reveladora da preferência que Sá-Carneiro tinha pelo verso. A quadra é a que segue:

É tão grande q. por certo nem chegaste ao fim. Paciência...  
Nunca disseste se recebeste o “Em Pleno Romantismo”  
O Montez ficou esperado em ciências  
Escreve! Escreve!! Escreve!!! Escreve!!!!

(carta, 20.VII.1910)

Trata-se de linguagem sem opacidade, despida de atenção métrica, despreocupada quanto à rima. Ainda assim a quadra guarda um ritmo, mesmo que seja o da prosa desentranhada do gênero epistolográfico, no que se coaduna com o jogo fragmentário proposto por Novalis e Schlegel.

A estética fragmentar relativa ao uso das quadras por Sá-Carneiro também se encontra em “Fim”, indicando que o peso da tradição de raiz iberina o acompanhou até os últimos

---

<sup>9</sup> Nunca é demais ressaltar o vínculo de Sá-Carneiro com a tradição lírica portuguesa. Basta lembrar nesse sentido os versos de Francisco Sá de Miranda (1495-1558) que sugerem a mais remota raiz da poesia de Sá-Carneiro: “Comigo me desavim, / sou posto todo em perigo; / não posso viver comigo / nem posso fugir de mim. // Com dor, da gente fugia, / antes que esta assi crescesse; / agora já fugiria / de mim, se de mim pudesse. // Que meo espero ou que fim / do vão trabalho que sigo, / pois que trago a mim comigo, / tamanho imigo de mim?” (1960, p. 19). Ou ainda os de Bernardim Ribeiro, por seu conhecidíssimo vilancete, do qual damos aqui apenas a entrada: “Antre mim mesmo e mim/ nam sei que s’levantou/ que tam meu imigo sou” (1942, p. 60).

momentos. Do mesmo modo, “Caranguejola” estrutura-se em torno de quatro versos longos, sendo esse modo estrófico o preferido por Sá-Carneiro. Noutra carta (1977, p. 49), dirigida a Luís Ramos, o poeta não deixa de recorrer à mesma espécie estrófica ao escrever:

Perturbadora e linda como um perfume de ilhas misteriosas, toda raiva e muito acre, sobretudo muito acre, longínqua e flamejantemente vaga – a tua carta, Luís, fez-me tremer. É que ela sabe às coisas que não foram – toda ânsia, toda sede de azul...

Quimeras derrocadas!...

Folhas caídas...

Açucenas negras...

Terra! Terra!...

Uma quadra, sim, ao fim de período, sem rigor métrico, mas fonicamente burilada pela semiepístrofe, ou assonância, contida em versos menos extensos, porém muito semelhantes, quanto à feitura, aos da carta a Milton de Aguiar.

Fiquemos a seguir com o alerta que Óscar Lopes nos lança ao apontar “certo intelectualismo nitidamente estimulado pela colaboração com Fernando Pessoa” (LOPES, 1994, p. 161) nos versos do torturado companheiro de geração. Há que admitir Classicismo, forçosamente, nas ações de planejar, arquitetar e projetar a feitura do texto poético, como ocorreu com Sá-Carneiro na maior parte de sua consecução artística (MARTINS, 1994, p. 101). Afinal, em Sá-Carneiro, o esboço sempre precedeu à elaboração, sendo esta uma diretriz classicista. Seu intelectualismo bem pode ser aproximado da matriz classicizante de onde Fernando Pessoa retirou parte de sua obra – basta relembrar a maneira clássica do Neopaganismo

heteronímico de Ricardo Reis, que também se encontra em Alberto Caeiro e António Mora.

O diálogo intelectual mantido por Sá-Carneiro com Fernando Pessoa resultou em recíprocas influências, ainda que críticos desinformados suponham ter havido exclusivamente a deste sobre aquele, suposto que vem a ser um rotundo equívoco. O intelectualismo de Fernando Pessoa, entretanto, é uma inegável influência a incidir na obra de Sá-Carneiro, antes de tudo quando este pratica “o constante rebusque de ‘idéias’ de enredo psicológico”, que de resto está intimamente ligado ao “culto de uma missão de artista” (LOPES, 1994, p. 161), a manter estreita dependência com o ideal de perfeição. O resultado a que chega Sá-Carneiro é a depuração estético-lírica de “Caranguejola”, até certo ponto uma reescrita de “Males de Anto” (MARTINS, 1994, p. 78)<sup>10</sup>.

Não é à toa que Sá-Carneiro recriminará, em Teixeira de Pascoaes e seu Saudosismo, a “insuficiente reelaboração intelectual e estilística das vivências da saudade” (LOPES, 1994, p. 161-162). Compreende-se como atitude estética tendente ao rigor do apuro formal a crítica de Sá-Carneiro a Teixeira de Pascoaes e seus seguidores, apontando-lhes a insuficiência de reelaboração estético-estilística e de burilamento indispensáveis ao aproveitamento do tema da saudade. A propósito, temos esta passagem de carta enviada por Sá-Carneiro a Fernando Pessoa em que o autor de *Indícios de Ouro* faz a crítica aos saudosistas:

Aí (como aliás em mil outros pontos de seus versos) se evidencia exuberantemente que você é não só o grande, o admirável, o estranho pensador mas com ele – e acima dele – o maravilhoso artista. Isto é endereçado

---

<sup>10</sup> Tanto quanto Cesário Verde, António Nobre é influência notória na obra poética de Sá-Carneiro. A afinidade temática e a admiração deste por aquele são óbvias.

àqueles (àqueles = Mário Beirão) que admirando-o (pelo menos dizendo que o admiram) como poeta ajuntam enquanto você intelectualiza tudo – é todo intelectual. Como se a intelectualidade se não pudesse conter na arte! Meios-artistas aqueles que manufaturam, é certo, beleza mas são incapazes de a pensar – de a descer. Não é o pensamento que deve servir a arte – a arte é que deve servir o pensamento, fazendo-o vibrar, resplandecer – ser luz além de espírito. E quando por vezes é grande arte e não é pensamento, é-o no entanto porque suscita pensamento o arpejo que uma obra plástica pode provocar naquele que a contempla. Ah! como eu amo a Ideia! (carta, 14. V. 1913).

O intelectualismo que aproxima Sá-Carneiro, em parte, do Classicismo, não é a nota principal dos versos que elabora, mas nos leva a admitir seu rigor de artista capaz de escrever ao amigo, distinguindo dois estratos fenomenológicos<sup>11</sup> bem definidos do trabalho poético: “Não trabalhar só com idéias – trabalhar também com o som das frases” (carta, 26.II.1913). Além do mais, oferece-nos o primeiro degrau para compreendermos o compósito da fragmentação estética organizadora da poesia de que estamos a tratar.

Mesmo assim o poeta, crítico e historiador experto no Modernismo português, José Régio, não hesita em afirmar: “este revolucionário é um artista de raiz clássica” (1941, 1976, p. 116).

Passemos agora à preferência de Sá-Carneiro pelo hiperbolismo e à ênfase que o poeta pôs na acumulação lexical estonteante, ou no exagero de suas construções sintáticas, “certo modo neobarroco” (LOPES, 1994, p. 177) de compor

---

<sup>11</sup> A expressão é de Roman Ingarden. Cf. *A Obra de Arte Literária*. 2. ed. Lisboa: Gulbenkian, 1979.

o poema. A estes se aliam a inclinação para o bizarro e o fascínio do inusitado, que explodem sobretudo em construções sinestésicas cujo objetivo quase sempre é fundir os sentidos visual, olfativo, gustativo, auditivo e tátil, buscando alcançar a hiperestesia da mais alta gama sensorial e o sexto sentido de seu universo poético alquímico, neoplatônico e gnóstico.

O acúmulo plástico de cores, volumes e planos superpostos, realizado por Sá-Carneiro em seus versos, gera quase sempre no espírito do leitor uma aplastação dos sentidos. O objetivo do poeta parece ter sido sempre tomar de assalto, por meio do excesso ornamental, a subjetividade do destinatário, de modo que a tensão emissora instaurada entre opostos que fazem seu dia a dia cause sempre uma comoção perturbadora.

O procedimento é o mesmo conhecido por “subtilização do *eu mágico* (de que falava Novalis) como órgão do conhecimento, hipertenso pela excitação das sensações” (QUADROS, 1989, p. 150).

No caso, a tensão neobarroca latente na poesia de Sá-Carneiro não é a mesma que temos no Barroco transcendente dominado pela presença do Deus cristão. A tensão encontrável nos poemas de Sá-Carneiro tem seus limites na imanência, na tentativa de autodivinização do próprio ser. Talvez por isso mesmo se faça tão dramática, à medida que o leitor vai chegando aos últimos poemas do infeliz inspirador de *Orpheu*.

Quanto ao Romantismo, Sá-Carneiro recolhe o processo de fragmentação na esteira daquele que ocorreu a partir dos românticos alemães, tanto do ponto de vista da interioridade quanto da construção estética parcelar. O centramento do *real* por meio de uma ótica estritamente subjetiva, a redução de toda a realidade ao ângulo de visão individualista, ególatra, narcísico e megalômano de Sá-Carneiro, pondo em primeiro

plano a exacerbação do *eu*, por si, já são suficientes para aproximar a obra poética que realizou dos paradigmas poéticos do Romantismo.

O grotesco, pedra angular da estética romântica, é um dos apoios mais frequentes do poeta; basta mencionar “Feminina”, “Aqueloutro” e “Fim”, que podem ser comparados a esgares convertidos em poesia pela dor humana<sup>12</sup>. Como disse Fernando Cabral Martins: “A apoteose de energia que desencadeia, grotesca e gritante, é sublinhada e modificada pelo momento de ‘desolação’ final” externado pelo poeta a Fernando Pessoa em carta: “Cria o meu amigo que é absolutamente assim – sem literatura má, sem paúlismo, afianço-lhe. A verdade nua e crua. Quando eu morrer, batam em latas” (MARTINS, 1994, p. 105). As linhas desta carta de Sá-Carneiro vão metamorfosear-se em versos do poema “Fim”, processo este que qualificamos de reelaboração do fragmento.

Outro aspecto do Romantismo, que vem muito a propósito da poesia de Sá-Carneiro, é a preocupação com o singular, entendido este como procura constante da genialidade. Esse espírito é comum também a Fernando Pessoa, Almada Negreiros, de resto a todos os integrantes de *Orpheu*<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Num texto básico sobre o grotesco – *Prefácio de Cromwell* de Victor Hugo –, lemos: “a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, e o mal com o bem, a sombra com a luz”. Linhas adiante: “o meio de ser harmonioso é ser incompleto” (1988, p. 25).

<sup>13</sup> Fernando Pessoa tomou a si a tarefa de refletir sobre o gênio em diversas ocasiões e mais objetivamente. Suas reflexões (1976, p. 476-477, p. 479, p. 535-536) espelham o que os demais integrantes de *Orpheu* compreendiam por este conceito de extração romântica. Diz Pessoa à página 476: “a essência do gênio é inadaptação ao ambiente; e eu digo ‘em geral’ e não ‘universalmente’ porque muito depende do ambiente. Não é a mesma coisa ser um gênio na antiga Grécia e na moderna Europa ou no mundo moderno”.

A originalidade excêntrica e apenas existencial de um Santa-Rita Pintor, por exemplo, salta à vista de quem quer que examine o momento inicial do Modernismo português. As seguidas alusões à própria genialidade, produzidas por Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Almada Negreiros, testemunham a importância atribuída à ideia de gênio por todos aqueles que fizeram *Orpheu*.

É conveniente situar essa busca de originalidade dentro da fragmentação estética predominante no seio do grupo. Oportuno é lembrar que Sá-Carneiro recriminou em Santa-Rita Pintor a disposição deste de “ser servilmente futurista – e não ele próprio” (carta, 03.XI.1915). Deixa claro, com isso, que o caminho a seguir é outro: a não obediência a “escolhas e estilos comuns, e o Modernismo segundo Sá-Carneiro e Pessoa torna-se uma libertação de todas as cadeias poéticas” (MARTINS, 1994, p. 141).

Fernando Cabral Martins compreende essa libertação enquanto impulso para o novo, “doença-de Novo”, na expressão de Fernando Pessoa, que “não suporta senão a originalidade, logo nenhuma semelhança se pode forjar entre a arte de dois artistas diferentes” (MARTINS, 1994, p. 141).

Preferimos associar essa originalidade ao culto romântico da genialidade porque a manifesta vontade ou os textos artísticos, os egos ou *alter egos*, deixam patente a atitude romântica dos integrantes de *Orpheu* ao se quererem gênios artísticos. Isso não os impediu de conseguirem resultado até certo ponto enriquecedor do modo de enunciar romântico.

Se este punha ênfase na “coincidência entre os sujeitos da enunciação – a figura do Autor – e do enunciado – o ‘eu’ do poema – torna-se radical” (MARTINS, 1994, p. 147). Com o Paúlismo, entretanto, o sujeito da enunciação é tornado uma função

do texto. O que os de *Orpheu* põem na práxis é a dissociação da coincidência romântica entre os sujeitos da enunciação.

Assim, os poetas de *Orpheu* chegam ao processo de despersonalização por demais conhecido, o qual em Sá-Carneiro resta estrangulado porque é ele portador de uma impressionante sinceridade romântica que o despe diante de todos nós. José Régio, que antes já afirmara ser Sá-Carneiro um “artista de raiz clássica”, também se vê levado noutro momento – referindo-se aos temas da consciência da queda, do paraíso perdido, da ânsia de infinito e da tentação do desconhecido na obra do autor – a escrever:

o poeta é um romântico, e um dos mais sinceros, direi ainda que não só pelo gosto desses temas essenciais senão que também pelo tom confessional das suas criações (1958, p. 234).

Dentro dessa poética da fragmentação estética ora esboçada, é oportuno sublinhar um dos modos que toma na atração que o Romantismo exerce sobre Sá-Carneiro. Trata-se do matiz ultrarromântico por ele mesmo indiciado em carta (22. VIII.1915) quando explica ao amigo Fernando Pessoa detalhes da trama da “Novela Romântica”: “um enredo ultrarromântico: *um Antony interseccionista*, numa palavra”, alusão a um dos mais célebres personagens da literatura romântica ao lado de Werther e da Dama das Camélias, mencionados os três também num episódio do conto “Ressurreição”.

Particularmente gritantes nos versos de Sá-Carneiro são a autoironia e a morbidez, duas constantes na estética romântica, em especial no Ultrarromantismo de sua terra. Não vai nessa afirmação nenhum absurdo, pois o próprio poeta, ao refletir sobre as diferenças existentes entre a poética dos realistas

e a que praticava, cogitou haver “um remoto elo de parentesco entre o ultra-romantismo” (carta, 26.II.1913) e a que provinha do seu fecundo diálogo estético com Fernando Pessoa.

O Ultrarromantismo de Sá-Carneiro, reconhecido pelo próprio poeta, abona essa nota referente à fragmentação estética da obra estudada, aprofundando-lhe *a complexa residualidade textual*.

No que tange ao Realismo, é certo que Óscar Lopes vê na literatura de Sá-Carneiro e, naturalmente, em sua poesia, uma “aposta contra Cesário” (LOPES, 1994, p. 159). No entanto, se, por um lado, temos nos versos do autor de *Indícios de Ouro* o “apogeu da ânsia de desrealização que opõe esta poética ao realismo de Cesário Verde” (LOPES, 1994, p. 177), por outro, o desventurado poeta de Camarate herda daquele “pequenas ressacas de ternura pelas coisas vulgares, pequenas desforras obtidas pelo Realismo à Cesário” (LOPES, 1994, p. 177).

Sá-Carneiro abre seus olhos à cidade moderna, Paris de seus desvelos, e para o que nela vem a ser espetáculo, sonho e, antes de tudo, anseio de luxo e poder. Assim, passagens de sua obra há em que o deambulador é, ao mesmo tempo, o *voyeur*, a descrever minimamente o real cotidiano<sup>14</sup>, como nestes versos de “O Lord”:

Milord reduzido a viver de imagens  
 Pára às montras de jóias opulentas  
 Num desejo brumoso –

(OP, p. 142-143)

---

<sup>14</sup> Uma ampliação do quadro do real cotidiano visualizado por Sá-Carneiro em Paris pode ser lida em “As Cidades de Sá-Carneiro”, artigo de nossa autoria, que foi publicado na *Revista da Pós-Graduação em Letras da UFRJ – Terceira Margem*, ano III, n. 3, 1995. p. 83-87.

ou nestes de “Elegia”:

Ó grande hotel universal  
Dos meus frenéticos enganos  
Com aquecimento-central,  
Escrocs, cocottes, tziganos...

Ó meus cafés de grande vida  
Com dançarinas multicolores...  
– Ai, não são mais as minhas dores  
Que a sua dança interrompida...

(OP, p. 129)

Não recusa, entretanto, o método experimental-descritivo concernente ao Realismo, ainda que dele faça uso com moderação: “Pinturas a ‘ripolin’/ Anúncios pelos telhados”.

A realidade converte-se em poesia, no caso específico de Sá-Carneiro, por força de um natural sortilégio de floração espontânea: “É como o encanto das grandes paredes ‘à ripolin’ e dos anúncios eléctricos pelos telhados de que falo na mesma quadra” (carta 07.VIII.1915), diz ele a seu companheiro de aventura estética e correspondente, Fernando Pessoa, comentando o efeito dos detalhes citadinos sobre seu ânimo acicatado.

Há um relativo realismo decorrente do impacto e da supremacia da cidade moderna sobre a subjetividade de um indivíduo atônito e nostálgico da Unidade, que se sobreleva nos versos de Sá-Carneiro, porque ele era o referido indivíduo rendido ao anonimato que Paris lhe proporcionava, em flagrante contraste com sua aspiração megalômana a um *status* deífico.

Mas o Realismo à Cesário abre brecha para que a obra de Sá-Carneiro, também neste estilo, tenha parte fragmentária.

O Realismo em apreço é o permitido pelo cotidiano nada alegre, o mais *au rez de chaussé* possível, condizente com a miúda rotina existencial do poeta. Temos, por exemplo, em poemas como “Abrigo” e “Cinco Horas”, ambos de setembro de 1915, notas de

experiência de namorada e de outros pormenores por vezes já provocativamente prosaicos, embora ainda alternando com poemas coados pelo seu desejo astral de luxo desmedido (LOPES, 1994, p. 177).

Não podemos deixar de ler como atitude estética realista as seguidas tentativas de autocompreensão e autorretrato poéticos levados a cabo por Sá-Carneiro. Afinal, o método experimental-descritivo peculiar ao Realismo é o exercitado pelo seu ser narcísico, que sempre se desespera com a imagem que de si próprio faz.

Mas a radicalidade do processo de autocompreensão de Sá-Carneiro caminha célere para aquele que é o “pequeno conjunto dos poemas mais pateticamente auto-sarcásticos” (LOPES, 1994, p. 177) da Literatura Portuguesa. A partir de “Caranguejola”, o poeta passa a uma gradação mais atilada do ato de conhecer-se e, aprofundando seu Realismo, logo atinge o patamar do Naturalismo quando mergulha no desespero e cede a uma desapiedada autoinfectiva. Todos sabemos muito bem quais são os poemas em que Sá-Carneiro já se mostra despido de auto-estima. Estão eles reunidos sob a rubrica “Últimos Poemas”, na edição da obra poética com organização de António Quadros, datando de novembro de 1915 até o ano fatal de 1916.

A respeito dessa gênese naturalista da obra de Sá-Carneiro, temos o seguinte comentário de Fernando Cabral Martins, que julgamos por bem transcrever, principalmente por-

que explica a poesia naturalista do autor, que tem antecedentes no teatro:

É, assim, no teatro naturalista que se formam os temas de Sá-Carneiro, e é de um mote naturalista que faz variações de 1910 a 1913: de *Amizade*, peça hoje quase ilegível, a *A Confissão de Lúcio*, romance cujo poder de comunicação resiste ao tempo. Com Sá-Carneiro, o Naturalismo e o Simbolismo revelam-se compatíveis, ou combináveis – o que já tinha sucedido, de resto, com Zola, Huysmans ou Ibsen. A natureza paradoxal dessa raiz poética é dada pela coincidência, no ano de 1913, da escrita de *Alma*, história de um Naturalismo burguês de interior, e de *O Teatro-Arte*, que pertence a outro mundo (MARTINS, 1994, p. 132).

Uma impostação realista vem a ser, por exemplo, a tentativa de descrever-se física ou espiritualmente, com o claro objetivo de orientar-se na existência. Adoção franca do Naturalismo, em contrapartida, é a que temos quando o poeta se vê rendido à miséria humana, vivenciada com intensidade e amargor, ou quando assume a degradação, pervertendo a própria imagem, até afrouxar os laços que a regulação da escrita lhe concedera para controlar “le déreglement du sens” herdado de Arthur Rimbaud<sup>15</sup>.

Mas “o Naturalismo que o teatro e certos contos revelam tem Cesário como referência oculta” (MARTINS, 1994, p. 76), sendo evidente a predileção de Sá-Carneiro por temas como o incesto e a inversão sexual, entre outros, que pontilham desde o início sua obra em prosa.

---

<sup>15</sup> Já houve quem comparasse Sá-Carneiro a Arthur Rimbaud, o que vem a ser um exagero, e uma distorção desfavorável aos dois poetas, apesar das questões do desregramento dos sentidos e do *eu/outro* serem comuns a ambos. No entanto, entre os dois há notórias diferenças.

No princípio do século, em Portugal, o Naturalismo teve espaço e voga no teatro, por onde começou a atuação artística de Sá-Carneiro. As peças de então privilegiavam temas trágicos relativos à hereditariedade, a casos clínicos, à luxúria, a triângulos amorosos, à homossexualidade, sendo óbvio o pendor naturalista de Sá-Carneiro.

Fernando Cabral Martins também parte do Simbolismo, que vem a ser a mais pronunciada marca estética da obra poética de Sá-Carneiro, tentando compreendê-la por esse prisma. Estuda o “Sá-Carneiro simbolista” nele destacando a “ânsia”, que identifica com *ideal* e *sonho*, e ainda com *desamparo* e *medo*, ressaltando-lhe mais outras características da escola nos seguintes termos:

A natureza de “ânsia”, palavra-chave, é assim, a mesma do símbolo. A poesia de Sá-Carneiro não é, porém, um puro avatar da escola simbolista. O gosto pelo Ultra-Romantismo de Antony ou as afinidades com o Expressionismo, reveladas no projecto que expõe a Pessoa de uma Novela Romântica ou em várias das suas definições (nas cartas a Pessoa) da beleza, mostram que a sua escrita é sobretudo atraída pela supercodificação hiperbólica, mais do que pelo amor de certas modas do luxo, da melancolia ou dos “raros vocábulos”. Isto é, o seu trabalho é uma arte de construção, uma forja de sintaxes múltiplas, uma *féerie* planificada que transforma a escola do Símbolo em arte moderna (MARTINS, 1990, p. 193).

Fernando Cabral Martins entende que Sá-Carneiro continua a tradição de Baudelaire e Mallarmé, vendo-o chegar aos limites da liberdade técnica e imaginativa, justamente dois requisitos fundamentais do Modernismo. Mesmo haven-

do vivido a maior parte de sua fase produtiva em Paris, seus versos entremostam bem mais o tributo devido aos simbolistas portugueses – Nobre, Pessanha – do que a Verhaeren ou Appolinaire. É preciso deixar claro que o Interseccionismo de Sá-Carneiro – em que pese a proposta de Fernando Pessoa ter sido aperfeiçoada no estreito diálogo intelectual entre ambos – é muito mais uma adequação ao Simbolismo do que adoção integral da fórmula pessoana.

Mas a diretriz estética simbolista que se tem na obra de Sá-Carneiro pode ser entendida como o aguçamento máximo do programa romântico cuja raiz encontra-se no fragmento 116 atribuído a Friedrich Schlegel, que estabelece:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor (SCHLEGEL, 1997, p. 64).

É certo que, nesse fragmento, Schlegel propõe uma saturação poética das artes com materiais de proveniências diversas, equivalendo isso a *admitir a residualidade cultural e estética mais heteróclita possível*. O Romantismo trabalhou para instituir o fragmento como gênero, mas não lhe competiu levar a cabo a empreitada. Com o Simbolismo, o Modernismo e a Vanguarda é que ocorre a “apoteose da estética do fragmento. Os próprios *ready mades* de Duchamp podem ser entendidos como fragmentos” (MARTINS, 1994, p. 118).

Pensamos que tanto quanto as obras de Marcel Duchamp, os “poemas incompletos” – expressão do próprio Sá-Carneiro –, aqueles que ele vai mostrando gradualmente a Fernando Pessoa na célebre correspondência, consolidam, na literatura portuguesa, uma feição nova de fragmento poético, bem ajustada ao que se denominou, no âmbito de *Orpheu*, por “simbolismo modernista”. Esta expressão quer designar o ato de compor ao embalo das mais várias tendências ou recortes, como o fizeram Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, sendo deste último a esquisita justaposição estética que, entretanto, ganha sentido no quadro da fragmentação (QUADROS, s.d., p. 36).

Para entender o caráter bizarro da expressão usada por Fernando Pessoa, devemos levar em conta que o Modernismo português tem o Simbolismo por referência e ponto de alavancamento. Nas páginas das revistas simbolistas os autores de *Orpheu* são publicados, pela vez primeira, ao lado de sacerdotes do símbolo como Eugênio de Castro e Camilo Pessanha, entre outros. Tanto o Simbolismo de Pessanha foi base e ponto de apoio para os primeiros modernistas, que isso se reconhece através da afirmação significativa de um deles, António Ferro, no corpo de uma recensão dedicada, em 1920, a *Clepsidra* (1987, p. 332): “A nossa geração tem um missal. Saiu o livro de Camilo Pessanha”.

Desse modo foi que se deu a dinâmica geracional<sup>16</sup> daquele tempo, e eis por que a expressão “simbolismo modernista” espelha uma mentalidade aliancista, que parece ter sido a política adotada pelos de *Orpheu* em relação aos simbolistas.

---

<sup>16</sup> Essa expressão é devida a Julian Marias no estudo correspondente à “dinâmica das gerações”, infelizmente pouco utilizado no meio acadêmico brasileiro. Cf. *El Método Histórico de las Geraciones*. Madrid: Revista de Occidente, 1949; *Literatura e Gerações*. São Paulo: Duas Cidades, 1977; “Dinâmica das Gerações”. In: *A Estrutura Social*. São Paulo: Duas Cidades, [s.d.].

No caso de Sá-Carneiro, sua poesia parte do Simbolismo, da mesma forma que o Modernismo e a Vanguarda o fizeram. O Simbolismo e o Modernismo atuaram tão harmonicamente em Portugal que Maria de Lourdes Belchior, mesmo quando pretende apontar a persistência da tradição simbolista no seio do segundo, registra: “o simbolismo em Portugal só tem realidade na geração de *Orpheu*” (1970, p. 319). Por essa via chegamos ao Modernismo, e neste, ao vanguardismo.

Por outra parte, a vanguarda de “Manucure” é muito mais uma composição em contraponto com a escrita simbolista. Da influência de Pessanha, nem se fala. Fernando Cabral Martins desmontou com raro brilho a resposta de Sá-Carneiro ao inquérito “O Mais Belo Livro dos Últimos Anos”, dada ao jornal *República*, em abril de 1914, na qual não só homenageia Pessanha, como ainda demonstra a própria habilidade poética. Após transcrever o texto da resposta em apreço, Fernando Cabral Martins comenta:

Um dos segredos do parágrafo dedicado a Pessanha é a sua variada metrificação subliminar, que pode ser exemplificada pelos hendecassílabos de arte maior que o marcam: “Ouvindo pela primeira vez os seus versos” / “mais intensas a Ouro e gloriosas de Almas” / “estilizando-as em ritmos e sortilégio” / “Pompa heráldica, sombra de cristal / zebreadamente roçagando cetim”; ou pelos hexassílabos que com eles se harmonizam: “Rodopiantes de Novo” / “astrais de Subtileza” / “mágicas pedrarias” / “ritmos de sortilégio – / cadências misteriosas, / leoninas de miragem, / oscilantes de vago, / incertas de Íris”. Este parágrafo sobre Pessanha é, assim, a variante em prosa de um poema a existir (MARTINS, 1990, p. 195).

E, além disso – acrescentamos –, se é um exemplo mais do que incontestável da raiz simbolista portuguesa existente

nos versos de Sá-Carneiro, comprova a *fragmentação residual textual* como matriz compositiva do poeta.

Já Óscar Lopes se detém no substrato saudosista da lírica de Sá-Carneiro ao escrever:

Nas condições culturais portuguesas, estas preocupações assentam num directo legado do saudosismo como escola. A saudade pessoal, nomeadamente ligada à sua infância numa quinta de Camarate, detecta-se já nos textos adolescentes em prosa e verso e insere-se frequentemente, por vezes de modo incoerente ou entrecortado, nas novelas e nos poemas da maturidade; termos do saudosismo literário, como saudade, bruma, vago, distância, além, Outono, percorrem insistentemente a obra de Sá-Carneiro (LOPES, 1994, p. 161).

Por volta de 1912, o jornal *República* colhe, nos mais destacados intelectuais portugueses, opiniões acerca do momento literário. A conclusão é estampada em suas páginas num clima de pessimismo, constatando-se que a literatura portuguesa passava por crise muito grave.

É que já falecidos os escritores exponenciais do século XIX (Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco, Antero de Quental, Cesário Verde, António Nobre), tanto na prosa quanto na poesia o quadro revelava o vácuo que o desaparecimento de tais escritores deixara. A atenção dos intelectuais de então se voltava para a revista *A Águia*, publicada no Porto, órgão oficial da Renascença Portuguesa, cujo propósito era renovar o pensamento e a mentalidade da época em que se dava farta produção poética. Nuno Júdice nos faz ver que:

Bem cedo se definem duas orientações antagónicas: uma, a dominante, conduzida por Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra, e onde se inserem Mário Beirão,

Antônio Correia de Oliveira e Afonso Lopes Vieira, vai no sentido de revalorizar o Passado e as virtualidades renovadoras que ele contém, o que se exprimirá sob o rótulo de Saudosismo; a outra, defendida por Raul Proença e António Sérgio, mais positivista, ia no sentido de uma atenção ao progresso e à modernização das estruturas sociais, econômicas e políticas do País. Foi o Saudosismo, pela força própria do termo, que mobilizou as referências (JÚDICE, 1986, p. 9).

A afinidade formal de Sá-Carneiro com o Saudosismo de Teixeira de Pascoaes era tanta, que este último, radical adversário do Futurismo, considerava Sá-Carneiro único “verdadeiro poeta” do “movimento futurista”, “poeta de raiz porque [...] nada estilizado” (FRANCO & AMARO, 1990, p. 143). Talvez até porque reconhecesse nos primeiros versos de Sá-Carneiro os atributos do Saudosismo – o “vago”, a “subtileza” e a “complexidade” – retomados por Fernando Pessoa na formulação do Paúlismo, aquele “além de alma” que Fernando Pessoa reconhecia e proclamava em alguns dos integrantes da Renascença Portuguesa, visível na poesia de Sá-Carneiro.

O Saudosismo, que vem a ser a saudade pessoal elevada ao plano estético, está em Sá-Carneiro, desde que sente e estiliza, tomando por base sua infância na quinta de Camarate, presente nos escritos da adolescência, quer em prosa, quer em verso, inserindo-se ainda nos poemas da fase definitiva de sua obra.

A seleção lexical de Sá-Carneiro inclui termos como *saudade*, *bruma*, *vago*, *distância*, *além*, *Outono*, *cruz*, *reza*, entre outros, com campo semântico afeto ao alegórico, ao litúrgico e ao devocional (LOPES, 1994, p. 161), pertencentes ao repertório simbolista, mas que também compõem o universo vocabular decadentista.

Há, na obra de Sá-Carneiro, uma frequente reelaboração da saudade, que se acopla à tradição literária portuguesa consolidada a partir de nomes como os de Bernardim Ribeiro, Luís de Camões, Teixeira de Pascoaes e António Patrício.

Na prosa de Sá-Carneiro – precisamente no conto “Recordar é Viver” – há uma personagem feminina a morrer de saudade no quintal da felicidade pretérita. A crítica tem estabelecido um paralelo entre esse sítio fictício e o da Quinta da Vitória, motivo dos versos de Sá-Carneiro aos treze anos de idade. Outro aproveitamento do mesmo sítio, de evocação noturna e saudosa, está na primeira parte de “A Grande Sombra”, conto incluso no volume *Céu em Fogo*. Nos poemas de Sá-Carneiro temos, em vários passos, alusões a livros infantis coloridos, objetos e fatos concernentes ao tempo de infância vivido em família.

Em “Rodopio”, oitava estrofe, o pouco de real que comparece diz respeito a essas lembranças, por sinal, parentéticas, como se quisesse o poeta ressaltar o fragmento no conjunto:

(Há incensos de sponsais,  
Há mãos brancas e sagradas,  
Há velhas cartas rasgadas,  
Há pobres coisas guardadas –  
Um lenço, fitas, dedais...)

(OP, p. 92-94)

Mergulhando no passado através da memória involuntária e fazendo uso da técnica do inventário com muita leveza, o poeta destaca a “nostalgia das coisas vulgares da vida: muita, muita ternura”, como sublinha em carta a Fernando Pessoa, de 10 de maio de 1913.

O senso da saudade lhe é tão aguçado, que a fixação do instante – na verdade uma pulsão contra a morte – capta a

hora presente como se fora já transcorrida, dando-se a superposição de tempos incompatíveis entre si, conhecida por anacronismo. Se, na narrativa de “O Fixador de Instantes”, há uma referência a “saudades do passado, do futuro e do presente” que estabelece a indistinção temporal referida, em “Escala”, diz o poeta: “Oh! regressar a mim profundamente / E ser o que já fui no meu delírio...”, versos que contemplam uma tentativa de apresamento do estado fluídico do ser.

A reelaboração, procedimento usado por Sá-Carneiro para constituir arte no estado do fragmentário, está patente na novela “A Grande Sombra” e ainda em muitos de seus poemas. Já dissemos como nela se elabora a saudade, do mesmo modo que o faz em “Partida”: “Vêm-me saudades de ter sido Deus...”; em “Inter-Sonho”: “Reminiscências de Aonde / Perturbaram-me em nostalgia...”; em “Estátua Falsa”: “As sombras que eu di-mano não perduram, / Como Ontem, para mim, Hoje é distância”; em “Dispersão”: “Perdi-me dentro de mim / Porque eu era labirinto, / E hoje, quando me sinto, / É com saudades de mim. [...] Para mim é sempre ontem, / Não tenho amanhã nem hoje: / O tempo que aos outros foge / Cai sobre mim feito ontem”.

São muitas as reelaborações da saudade na obra poética de Sá-Carneiro que, às vezes, chega até a reminiscência pré-natal ou a uma aspiração *post mortem* (LOPES, 1994, p. 165). A observação de Óscar Lopes condiz com os versos de “Sugestão” no que respeita à sensação de finamento:

As companheiras que tive,  
Sinto-as chorar por mim, veladas,  
Ao pôr do Sol, pelos jardins...  
Na sua mágoa azul revive  
A minha dor de mãos finadas  
Sobre cetins...

(OP, p. 122)

Com João Gaspar Simões completaremos a comprovação da primeira parte da assertiva feita linhas antes, acerca da *complexa residualidade estética* da obra de Sá-Carneiro. Diz-nos o crítico presencialista, observando a passagem do autor da prosa à poesia:

A sensibilidade do poeta era por demais naturalmente paúlca – isto é, decadentista – para necessitar de qualquer adaptação deliberada a um cânone de escola [...] Nada fazia prever, todavia, que este analista de estados de espírito complexos, com sérias afinidades decadentistas, aparentemente fixado na prosa, a melhor forma de captação desses remoinhos de nervos, se voltasse entretanto para a poesia e viesse a revelar-se o poeta mais profundamente modernista da geração de *Orpheu* (SIMÕES, 1976, p. 236 e 239).

Em meio ao rodopio das múltiplas soluções estéticas que pontilham nos versos que escreveu, Sá-Carneiro não hesitou em tomar uma direção prospectiva alijadora da lembrança quando disse “ter saudade já do futuro” (SÁ-CARNEIRO, 1956, p. 69) em carta ao amigo Fernando Pessoa, a quem coube, aliás, sintetizar com argúcia a gênese e a composição estética de *Orpheu*, que é também a da obra de Sá-Carneiro:

We descend from three older movements – French “symbolism”, Portuguese transcendentalist pantheism, and the jumble of senseless and contradictory things of which futurism, cubism and the like are occasional expressions, though, to be exact, we descend more from the spirit than from the letter of these (PESSOA, 1966, p. 127).<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> “Descendemos de três movimentos anteriores – o ‘Simbolismo’ francês, o Panteísmo transcendentalista português e a miscelânea de coisas contraditórias e sem sentido de que o futurismo, o cubismo e quejandos são expressão ocasional, embora, para ser exato, descendamos mais do espírito do que da letra desses movimentos.”

Fernando Pessoa destaca, bem a propósito, o estado de fratura estética em meio ao qual fluía no curso do Modernismo de 1915, “a miscelânea de coisas contraditórias” mencionada por ele, que é também, para nós, o estatuto da fragmentação estética refletida nas obras de quantos foram poetas de *Orpheu*.

Esses abonos seriam suficientes para consolidar nossa afirmação concernente à *complexa residualidade estética* da poesia de Sá-Carneiro, se não lhes faltasse uma referência ao matiz expressionista que nela subsiste. E quem melhor discorreu sobre o assunto foi João Maia, em trabalho cujo título é *Mário de Sá-Carneiro, Poeta Expressionista*. Escreve Maia:

Sá-Carneiro foi, na nossa poesia, o modelo mais acabado do expressionismo e isso pouco tem sido dilucidado pelos críticos. E que vem a ser o expressionismo? A nosso ver, o expressionismo, que constituiu uma escola notabilíssima na literatura alemã nas primeiras décadas do século XX, dá-se em poesia quando a expressão verbal desbotoa e se desfralda como um verso retórico e dele tem as primeiras aparências; mas, vendo melhor, notamos que não descaiu na retórica porque o fôlego, o sopro, a inspiração do vate é de tal ordem e presença que o espavento das palavras é obrigado a servir um intuito profundo e a não viver por si (MAIA, 1983, p. 9-14).

No nosso entendimento, João Maia quer deixar patente que o Expressionismo vem à tona toda vez que a expressão verbal “desbotoa” e se “desfralda”. Ora, com o primeiro termo João Maia quer explicitar que a expressão se põe à vontade, se abre, se solta, se desabafa, mas que também perde a cor, a viveza, e amortece. O segundo termo é usado na acepção de

agitar-se, tremular e – por extensão – fazer-se tortuosa. Uma terceira palavra de que João Maia faz uso deve ter seu sentido esclarecido. “Espavento” lhe serve, no caso, para qualificar certa maneira pomposa, aparatosa e espetacular no emprego dos vocábulos, que Jorge de Sena prefere chamar de “luxos de cenário” (1985, p. 11). Essa nos parece ser a característica do Expressionismo literário identificado por João Maia na poesia de Sá-Carneiro. É indiscutível que aí a expressão se abre, mas termina por desbotoar-se, convertendo-se em sinuosa e cheia de pompa.

Acerca do Expressionismo que há na literatura do poeta, Fernando Cabral Martins escreveu na tese já por diversas vezes utilizada no presente estudo:

Os prestígios do sofrimento, a proximidade e a ternura que as derrotas criam, a esperança ideal que por contraste desencadeiam, eis o que é mais complexo e belo que a alegria crua e a admiração sólida. São prestígios aprendidos em Cesário e revistos pelo seu cada vez mais autoconsciente expressionismo. “Aquele que procura a beleza, o roxo e o crispado” – ele – desde o primeiro poema de 1913 até 1916 (MARTINS, 1994, p. 139-140).

Particularmente preciosa para formarmos ideia do Expressionismo verbal de Sá-Carneiro é a apresentação que este faz a Fernando Pessoa do poema “Aquele Outro”: “Aquilo ou fica tal e qual assim, estapafúrdio e torcido – ou se deita fora. Eu não sei nada” (carta, 03.II.1916).

Por isso é que, na tese de sua autoria, Dieter Woll se detém nas afinidades do poeta com o Expressionismo (1960, p. 121 e 155) e João Pinto de Figueiredo tenta sintetizar a poesia de

Sá-Carneiro apontando-lhe o jaez “expressionista por temperamento e decadentista por necessidade” (1983, p. 110)<sup>18</sup>.

Quanto a mais esta direção da composição lírica de Sá-Carneiro, sobretudo as feições sensacionista e interseccionista de que se reveste, vale reproduzir as anotações apontadas por Antônio Quadros:

é contudo com aquelas duas últimas correntes que mais se identifica. A certo nível poderíamos em verdade definir a sua poesia como sensacionista, na medida em que tudo nela parte das sensações, em exaltação e em sublimação, para o *Oiro* dos sentidos magnificados, via de acesso a um mundo ideal; e também como interseccionista, procurando efeitos por assim dizer alquímicos das intersecções (contrastes e cruzamentos inesperados) de sensações (em especial cromáticas), de imagens e de ideias. São efectivamente interseccionistas, como ele próprio viria a dizer, as associações características do seu estilo de ficcionista, tais como *noite tigrada*, *sedições de Prata*, *uparam-me tronos de marfim*, *zebrante intensidade*, etc. (QUADROS, 1989, p. 164).

É por demais sabido que Paulismo, Sensacionismo e Interseccionismo foram propostas estéticas específicas do grupo de *Orpheu* e que estas se definiram em boa parte com base no diálogo epistolar havido entre Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Ainda que do referido intercâmbio só possamos contar com os textos do primeiro, sabemos, por outros escritos do segundo, quanto foi decisiva a palavra do amigo na formulação dessas três estéticas modernistas.

---

<sup>18</sup> Não é fácil perceber o expressionismo poético; porém, se associarmos os poemas mais dolorosos e os de expressão sintática mais desconcertante, de Sá-Carneiro, ao famoso quadro “O Grito” de Munch, compreenderemos melhor o que foi exposto.

O Paúlismo vai buscar no Saudosismo o “vago”, o “sutil” e o “complexo”, consoante Fernando Pessoa nos artigos que escreveu para *A Águia* em 1912. “Impressões do Crepúsculo”, poema mais conhecido como “Pauis”, palavra com que se inicia, é considerado um texto programático. Mostrado esse poema ao músico Rui Coelho, amigo comum dos autores de *Indícios de Oiro* e de *Mensagem*, a recepção foi adversa. Pondo-se em dúvida quanto à qualidade de “Pauis”, Fernando Pessoa escreve então a Sá-Carneiro pedindo-lhe uma opinião franca, a deduzir-se da resposta enviada de Paris:

Quanto aos Pauis. Como pede, vou falar-lhe com franqueza. E peço-lhe que me acredite. É uma vaidade realmente, mas peço-lhe que me acredite. Eu sinto-os, eu compreendo-os e acho-os simplesmente uma coisa maravilhosa; uma das coisas mais geniais que de você conheço. É álcool doirado, é chama louca, perfume de ilhas misteriosas o que você pôs neste excerto admirável, aonde abundam as garras. Assim além do sublime primeiro verso que listra fogo, há estes magistrais que destaco:

Ó que mudo grito de ânsias põe garras na Hora  
Que pasmo de mim anseia por outra coisa que o que chora?

Fluido de auréola, transparente de foi, oco de ter-se...  
Ó mistério sabe a eu ser outro... luar sobre o não conter-se.

e isto que me faz medo, não sei por quê: “A sentinela é hirta e a lança que finca (?) no chão – É mais alta do que ela”, para lhe não copiar toda a poesia. [...] E abstraindo o que digo (que não é nada) todo o conjunto é sublime. Quem escreve coisas como esses versos é que tem razão para andar bêbedo de si. Desculpe-me não me alargar

mais em considerações. Confesso-lhe que isso é uma maravilha; pormenores trocaremos este Verão, logo no começo de Julho (isto dentro de apenas dois meses), aí em Lisboa. Suplico-lhe que me acredite. Eu posso errar, mas digo-lhe o que penso, só o que penso. E sabe: eu não acho os Paus tão nebulosos como você quer; acho-os mesmo muito mais claros do que outras poesias suas. Talvez por uma circunstância física. (O Ferro, em carta de ontem, falava nos Paus, dizendo-mos muito belos, mas encontrando-lhes, no entanto, “enigmas” – a palavra é dele – a mais.) (carta, 6.V.1913).

O entusiasmo do companheiro geracional de Fernando Pessoa é o de quem está na posse de uma estética familiar que também lhe pertence. Sua predileção por Camilo Pessanha já se conhece e, por certo, lhe era grata a seguinte quadra de “Fonógrafo” constante em *Clepsidra*:

Muda o registo, eis uma barcarola:  
Lírios, lírios, águas do rio, a lua...  
Ante o Seu corpo o sonho meu flutua  
Sobre um paul – extática corola.

(PESSANHA, 1956, p. 51)

Nessa quadra, temos a palavra “paul”, que foi aproveitada quando da definição estética do Paulismo por Fernando Pessoa, proposta que vem a ser aplicada por outros modernistas, a exemplo de António Ferro e Alfredo Guisado. O Paulismo terminou por converter-se num exercício de academismo e chega a corromper-se em Decadentismo. Assim, logo sobreveio o desencanto de Fernando Pessoa com a estética que propôs, embora isso não haja impedido que ele escrevesse paulicamente o artigo intitulado “Para a Memória de António Nobre”, do qual diz Nuno Júdice:

Publicado em 1915, este texto utiliza imagens que parecem directamente recuperadas do, então já distante, *Pauis*: o crepúsculo, os portões da quinta, os tanques, os caminhos, a floresta, tudo isto são imagens perfeitamente *paúlicas*, usadas agora para homenagear a figura *dandy* triste de Nobre, mais concordante com a personalidade de Sá Carneiro do que com Pessoa (1986, p. 42).

No mesmo número de *A Galera* em que se estampa o artigo comentado, edição em homenagem a António Nobre, sai publicado o poema “Anto”, preto prestado por Sá-Carneiro ao poeta do *Só*. O teor paúlico do artigo de Fernando Pessoa, conforme as vistas observações de Nuno Júdice, exprime mais o modo de ser – preferimos ler mentalidade – de Sá-Carneiro do que daquele que o escreveu.

Passemos ao Sensacionismo da obra ora estudada, que Georg Lind qualificou de equivalente português do Futurismo (1970, p. 159). Perguntemos inicialmente: – Que é o Sensacionismo? A resposta está num manuscrito pessoano de 1916, que explicita os três princípios básicos dessa proposta estética:

1. Todo objecto é uma sensação nossa.
2. Toda a arte é uma conversão duma sensação em objecto.
3. Portanto, toda a arte é uma conversão duma sensação numa outra sensação (PESSOA, 1966, p. 168).

Carlos Neves d’Alge diz a respeito:

Noutro manuscrito, mais longo, e da mesma data, Pessoa discorre sobre os fundamentos do sensacionismo. A nova estética difere de todas as outras em ser aberta e não restrita. Quando todos os estilos da época assentam sobre determinadas bases, o sensacionismo não assenta sobre base nenhuma. Aceita todas as correntes literárias, com a condição de não aceitar nenhuma separadamente. O

sensacionismo é assim porque, para ele, cada idéia, cada sensação a exprimir tem de ser expressa de uma maneira diferente daquela que exprime outra. A expressão é, pois, condicionada pela emoção de exprimir. E o nosso tempo, reconhece o poeta, traz consigo uma riqueza de sensações, uma complexidade de emoções que nenhuma outra geração chegou a experimentar (1989 e 1997, p. 73-74).

Daí a máxima “sentir tudo de todas as maneiras”, a resumir o programa sensacionista, o qual será compartilhado por Sá-Carneiro, que “compõe um poema sensacionista/futurista em maio de 1915: *Manucure* [...]. Uma *Elegia* em tom sensacionista completa esta colaboração” (D’ALGE, 1997, p. 87).

Não se deve estranhar que “*Manucure*” venha agora a ser qualificado de poema “sensacionista/futurista”, após nele haver sido apontada a coloração simbolista do autor.

Julgamos ser este um excelente momento para esclarecer que um emaranhado compósito de natureza estética tão diversificada só tem explicação na dialética dos fragmentos descortinada por Novalis e Schlegel, românticos fundadores. É o caso de assentir que a obra poética de Sá-Carneiro eleva à plenitude máxima a estética do fragmento surgida no seio do Romantismo alemão.

Mas voltemos ao Sensacionismo em Sá-Carneiro. Aparentamento datilografado, talvez de 1916, cuja autoria é atribuída a Álvaro de Campos, comenta o trabalho dos poetas sensacionistas para afirmar:

Nenhum sensacionista foi mais além do que Sá-Carneiro na expressão do que em sensacionismo se poderá chamar de sentimentos coloridos. A sua imaginação – uma das mais puras da moderna literatura, pois ele excedeu Poe no conto dedutivo em *A estranha morte*

*do professor Antena* – corre desenfreada por entre os elementos que os sentidos lhe facultaram, e o sentido da cor é dos mais intensos entre os homens de letras (PESSOA, 1966, p. 148).

O comentário acima é suficiente para bem caracterizar o Sensacionismo do autor de *Dispersão*.

Tratemos agora da terceira proposta do *Orpheu* português e de sua repercussão na poesia de Sá-Carneiro: o Interseccionismo, que foi considerado por João Gaspar Simões como uma espécie de “visão cubo-futurista” (1973, p. 215).

Esse mesmo Interseccionismo “é associável ao Cubismo pelo conceito geométrico que o funda”, já o disse Óscar Lopes (1987, p. 489).

Referindo-se a Sá-Carneiro e mencionando John M. Parker, escreveu Pamela Bacarisse: “In his use of Interseccionism in some of the prose, we have a ‘Cubist vision of the external world’” (1984, p. 174)<sup>19</sup>. Por sua vez, Fernando Cabral Martins aproxima o Interseccionismo do Simultaneísmo porque neles há uma

multiplicação de estratos de sentido, a sobreimpressão e a síntese de imagens, na senda da “pintura pura” que preocupa tanto futuristas como cubistas, construtivistas e abstracionistas (1994, p. 151).

Alfredo Margarido, em “O Cubismo Apaixonado de Sá-Carneiro” (1990, p. 92-102), demonstra a que ponto chegou o comprometimento do poeta com o Cubismo em processo de afirmação na Europa, sobretudo em Paris<sup>20</sup>. Ainda que não

---

<sup>19</sup> “No emprego que faz do Interseccionismo em parte de sua prosa, temos ‘uma visão Cubista do mundo exterior’”.

<sup>20</sup> Alfredo Margarido já tratara do assunto antes, no ensaio “A Complexa Relação de Mário de Sá-Carneiro com o Abismo”. In: *Colóquio/Artes*, 82, Lisboa, 1989.

compreenda o ideário cubista em profundidade, Sá-Carneiro chega a intuir e a escrever, numa de suas cartas a Fernando Pessoa (02.XII.1914) que o Paulismo “a sério” é o Interseccionismo. Portanto, nosso poeta é levado a experimentar a maneira cubista adaptada pelo seu filtro muito próprio de entrever o real. Alfredo Margarido afirma: “É todavia na ficção e na poesia que esta profunda adesão ao Cubismo se afirma de maneira conclusiva” (1990, p. 97). Aponta o pintor-personagem do conto “Resurreição”, Manuel Lopes, que, ao aderir às teorias cubistas, se recupera artisticamente, como uma aceitação da teoria plástica vanguardista. Mas, acrescenta como não podia deixar de ser,

Sá-Carneiro entra ainda mais profundamente no espaço do Cubismo pela via da poesia. Há, no poema “Cinco Horas”, em *Indícios de Ouro*, três quadras que constituem certamente o *pendent* mais poético que o Cubismo encontrou entre nós:

Minha mesa no Café,  
Quero-lhe tanto... A garrida  
Toda de pedra brunida  
Que linda e que fresca é!

Um sifão verde no meio  
E a seu lado, a fosforeira  
Diante ao meu copo cheio  
Duma bebida ligeira.

(Eu bani sempre os licores  
Que acho pouco ornamentais:  
Os xaropes têm cores  
Mais vivas e mais brutais).

É certo que Mário de Sá-Carneiro não é o primeiro poeta a mobilizar o mobiliário do café para reforçar

o sentido da poesia urbana que sempre foi a sua. Já havia mesas de café na poesia de Cesário e de António Nobre. Todavia, as quadras de Sá-Carneiro constituem uma novidade nas relações com a pintura, pois não é difícil reconhecer a analogia com a pintura cubista, que fez do café, do seu mobiliário e dos objetos que aí circulam o centro vital de sua busca plástica. Por outro lado, o poema de Sá-Carneiro pertence a um registo inteiramente visual, como se o poeta estivesse a elaborar um desenho onde o carvão fosse alegrado pelas cores dos xaropes (MARGARIDO, 1990, p. 101).

Se a fragmentação do *eu* havida nos trabalhos literários do primeiro Modernismo português não chegou a ser linha programática subscrita em texto de manifesto ou de plataforma teórica, ficou a provar a radicalidade e a coragem dos integrantes de *Orpheu* a se baterem em campo aberto com a solidão absoluta, a loucura ou a morte. Ainda assim, a fragmentação foi objeto de considerações estéticas e epistolares, como as de Fernando Pessoa e de Sá-Carneiro, segundo faz ver Fátima Freitas Morna, aproveitando passagem de *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*: “os de *Orpheu* cumprem, com o risco da própria desintegração, o papel da arte: ao mesmo tempo interpretar e opor-se à realidade social coeva” (MORNA, 1982, p. 32). E continua:

Exercer a ruptura enquanto se pratica o retrato da fratura. Nunca geração o sofreu mais na pele, a esse desafio instável, do devir, do próprio poético: isto é, nunca texto algum foi mais integralmente poético porque mais desinstalado, mais consciente da sua irremediável solidão e da sua irredutível marginalidade em relação ao que se crê estável, durável, permitido (MORNA, 1982, p. 32).

O trecho bem poderia ter servido de abertura a um documento programático. Começa pelo uso do infinitivo, na síntese da linha única, tal qual se propõe uma tese. A análise seguinte apenas aclara o comando teórico de que deriva. Mas ficamos informados de que a geração de *Orpheu* produziu textos desinstalados, peçados da mais profunda solidão, da mais dura marginalidade, despegados da bússola do durável e do admissível, pagando o alto preço da modernidade posta em suas obras.

E vejamos ainda mais uma vez o fenômeno da fragmentação do *eu* no espírito e na prática literária dos integrantes de *Orpheu*:

Para uma realidade assim oscilante, múltipla, sem a antiga fixidez, torna-se necessário um sujeito cuja única salvação está em se aceitar múltiplo, oscilante ele também, em devir, sensação acumulada e dinâmica. Poeta dramático por excelência é evidentemente Pessoa, a família dos inúmeros poetas num só corpo, embora em *Orpheu* apenas Campos e o ortônimo a representem. Mas não esqueçamos que Violante de Cysneiros está para Côrtes-Rodrigues como heterônimo e que Sá-Carneiro se debate, tanto nos textos de *Orpheu* como em toda a obra, com o seu trágico Outro, que não conseguirá nunca “despersonalizar”, o mesmo acontecendo, se bem que em menor grau, em certos versos de Guisado (MORNA, 1982, p. 34).

A situação especial de Sá-Carneiro esbarra no estatuto silencioso do indizível, que não podia ser dito, porque era o drama profundo da sua personalidade:

para lá daquilo que podia ter expressão verbal, era o drama da personalidade dividida, o drama da personalidade que, ao dividir-se, e sem criar de si mesma uma tese dialética, cria dois extremos, dois pólos que se entredorram e que se destroem (SENA, 1985, p. 11).

Ditas estas, entre outras coisas, já é possível afirmar, com a professora e ensaísta portuguesa, que Sá-Carneiro:

É, com Pessoa, o melhor exemplo da completa assunção da moderna consciência fragmentada do humano. Simplesmente, nunca conseguiu a despersonalização de Pessoa, e toda a temática da sua obra, poesia ou prosa, gira em torno de uma oscilação pendular, irreparável, entre um Eu e um Outro cuja tensão literalmente dramática extravasa o plano da criação ficcional (MORNA, 1982, p. 45).

Jorge de Sena chega a afirmar que Sá-Carneiro foi o Werther de Fernando Pessoa, comparando-o ao que Werther foi para Goethe, ou seja, a própria catarse do suicídio. Sena anotou a respeito:

ele [Goethe] havia escrito Werther precisamente para purgar-se duma crise espiritual e isso, projetado sobre os outros, tinha dado o suicídio dos outros. Ele não se tinha suicidado, os outros sim (SENA, 1985, p. 11-12).

Para Sena, Sá-Carneiro suicidou-se devido a uma irremediável divisão de personalidade que lhe era inerente, enquanto Fernando Pessoa livrou-se da fatalidade por meio da despersonalização heteronímica<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Eduardo Lourenço, falando acerca do *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa/Bernardo Soares, registra que “este ‘Livro’ é o livro da solidão perfeita, sideral, sem remédio, o diário da total *incomunicação* acompanhado do modo de emprego autorizado, e só nisso a salvo, se não da melancolia vertiginosa que destila, ao menos da sua versão banalmente narcísica. É um texto agônico, um texto-agonia por conta de nada e de ninguém, texto suicidário, cuja função foi, porventura, a de evitar o *suicídio real* a quem nele escrevia” (1986, p. 90-91). Lourenço expõe essa hipótese que se opõe à de Jorge de Sena ao levá-la mais longe: “Neste sentido não é o único, nem é por isso que o intitulei de texto-suicida. O suicídio que se cumpre nele é essencialmente o da *mitologia heteronímica*” (Idem). Portanto, para Sena os heterônimos livram Pessoa do *suicídio real*, enquanto para Lourenço, o *Livro do Desassossego* é um *suicídio heteronímico*. O caso de Sá-Carneiro, entretanto, é outro.

Para João Gaspar Simões (1971, p. 128), ler Sá-Carneiro equivale a *entrar em contato com certo imaginário* expresso por uma subjetividade fragmentada que, justamente por isso, se vê alçada a regiões do inconsciente até então não experimentadas na Literatura Portuguesa.

Podemos dizer que na lírica de Sá-Carneiro está um exemplo de material que deve ser estudado pelo psicocrítico: o inconsciente organizado como linguagem. Também numa tal perspectiva será possível compreender a radicalidade simbolista e metafísica de versos como aqueles de *Dispersão*:

Porque eu reajo. A vida, a natureza,  
Que são para o artista? Coisa alguma.  
O que devemos é saltar na bruma,  
Correr no azul, à busca da beleza.

(OP, p. 81)

E mais adiante:

E eu dou-me todo neste fim de tarde  
À espira aérea que me eleva aos cumes.  
Doido de esfinges o horizonte arde,  
Mas fico ileso entre clarões e gumes!...

(OP, p. 82)

Quem sabe não seja este último verso uma das chamadas “parapraxes”<sup>22</sup> freudianas? Não estaria querendo o poeta mascarar-se, obnubilar o leitor, desviar sua atenção para o que na realidade lhe ocorria no *eu*? Ao declarar-se “ileso entre

---

<sup>22</sup> Termo usado no sentido de encobrimento ou desvelamento, tanto faz. Cf. LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. P. *Vocabulário de psicanálise*. 5. ed. Santos: Ed. Martins, [s.d.]. p. 32-33.

clarões e gumes”, não estaria dizendo justamente o contrário? Que entre “clarões” – melhor seria ler explosões interiores – e “gumes”, ou seja, entre lâminas afiadas, seu *eu* fragmentado destilava dor e incerteza? Quem sabe não terá sido um desses gumes o responsável direto pelo golpe fatal que seccionou o tênue fio que prendia Sá-Carneiro à vida? Essas indagações retóricas são irrespondíveis porque, com o desenvolvimento das ciências humanas e sociais no século XIX, a subjetividade passou a ser considerada inefável e a interioridade, indizível (HAROCHE, 1988, p. 64), decorrendo daí a impossibilidade de chegarmos a uma resposta satisfatória.

No fim das contas, contudo, óbvio é o “desajustamento puramente subjetivo entre um poeta excepcional e o mundo que o cercou” (LOURENÇO, 1974, p. 210). Aliás, o estudo do descompasso entre a *realidade* e a *idealidade* em Sá-Carneiro não pode ser levado avante por quem desconheça a tese defendida por Dieter Woll (1968), que praticamente esgota o assunto.

De qualquer forma, o poeta de Camarate é um daqueles – Poe, Baudelaire, Rimbaud, Ducasse, Artaud – que até certo ponto conseguiram, pela via da escrita, a regulação de um

desregramento para um poema de dissidência, onde o oculto e a turbulência de uma catástrofe fragmentária produzem a energia (quer dizer, o poder de organização sem caução) e as imagens do texto (RAIBAUD, 1984, p. 54).

Inconsciente organizado como linguagem, ata fragmentária do oculto e da turbulência interior convertidos em texto, ou ainda *compósito de uma complexa residualidade estética*, a poesia de Sá-Carneiro é uma instigante mostra que nos leva a

refletir no plano lírico-dramático sobre a condição humana e poética na modernidade.

A fragmentação do *eu* em Sá-Carneiro teria necessariamente de desembocar num *jogo de duplos* que há de ser examinado a partir da característica *dispersão* da obra poética que nos legou.

## 2

---

### PRELIMINARES AO JOGO DE DUPLOS BÁSICO

Compete *ab initio* esclarecer o que aqui se entende por *jogo de duplos*, a fim de evitar qualquer ambiguidade em torno desse conceito. A seguir, passaremos ao estudo da palavra poética de Sá-Carneiro e dos impasses dela decorrentes, espaço em que se revela a duplicidade do Ser. Num terceiro momento, serão levantadas algumas disjunções presentes na mesma poesia.

O que se quer, portanto, é mapear na linguagem a existência de manifestas disjunções que desaguam no *jogo de duplos* e se abrigam na palavra, “casa do Ser”, da oportuna definição de Heidegger (1967, p. 24). Claro está que nossa análise recai sobre versos de Sá-Carneiro.

Mas essa proposta só se viabiliza mediante a abordagem simultânea de questões centrais relativas ao *real* e suas consequentes implicações: a ilusão e o duplo.

#### 2.1 Um Conceito de Jogo de Duplos

O peso do *real* na existência humana é enorme. Ele se impõe à percepção, à sensibilidade e à consciência dos homens tiranicamente. Dentro de uma lógica do trágico, sua coerção impositiva nem sempre é tolerada por todos os indivíduos. A controvérsia em torno do *real* pressupõe a do *ideal* que, para nós, está posta e equacionada a contento por Max Scheler, em *Idealismo-Realismo*, obra em que é indicado o número de esferas irreduzíveis do ser (1962, p. 22). Essa oposição figura entre as maiores antíteses da ontologia filosófica e da teoria do conhecimento

(*prima philosophia*) de todos os tempos. Por demais abrangente, tanto na filosofia alemã da atualidade, quanto na do passado mediato, tem tomado na contemporaneidade duas subformas especiais: o idealismo da consciência e o realismo crítico. Dela não voltaremos a tratar, porque já o fizemos no primeiro capítulo, em considerações que julgamos atender ao nosso propósito.

Já a questão do trágico, que obviamente também diz respeito à lírica de que nos ocupamos, não pode ser dissociada da filosofia de Nietzsche, a qual é retomada nos dias atuais por Clément Rosset em *A Antinatureza, Elementos para uma Filosofia Trágica* (1989)<sup>23</sup>.

Em trabalho bem anterior ao recém-citado, Clément Rosset afirma que “a filosofia é dotada de certo valor extrínseco, de ordem terapêutica ou ainda catártica, como afirmavam há mais ou menos vinte e cinco séculos Aristóteles e Epicuro” (1978, p. 249).

O que nos assegura o filósofo francês, herdeiro de Schopenhauer e Nietzsche, é o caráter purificador inerente à Filosofia que, sob seu ponto de vista, só tem viabilidade no pensamento trágico.

No primeiro livro por ele assinado, *La Philosophie Tragique*, Clément Rosset conceitua o trágico como “o que nos permite viver... o instinto de vida por excelência” (1960, p. 49), desenvolvendo esta noção cujo precedente se abre com Nietzsche em *A Origem da Tragédia* (1985). Nesta obra filosófica

---

<sup>23</sup> Clément Rosset é filósofo. Nasceu em 1939 e hoje é professor de Filosofia na Universidade de Nice. Sua preocupação maior é com o pensamento trágico e, diante do peso do *real*, defende a alegria na dissonância, linha de pensamento herdeira direta de autores como Schopenhauer, Nietzsche, Spinoza e, mais remotamente, o filósofo-poeta latino Lucrecio. O livro *O Real e Seu Duplo* é básico para compreensão da duplicidade em Sá-Carneiro, tanto é que a ele recorremos repetidas vezes por oferecer sólida base teórica a nossa análise.

clássica vai Clément Rosset recolher uma formulação decisiva para a retomada do pensamento trágico nos dias correntes: “a alegria deve ser buscada não na harmonia, mas na dissonância” (ROSSET, 1960, p. 50).

A partir de assertivas assim, chega o filósofo a outras, como a seguinte: “o que existe não constitui, aos olhos do pensador trágico, uma ‘natureza’, mas um acaso[...] quer dizer, uma não-natureza no sentido clássico do termo” (1971, p. 43).

A questão logo se imbrica com aquela que diz respeito ao *real* e ao *ideal*, enfocada noutro livro de Clément Rosset, *O Real e Seu Duplo* (1988), no qual nos é proposta uma nova “ontologia do singular”.

Ora, *katharsis*, purgação ou purificação é termo originário da Medicina grega antiga – empregado por Hipócrates, no sentido da expulsão dos maus “humores” corporais – e da escola pitagórica que atribuía à música valor catártico. Os pitagóricos reconheciam que a música liberava as tensões da alma, conduzindo-a a um estado de harmonia e equilíbrio.

Não são outras as fontes da catarse aristotélica<sup>24</sup>, logo aplicada à interpretação dramática, na tragédia, em cuja cena

---

<sup>24</sup> Cf. “Arte Poética”, de Aristóteles. In: *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981. p. 31-32: “Como a estrutura da tragédia mais bela tem de ser complexa e não simples e ela deve consistir na imitação de fatos inspiradores de temor e pena – característica própria de tal imitação – em primeiro lugar é claro que não cabe mostrar homens honestos passando de felizes a infelizes (isso não inspira temor nem pena, senão indignação); nem os refeces, do infortúnio à felicidade (isso é o que há de menos trágico; falta-lhe todo o necessário, pois não inspira nem simpatia humana, nem pena, nem temor); tampouco o indivíduo perverso em extremo tombando da felicidade no infortúnio; semelhante composição, embora pudesse despertar simpatia humana, não inspiraria pena, nem temor; de tais sentimentos, um experimentamos com relação ao infortúnio não merecido; o outro, com relação a alguém semelhante a nós; a pena, com relação a quem não merece o seu infortúnio; o temor, com relação ao nosso semelhante; assim, o resultado não será nem pena, nem temor”.

se visava produzir uma inquietude espiritual, uma descarga afetiva intensa no ânimo do espectador, o qual ao identificar-se com o herói em agonia experimentava duplo sentimento – piedade e terror – que seria justamente a realização da catarse.

Portanto, podemos dizer que não apenas a filosofia, a música e o teatro se beneficiam da catarse, como ainda outras artes, sendo este o caso da poesia, a requerer invariavelmente do leitor empatia com o eu poético, mas nem sempre em torno dos sentimentos de piedade e terror, havendo não poucas ocasiões em que o texto poético proporciona entusiasmo e alegria.

No entanto, a poesia de Sá-Carneiro nos conduz à catarse em função da piedade e do terror, sendo que nela não se lê nada de fictício. A poesia de Sá-Carneiro não é representação de nenhum papel dramático a ser levado ao palco. É a própria escrita do trágico que se inscreve na única página tornada possível: a lembrança escrita.

Na tragédia *Édipo Rei* de Sófocles, a contemplação da infeliz circunstância em que se vê enredado o herói engendra no espectador um sentimento de comiseração e piedade; ao mesmo tempo sobrevém o horror sentido pelo próprio Édipo ante o caráter ignominioso de seus atos (que ele assume como decorrentes do destino) que se converte em causa de terror para os espectadores perante a fatalidade do destino.

Mas que dizer de uma série de 66 poemas, escritos no curto período de apenas quatro anos, que não relatam nenhum infortúnio fabulado e antes constituem o roteiro de uma desgraça interior levada a cabo com o próprio corpo?

No primeiro caso, o de *Édipo Rei*, talvez seja lícito esperar fique o espectador purificado de suas paixões ao expe-

rimentar sentimentos de piedade e terror, porque esta é uma expectativa estética diante de um personagem de ficção.

No segundo, não se deve esperar a mesma atitude de um leitor de Sá-Carneiro, pois este entra em contato com um caso extremo de conversão da vida humana em matéria trágica, vida, é certo, estetizada por quem dela podia dispor, mesmo achando-se em profundo dissídio com o *real*, donde lhe veio o tom dramático de que se revestiu sua obra.

De certo modo, aplicando aqui a observação feita em tese e noutra domínio investigativo por Clément Rosset à obra de Sá-Carneiro, podemos dizer ter sido ela aquilo que lhe permitiu viver, ficando consignado, principalmente nos versos deixados, seu “instinto de vida por excelência”, apesar de trágico.

Na verdade, a poesia de Sá-Carneiro estrutura-se em torno da pulsão da morte, o elemento máximo da tragédia clássica. No entanto, nos poemas que a constituem temos *pari passu* uma tragédia a se abater sobre quem os escreve, fundindo a obra à vida do autor e estabelecendo um cânone para a tragédia moderna em Portugal.

Praticando a estetização do niilismo, Sá-Carneiro antecipa, segundo pensamos, a *body-art*, espécie de *performance* contemporânea considerada “exemplo crudelíssimo de mutilação individual, que levou o artista ao suicídio num caso fantástico de autopunição masoquista” (BENTO, 1975, p. 10).

As palavras citadas são de Antônio Bento, fundador da Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica), criada sob os auspícios da Unesco. Não foram escritas a propósito do poeta português. Servem de “Introdução” a um dos livros de

bolso deste órgão adjunto da ONU, e, apesar dos 23 anos transcorridos desde que foram escritas, continuam refletindo o quadro da desorientação artística contemporânea<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Antônio Bento faz um resumo do que vinha ocorrendo na arte mundial de 1975 para cá. Como o panorama nos parece inalterado, julgamos conveniente oferecer as linhas que precedem as antes citadas, a fim de termos melhor compreensão da *body-art* antecipada por Sá-Carneiro: “Hoje a arte está dessacralizada e desmitificada. Em seu lugar, a produção capitalista lança-se a uma arte planetária, que muda cada ano, como a própria moda. Esta é hoje uma espécie de espelho para todas as artes. Por essa razão, a publicidade exerce um papel preponderante em nossa época, pois intensifica o consumo. Isso explica o primado da comunicação nas atividades artísticas atuais, ao mesmo tempo em que se dá importância ao *feed-back* (resultante da difusão pelos *mass-media* ou *multi-media*), que é investigado através de sondagens públicas. Já não se cogita da obra de arte produzida por um pintor ou um gravador senão da divulgação de seus originais, feitos por intermédio de reproduções numerosas, de múltiplos e de tiragens enormes em serigrafias. A teoria da arte, que permite todas as liberdades, substitui a estética, outrora bem mais exigente e selecionadora. A novidade a qualquer preço é a nova meta da criação plástica ou visual, enquanto vão se multiplicando as pesquisas, umas aleatórias, outras inquietas e alienadas, pois qualquer busca torna-se válida. A arte experimental é largamente difundida, sendo mesmo consagrada em dispositivo regulamentar pela Bienal de Paris de 1975. Do lado oposto, a arte nos anos volta a ligar-se à vida, como acontece com o hiper-realismo, realizado com a fotografia. Tanto assim que os pintores são agora fotógrafos ou cineastas. Fazem retratos, composições com figuras, paisagens urbanas ou rurais, a cores ou a preto e branco, deixando de lado pincéis e tintas e servindo-se apenas da máquina fotográfica. A contestação, a antiarte e a contracultura abalaram os alicerces da produção artística, ao mesmo tempo que as grandes mostras, do tipo das bienais, entraram em declínio. Os próprios museus modernos são contestados, embora constituam um veículo inestimável de divulgação democrática da arte. Tudo é feito a fim de que a arte ontem produzida passe logo de moda. A perenidade da obra de arte é desprezada, em benefício do consumo intensificado, utilizando-se até materiais precários, tirados do lixo, ao qual logo retornam, como na arte póvera. A própria produção de vanguarda, outrora maldita, é tida hoje como consumível, desde que divulgada pelos *mass-media*. O mesmo acontece com a arte pornô e a erótica, largamente difundidas. Uma e outra foram mostradas pela *Documenta* de Cassel de 1972, que também consagrou o reaparecimento dos realismos, comprovando que a arte de hoje não pode permanecer alheia à vida e à sociedade. Por isso, via-se fora do recinto do ‘Fredericianum Museum’ um guerrilheiro negro empunhando uma metralhadora,

O crítico conclui o parágrafo de nosso interesse dizendo: “Esta arte, vinda da animação corporal, é essencialmente teatral. Apesar disso está sendo praticada pelos artistas visuais do presente” (BENTO, 1975).

Esta experiência, tão pungente quanto inexplicável, é por ele contextualizada assim como o fizemos em relação aos processos de fragmentação do *eu* e fragmentação textual, cujo rito em Sá-Carneiro é dramático e trágico.

A automutilação e o suicídio, que na *body-art* assumem caráter de signo visual e linguagem estética, nada mais são do que duas formas niilistas de “recusa do real”. E Sá-Carneiro, assumindo a segunda delas, antecipa os fatores atuais da contestação, da antiarte e da contracultura, os quais mais parecem pigmeus, diante dos inquietantes “estratos” (INGARDEN, 1979, p. 46-49) existentes na obra do poeta português. Fica evidenciada a opção por ele feita, de levar às últimas consequências, preceito só revalorizado por Clément Rosset quarenta e quatro anos após sua morte, segundo o qual “a alegria deve ser buscada não na harmonia, mas na dissonância”.

Ora, esta última vem a ser uma característica no modo de ser moderno, associada à ruptura e à novidade dos códigos expressivos.

Um dos marcos do Modernismo, ao mesmo tempo símbolo supremo do centrífugo e contraditório século XX, é a *Sagração da Primavera*. A composição de Igor Stravinski, para o

---

na entrada da gruta em que escravizaram o seu povo, num país qualquer do Terceiro Mundo. Era vista também a destruição atômica em amplos espaços ambientais, destinados a denunciar que a supertragédia de Hiroxima é uma ameaça concreta e tangível à civilização em toda a face da Terra. Documentou ainda a propaganda política, desde a I Guerra Mundial até agora, através de técnicas diversas, inclusive a televisão, dando ao mesmo tempo um panorama da ficção científica, da Idade Média aos nossos dias” (BENTO, 1975, p. 9-10).

balé, encerra o paradoxo da luta pela liberdade individual que se acompanha do poder de destruição do próprio ser humano, numa dança da morte plena de ironia niilista-orgiástica. Sua estreia aconteceu em Paris, maio de 1913. Um ano após, seria deflagrada aquela que ficou conhecida como Primeira Grande Guerra. A *Sagração da Primavera*, plena de energia rebelde e celebração da vida por meio da morte sacrificial, é tida hoje como a obra mais representativa do século que, a partir de 1913, inaugura a matança coletiva de seres humanos e dessacraliza o autossacrifício. Segundo consta, o compositor propôs inicialmente outro título para a obra: *A Vítima*. O tema trabalhado oscilava, com primitividade e ímpeto, do nascimento para a morte – *Eros e Thanatos* – polos das experiências fundamentais da existência independente do contexto cultural. Há, portanto, na *Sagração da Primavera*, além da ruptura dos códigos estéticos de então e da novidade por conta da dissonância, o cariz trágico que lhe é inerente.

É preciso, entretanto, insistir na feição inusitada da obra de Igor Stravinski, em sua violência, dissonância, sonoridade inquietante e primitiva tanto quanto no tema aproveitado. Um crítico francês chegou a afirmar ser aquela a composição mais dissonante já escrita, salientando que nunca o culto da nota errada fora celebrado com tanta diligência, fervor e ferocidade<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Gillo Dorfles trata do desarmônico com respeito ao dissonante e escreve: “A arquitetura e a música são certamente as artes onde se torna mais evidente e explícita a eficácia de um elemento desarmônico que naturalmente deve ser entendido num sentido muito lato, ou seja, não só como ‘infracção de leis harmônicas’ (as normas que regulam a sintaxe tradicional da harmonia musical pós-temperada, codificada após um par de séculos posta em ordem por parte dos grandes musicólogos ‘clássicos’ – de Haendel a Brahms, de Mozart a Verdi) mas em geral como utilização de elementos estranhos a tais preceitos harmônicos, capazes de juntar em vez de tirar eficácia à composição musical. O advento de sonoridades estranhas à regular escala diatônica, o uso de acordes de sétima, de

Truman C. Bullard transcreve grande parte das críticas francesas atinentes à estreia da *Sagração da Primavera*, em tese, apoiada numa alentada pesquisa (BULLARD, 1971).

Se, por um lado, na base da elaboração deste emblemático símbolo da modernidade que é o famoso balé de Igor Stravinski, está a *dissonância sonora*, operadora de profunda ruptura na prática da composição musical e da dança, por outro, os versos do poeta Sá-Carneiro que começaram a ser escritos também durante o mês de maio de 1913, em Paris, têm por alicerce a *dissonância ontológica* que neles se lê.

O paralelo estabelecido entre o que ocorria nos domínios da música e da poesia, nos quinze primeiros anos de 1900, é indispensável, pois aproximar para compreender parece ser o objetivo primeiro de qualquer história cultural.

No que concerne a Sá-Carneiro, logo nos salta aos olhos e à percepção correr o tecido de sua poesia através de uma ruptura, para nós:

a mesma que se pode notar em Baudelaire e Rimbaud: a ruptura entre linguagem e idealidade, entre querer e poder, entre aspiração e meta. Mas ela já é agora fundada ontologicamente. No esforço de Mallarmé de encontrar tal fundamento, deve-se ver o sinal da profundidade que esta ruptura alcança. Assim, o pensamento corres-

---

terceira, o emprego com insistência de ‘atrasos’, a aceitação do politonalismo, do cromatismo, e, finalmente, do atonalismo, são todos fenômenos que ocorreram para a determinação de uma condição desarmônica (neste caso pré-determinada e ‘consciente’). Queria recordar a este respeito uma antiga observação minha a propósito do piano ‘desafinado’ de Liszt: parece que o grande musicólogo húngaro sentia um gosto particular pela sonoridade inesperada (portanto casual e aleatória e neste caso não predeterminada) que lhe eram oferecidas pelas teclas de um seu piano desafinado” (1988, p. 101). Deste registro de Dorflès fica claro que o culto do desarmônico e do dissonante pode ser recriado até Liszt, ficando sem efeito a entusiasmada crítica do francês mencionada por Bullard.

pondente e sua aparição na poesia se evidenciam como sintomas do espírito moderno, e precisamente daquela sua característica que, várias vezes, designamos como soberania da dissonância. Mallarmé fez dela uma dissonância ontológica (FRIEDRICH, 1978, p. 130-131).

O fenômeno observado por Hugo Friedrich, em textos de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, é o mesmo que ocorre na lírica de Sá-Carneiro, porque esta *soberania da dissonância* não foi privativa de apenas dois ou três escolhidos pelas Moiras. Havendo a poesia descido do Olimpo e assentado ao lado dos homens em cidades como Paris, a *dissonância ontológica* disseminou-se em muitos espíritos, pois o século XX foi um período no qual a vida e a arte se misturaram e a existência veio a ser estetizada.

Hugo Friedrich nos faz ver que, nos poemas de Stéphane Mallarmé:

repetem-se palavras como: recife, naufrágio, afogar-se, queda, noite, inutilidade. São palavras-chave do fracasso. Todavia este fracasso pode expressar-se também sem estas palavras, só nos acontecimentos simbólicos da poesia, sendo de dois tipos: fracasso da linguagem frente ao absoluto (simplificando, podemos chamá-lo de fracasso subjetivo); e outro, objetivo, ou seja, do absoluto frente à linguagem (FRIEDRICH, 1978, p. 131).

Ora, aquilo que Hugo Friedrich qualifica de *fracasso subjetivo* e *fracasso objetivo*, duas formas de capitulação diante do absoluto, nada mais são do que na terminologia que vimos empregando a *fragmentação interior* e a *fragmentação textual*, conforme visto no capítulo precedente.

Em busca da *dissonância ontológica* de nosso autor, e seguindo a proposta metodológica posta em prática por Hugo

Friedrich para caracterizar a modernidade de seu poeta-paradigma Stéphane Mallarmé, temos que o léxico selecionado pelo autor de *Dispersão* é muito mais contundente e adverso do que o empregado pelo poeta de *Igitur*.

Do universo vocabular de Sá-Carneiro fazem parte palavras como: *pranto, doído, tristeza, ânsia, cemitério, ossadas, espasmo, roxidão, estrebucho, morte, azul-de-agonia, sombra, arrepio, medo* etc., muito mais carregadas de tensão do que as indicadas por Hugo Friedrich na tentativa de comprovar o *fracasso da linguagem frente ao absoluto* na poesia de Mallarmé.

Poderá haver melhor exemplo de *fragmentação interior* (ou fracasso subjetivo), portanto, de *dissonância ontológica* do que “Escavação”, de Sá-Carneiro? Passemos a vista por este texto:

Numa ânsia de ter alguma cousa,  
Divago por mim mesmo a procurar,  
Deço-me todo, em vão, sem nada achar,  
E minh'alma perdida não repousa!

Nada tendo, decido-me a criar:  
Brando a espada: sou luz harmoniosa  
E chama genial que tudo ousa  
Unicamente à força de sonhar...

Mas a vitória fulva esvai-se logo...  
E cinzas, cinzas só, em vez de fogo...  
– Onde existo que não em mim?

.....  
.....

Um cemitério falso sem ossadas,  
Noites d'amor sem bocas esmagadas –  
Tudo outro espasmo que princípio ou fim...

Eis aí um dos poemas escritos por Sá-Carneiro no mês de estreia da *Sagração da Primavera* em Paris. O fracasso subjetivo nele posto é cabal. O eu poético, que, no caso, se confunde com o do próprio autor, confessa profunda ânsia – “ter alguma coisa” – evidenciando não ter nada. A procura a que o ser procede é reflexiva, pois este se dobra sobre si mesmo. O mergulho na profundura abissal do ser é frustrante, revela o nada, e ironicamente a interioridade (ou subjetividade) é premiada com algo semelhante ao trabalho de Sísifo, um *motu perpetuo*: “E minh’alma perdida não repousa!”

Certa feita Heinrich Mann escreveu a propósito do livro *Morte em Veneza*, de seu irmão Thomas Mann, indagando o seguinte: “o que veio em primeiro lugar: a realidade ou a poesia?” (MANN, 1913, p. 478). Fazendo-se a mesma pergunta a propósito de “Escavação”, vê-se que aí tudo parece começar por uma ânsia *real*, insuportável, a culminar na constatação de um fracasso e na impositividade de um estado de ânimo terrífico.

A *dissonância ontológica* explode justamente quando o ser oscila para a poesia – a ilusão – na tentativa de suportar o peso do *real*, sob o modo manifesto no segundo quarteto.

Entretanto os dois tercetos são um retorno ao *real*, e o eixo de combinação do texto vai estruturando a linguagem no sentido do nada, do desencanto, do mal e da crueldade<sup>27</sup> – esta última afim do absurdo. De repente, após a leitura dolorosa apontada para o trágico, chegamos a concluir ser o sonho não

---

<sup>27</sup> O mal e a crueldade têm despertado o interesse dos pensadores contemporâneos entre os quais Paul Ricoeur: *O mal*: um Desafio à Filosofia e à Teologia. Campinas: Papirus, 1988; ROSENFELD, Denis L. *Do mal*: para introduzir em Filosofia o conceito de mal. Porto Alegre/São Paulo: L&PM, 1988; BAUDRILLARD, Jean. *As estratégias fatais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1991, e *A transparência do mal*: Ensaio sobre os fenômenos extremos. Campinas: Papirus, 1992; ROSSET, Clément. *O princípio da crueldade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989b.

tão diferente da realidade como muitos acreditam. Toda a atividade dos homens começa pelo sonho e, mais tarde, torna-se sonho outra vez, ou vice-versa...

Semelhante raciocínio é adotado por Hugo Friedrich ao examinar o *fracasso subjetivo* de Mallarmé, em tudo aplicável ao poema de Sá-Carneiro:

a obra só pode sorrir à sua meta, mas não a alcança; o “espírito de luta”, que é inerente à obra, (alude-se à dissonância entre vontade e meta) deve perdurar como consciência dolorosa de que “aquela terra existe” (a terra da idealidade), e que obrigará sempre a poesia a elevar-se até ela, mas também a fracassar – porém com a vantagem de que no próprio fracasso está garantida a existência invisível da idealidade (FRIEDRICH, 1978, p. 131).

Voltemos ao ponto de partida dessas reflexões sobre o trágico, dentro da perspectiva do pensador francês contemporâneo que a ele se dedica, opondo “natureza” a “não natureza”, no mesmo sentido em que se dá a antinomia clássica *real/ideal*.

O peso do *real*, como se disse anteriormente, nos infunde terror. Isso ficou evidenciado quando da leitura de “Escavação”, momento no qual o leitor sente piedade pelo estado trágico do ser em *dissonância ontológica*, e com ele se solidariza, ao mesmo tempo que experimenta o terror de passar por experiência trágica semelhante. O poema traz à tona o tema da tolerância do indivíduo em face do *real*.

Segundo Rosset, a tolerância dos indivíduos para com o *real* é uma faculdade subjetiva, por isso mesmo exercível, “que cada um pode suspender à sua vontade, assim que as circunstâncias o exijam” (1988, p. 11).

Quatro caminhos se abrem àqueles que, não suportando o peso do *real*, procuram elidi-lo. Essas quatro vias são: a)

o suicídio – evidentemente a mais radical e segura forma de recusar o *real*; b) a loucura – ruína mental que, no entanto, não pode ser disposição voluntária, visto que ninguém chega ao estado de alienação por vontade própria. A loucura sempre é indesejada porquanto secciona o vínculo com o *real*; c) a cegueira voluntária (simbólica, evidentemente) ou decisão de “não ver um *real* do qual, sob outro ponto de vista, reconheço a existência” (ROSSET, 1988, p. 12); d) a percepção inútil – aquela típica de quem vê, admite o que vê, mas permanece com o ponto de vista anterior, vindo a ser “uma das características mais marcantes da ilusão” (ROSSET, 1988, p. 13).

Essas formas de “recusa do real” interessam de perto ao exame da obra poética de Sá-Carneiro, cujos versos por elas transitam bem à vontade. Basta dizer “que a percepção do iludido é como que *cindida em dois*” aspectos, assertiva encaixável à perfeição com o estudo do *jogo de duplos*, aqui proposto, bem expressando o substrato do trágico desde o momento em que nos mostra um indivíduo a correr risco fatal porque aquilo que vê (*théorein*) está dissociado daquilo que faz (práxis) (ROSSET, 1988, p. 14).

Tal como empregado a seguir, o *jogo de duplos* vem a ser a estrutura visível daquilo que num texto é dúplice ou dobrado – expressão manifesta de um Ser. Enquanto jogo de duplicidade, por detrás do lúdico, se encerra o fingimento do Ser que o exercita, pois a quididade do dobrado é ser duas vezes, mesmo quando temos certeza de que todo duplo pressupõe um único (o *real*) e a ilusão (o *ideal*), esta última arrimada no anterior.

O *jogo de duplos* considerado aqui é aquele que se revela nas palavras, nos tropos, nos arranjos sintáticos e semânticos inusitados do autor. Estes, no entanto são descodificáveis ape-

sar da simulação ótica arquitetada através da palavra e seus sentidos.

Após ser esclarecido o significado da expressão *jogo de duplos*, ninguém espere decorrer daí uma série de interpretações conclusivas, expectativa impossível de ser preenchida, pois a interpretação é:

uma tarefa infinita, porque nunca se pode completar, mas não se completa porque não há nada para se interpretar, isto é, nada de primeiro. Tudo já é interpretação. Assim sendo, a interpretação sempre se volta sobre si mesma, criando este movimento de circularidade que será então definido do movimento do conhecimento humano (SANTIAGO, 1978, p. 205).

Talvez tenha sido Sigmund Freud o primeiro a observar semelhança comparável entre as percepções do *real* no poeta e na criança. Diz ele:

o poeta faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade (FREUD, 1992, p. 422).

É interessante ressaltar como esta aproximação a que Freud procedeu entre o universo do poeta e o da criança é visível na obra lírica de que nos ocupamos. A tese de Freud tudo tem a ver com a poesia de Sá-Carneiro, inclusive na perspectiva adotada por Dieter Woll.

A obra de Sá-Carneiro muito deve aos estados oníricos de elaboração, daí por que o estudo das disjunções nela operado, a exemplo de qualquer interpretação do onirismo, não chega a esgotar-se em *uma* ou *várias* interpretações. Existe “pelo

menos um ponto em todo sonho no qual ele é insondável, – um umbigo, por assim dizer, que é o seu ponto de contato com o desconhecido” (SANTIAGO, 1978, p. 205).

O estudo dos duplos na lírica de Sá-Carneiro se prenuncia com João Gaspar Simões, num ensaio de 1931, em que o crítico tece as seguintes considerações:

A sua personalidade escoava-se por entre os dedos da vontade? Era especiosa e fugidia como o fumo? Havia um recurso. Deixá-la ser como era: evitando-a, fugindo-lhe e, para suprir a falta, confiando-se a uma outra personalidade. O problema estava, pois, resolvido desde que Sá-Carneiro criasse um “duplo” – uma personalidade de ficção. Eis o que fez (SIMÕES, 1971, p. 129).

Sugestão para o estudo das disjunções na obra do poeta de *Orpheu* fora dada por Cleonice Berardinelli, em 1958, ao sublinhar, no Interseccionismo que ali se tem, a definitiva “expressão do seu duplo estado de vigília e sonho, no qual as coisas vistas e as sonhadas se interseccionam ou superpõem ao longo do poema” (BERARDINELLI, 1958, p. 11).

Por sua vez, Maria Aliete Galhoz identifica, na obra de Sá-Carneiro, uma “bi-polaridade pressentida”, que consigo traz o pavor e o enamoramento, os quais “debatem-se face a face até à reconciliação da entrega no rito da autodestruição” (GALHOZ, 1963, p. 76). E a “bi-polaridade” vem à tona frequentes vezes na linguagem disjuntiva do poeta.

Dieter Woll preferiu estudar essa “bipolaridade” isolada e essencial na lírica de Sá-Carneiro: realidade/idealidade, desenvolvendo tese que se não pode deixar de conhecer (WOLL, 1968).

Também Antônio Quadros aborda a poesia de Sá-Carneiro<sup>28</sup>, a partir do duplo nela expresso, e nos diz:

Esta projeção num duplo, este desdobramento de personalidade, que em Pessoa conduz à riqueza extraordinariamente complexa dos heterônimos, mas que em Sá-Carneiro se faz sobre uma gama mais limitada, constituindo-se como uma espécie de contemplação do eu real ao espelho, para nele ver o eu ideal, diferente, mas diferente como pode ser o outro do mesmo, surge em vários registros (QUADROS, [s.d.], p. 24).

Essas inscrições disjuntivas em Sá-Carneiro – eis o que nos interessa localizar mais adiante no subitem 2.3.

Retomemos, pois, o que dizíamos a propósito das quatro alternativas ditadas pelo pensamento trágico de recusa do *real*, agora examinando como ocorrem na lírica de Sá-Carneiro, justamente porque são consequências de uma percepção “cindida em dois”.

A primeira – o suicídio – foi uma solução constantemente empregada nas narrativas que escreveu; foi também alternativa acalentada pelo poeta ao longo do tempo, segundo é possível constatar através da leitura da correspondência por ele destinada a Fernando Pessoa; foi ainda *leitmotif* em sua poesia, sendo este aspecto o que nos interessa mais de perto.

A mais remota utilização temática do suicídio na lírica de Sá-Carneiro é de 1911. Trata-se do poema “A um Suicida”,

---

<sup>28</sup> Antônio Quadros organizou o volume *Obra Poética* de Mário de Sá-Carneiro. Lisboa: Publicações Europa-América, s.d. [1985], que traz uma introdução sobre a vida e obra do autor. Quando Antônio Quadros lança *O Primeiro Modernismo Português: vanguarda e tradição*. Lisboa: Europa-América, 1989, republica o mesmo estudo sobre Sá-Carneiro, sem modificações. Fazemos o registro porque não são textos diversos como podem parecer.

dedicado à memória de Tomás Cabreira Júnior, seu discípulo e amigo do Liceu Central (ou do Carmo, como era mais conhecido aquele estabelecimento). Elegia ou necrológio, revela a afeição que norteava a convivência entre os dois amigos. O texto é meridiano quanto ao fascínio de ambos pela glória e o suicídio, sendo essa a primeira página poética de Sá-Carneiro que contempla a forma mais extremada de recusa do *real*.

Também o poema “Partida” (OP, p. 81-83) pode ser lido na mesma perspectiva do dedicado a Thomás Cabrera Júnior, sendo-lhe, obviamente, descontada a natureza elegíaca ou necrológica. Mas o poema é, sem dúvida, exercício em potência de um ser que deseja recusar o *real*:

Afronta-me um desejo de fugir  
Ao mistério que é meu e me seduz.

(OP, p. 81)

Outras alusões à mencionada recusa vêm a ser os versos seguintes: “É partir sem temor contra a montanha/ Cingidos de quimera e de irreal”, a conotar uma colisão seguida de esfacelamento sob a égide da loucura; “E numa extrema-unção de alma ampliada,/ Viajar outros sentidos, outras vidas.”, os quais dizem respeito à morte, à passagem para outro mundo; “Sou taça de cristal lançada ao mar”, forma metafórica de nomear a vertiginosa submersão de um eu poético reificado em turvas águas interiores; “Ao triunfo maior, avante pois!/ O meu destino é outro – é alto e é raro.”, último par de versos que, no contexto da obra, nos autorizam a identificar o “triunfo maior” do poeta com a morte, e seu destino “alto e raro”, com a estetização desta.

Em “Inter-Sonho”, por exemplo, os versos finais – também *dissonância ontológica* de 1913 – dizem:

Pressinto um grande intervalo,  
Deliro todas as cores,  
Vivo em roxo e morro em som...

(OP, p. 84)

Além do tom oracular tantas vezes ocorrido na lírica de Sá-Carneiro, o pressentimento do eu poético é relativo a “um grande intervalo”, portanto, ao nada. O delírio pressentido é o de todas as cores, mas o destaque merecido é para o roxo, cor funérea por excelência. As três últimas palavras reiteram a ideia de morte e sugerem desintegração ou apagamento.

Em “Vontade de Dormir” (OP, p. 85) o poeta manifesta, inequivocamente, seu anseio de fim: “– Ai que saudades da morte...”. Logo a seguir, justifica seu anelo de recusa do *real*: “Quero dormir... ancorar...”, servindo-se de verbos que nada mais significam do que morrer, chegar ao ponto último.

Nas estrofes de “Dispersão” o eu poético valida a mórbida condição de morto-vivo:

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.

(OP, p. 86)

O poeta recusa o *real* apoiando-se na valorização do “ontem” – o passado – em detrimento dos outros tempos. Aquele que o ser existente percebe com exclusividade como “ontem” é

opressivo, fazendo valer, no caso, o preceito trágico de Sêneca *ducunt volentem fata, nolentem trahunt* (O destino guia aquele que consente e arrasta aquele que recusa).

Neste tom celebratório do ser existente, a proclamar-se como se já cumprido fosse, e no mesmo poema, o autor retorna ao discurso oracular:

E sinto que a minha morte –  
Minha dispersão total –  
Existe lá longe, ao norte,  
Numa grande capital.

Vejo o meu último dia  
Pintado em rolos de fumo,  
E todo azul-de-agonia  
Em sombra e além me sumo.

(OP, p. 87)

A estrutura do discurso oracular está associada “à certeza da imprevisibilidade”, pois é sabido ser da essência da predição certo pacto com o ambíguo (ROSSET, 1988, p. 38), mas, no caso dos versos de Sá-Carneiro, o *real* confirmou o oráculo tragicamente.

Outra estrofe a celebrar a morte em vida é a que diz:

Desceu-me n’alma o crepúsculo;  
Eu fui alguém que passou.  
Serei, mas já não me sou;  
Não vivo, durmo o crepúsculo.

(OP, p. 88)

Os versos contêm sugestão outonal, reiterando as posições anteriores.

O poema “Estátua Falsa” também traz índices da alternativa primeira de recusa do *real*:

Já não estremeço em face do segredo;  
Nada me aloira já, nada me aterra:  
A vida corre sobre mim em guerra,  
E nem sequer um arrepio de medo!

(OP, p. 89)

Essa quadra remete o leitor a uma carta de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, na qual o missivista comunicava não ter “cabeça para lhe escrever”, acrescentando: “Não se assuste em todo o caso nem deixe de se assustar. Cá irei. Não tenho medo, juro-lhe” (15.III.1916). Essa última frase, em meio ao torvelinho que colhia o poeta em 1916, não era de bom augúrio e, como já vimos noutra parte de nosso estudo que Sá-Carneiro se dava a reelaborações fragmentárias de texto, nesta passagem da carta assim procede em relação à estrofe vista. Bem poderia o poeta ter feito blague com o amigo, se houvesse acrescentado às linhas da carta o seguinte verso de “Estátua Falsa”: “Sou templo prestes a ruir sem deus”, tão significativo para quem esperava o momento de pôr em prática a mais sumária alternativa de recusa do *real*.

O último de uma série de doze poemas que compõem o livro *Dispersão* é “A Queda”. Nele o poeta escreve:

Não me pude vencer, mas posso-me esmagar,  
– Vencer às vezes é o mesmo que tombar –

(OP, p. 94)

Ora, se vencer é tombar, também pode ser morrer. Temos assim um belo paradoxo, a não ser que, segundo a lógica

do trágico, se admita seja a morte verdadeira vitória – modo como esta é encarada pelo santo cristão, ou pelo herói na gesta medieval. E nos faz pensar também no caráter gnômico dos versos, cujo fim é reforçar uma convicção do autor com reflexo no espírito do leitor, já expressa no poema dedicado a Tomás Cabreira Júnior: “Morrer Não É Ser Vencido”.

A *dissonância ontológica* é radicalizada por Sá-Carneiro ao encerramento de “A Queda”:

[...]  
Em raivas ideais, ascendo até o fim:  
Olho do alto o gelo, ao gelo me arremesso...  
.....  
Tombei...  
E fico só esmagado sobre mim! ...

(OP, p. 95)

O movimento descrito é de autodestruição e da mesma espécie que o da bailarina virgem da *Sagração da Primavera*, quando esta leva a cabo seu próprio rito sacrificial.

Convergindo para o que vimos expondo até aqui, Eduardo Lourenço encara o ato final de Sá-Carneiro no quadro da “estrutura suicidária” descortinada por Miguel de Unamuno, vendo na infausta ocorrência o fecho da era de depressão inaugurada por Antero de Quental. Porém, Eduardo Lourenço traz à colação o paralelo de suicídios outros que parecem não ter muito a ver com o de Sá-Carneiro, pois este assumiu a primeira alternativa de recusa do *real* na obra e na vida.

O crítico português, no entanto, observa agudamente a propósito de “Fim” (OP, p. 156): “É extraordinário notar com que espontânea ciência Sá-Carneiro coloca no centro do seu

espetáculo (da sua nova dança da Morte) a evangélica criatura que, na Idade Média, presidia à Festa dos loucos” (LOURENÇO, 1990). A “dança da Morte” mencionada por Eduardo Lourenço é o mesmo motivo aproveitado para os exclusivos efeitos estéticos da *Sagração da Primavera*. É preciso insistir na qualidade de *dissonância ontológica* da poesia de Sá-Carneiro, que abrange tanto o efeito estético, quanto o projeto existencial do poeta. Mais adiante, o crítico assegura:

Sá-Carneiro não se matou contra ninguém, nem contra a Vida, nem mesmo contra si, como a violência sádica do fim concebido o manifesta, mas por si, pelo seu reino voluntariamente paranóico de anjo caído de nenhum céu, exigindo com violência um qualquer paraíso para curar a objeção da sua decadência, da sua Queda (LOURENÇO, 1990).

E Lourenço se esmera na conclusão – que fazemos nossa – escrevendo: “O muro contra o qual, reclamando como natural o inacessível, se estatelou, tem unicamente a configuração da Modernidade como intrínseca e fatalmente suicidária” (LOURENÇO, 1990, p. 7-12).

A segunda modalidade de recusa do *real* – a loucura – também foi aproveitada muitas vezes por Sá-Carneiro na ficção, na correspondência e na poesia.

A respeito da loucura nos diz Clément Rosset:

Posso também suprimir o real com menores inconvenientes, salvando a minha vida ao preço de uma ruína mental: fórmula da loucura, muito segura também, mas que não está ao alcance de qualquer um, como lembra uma célebre frase do doutor Ey: “Não é louco quem quer”. Em troca da perda de meu equilíbrio

mental, obterei uma proteção mais ou menos eficaz com relação ao real: afastamento provisório no caso do recalçamento descrito por Freud (subsistem vestígios do real em meu inconsciente), ocultação total no caso da *forclusão* descrita por Lacan (ROSSET, 1988, p. 12).

Ora, em diversas ocasiões, Sá-Carneiro se deixa entrever à beira da loucura, e, no poema dedicado a Tomás Cabreira, diante do peso insuportável do *real* – o suicídio do amigo – deixa escapar três versos significativos:

Eu por mim, continuei  
Espojado, adormecido,  
A existir sem viver.

(OP, p. 73)

Neles, o poeta nos dá conta do estado de torpor predominante em seu ser. Está por terra, fora de si, e a existência admitida é a que caracteriza o perfil de um alienado mental. Os três versos são igualmente um ótimo exemplo de recalçamento do *real* pela via da ilusão, no caso, uma tentativa de alienação predeterminada. Porém, já sabemos não ser possível chegar voluntariamente a tanto, a não ser para os fins da burla.

Mas a loucura detectável nos versos de Sá-Carneiro começa branda. Assim a temos nos de 1913, para logo assistirmos a um crescente acicate nos escritos posteriores. Em “Partida” (OP, p. 81-82), por exemplo, o eu poético exprime o desejo de ser “Asa longínqua a sacudir a loucura”, enquanto na última estrofe divisa uma miragem: “O bando das quimeras longe assoma.../ Que apoteose imensa pelos céus!”.

Em “Álcool” (OP, p. 84) escapam-lhe os versos: “É só de mim que ando delirante – / Manhã tão forte que me anoite-

ceu”, nos quais há uma valorização do delírio – que integra o campo semântico da loucura – e da escuridão, porque esta tem o poder de distorcer o *real*, turvando o perceptível aos olhos.

Nos últimos versos de “Dispersão” (OP, p. 86-88), temos mais uma referência à loucura. É quando Sá-Carneiro escreve: “Perdi a morte e a vida,/ E, louco, não enlouqueço...”, duas afirmações paradoxais, e só por isso suficientes para respaldar a proximidade de ambas do estado de alienação referido.

“Rodopio” (OP, p. 92-94), poema composto por onze quintilhas, aproveita em todas elas a descrição do panorama interior do poeta, aquele sintetizado no título. São tantas e abundantes as imagens havidas nas onze estrofes, tão díspares e estanques as enumerações e situações captadas nos versos, que o poema subsiste em parte pelo ritmo neles imprimido.

Em duas delas, o poeta emprega léxico contíguo ao sentido do termo loucura (delírios e vertigens). Passemos às estrofes quinta e nona, respectivamente:

[...]  
Luas d’oiro se embebedam,  
Rainhas desfolham lírios;  
Contorcionam-se círios,  
Enclavinham-se delírios  
Listas de som enveredam...

[...]  
Há elmos, troféus, mortalhas,  
Emanações fugidias,  
Referências, nostalgias,  
Ruínas de melodias,  
Vertigens, erros e falhas.

(OP, p. 93-94)

As duas transcrições bastam para que tenhamos noção do estado de *fragmentação interior*, loucura, para ser mais preciso, a martelar o íntimo de Sá-Carneiro por volta do ano de 1913.

No poema seguinte a loucura se aviventa. “A Queda” começa do seguinte modo:

Eu que sou o rei de toda esta incoerência,  
Eu próprio turbilhão, anseio por fixá-la  
E giro até partir... Mas tudo me resvala  
Em bruma e sonolência.

(OP, p. 94)

Não pode haver maior certeza quanto ao fato do poeta saber-se perdido no fulcro de uma incoerência e de um turbilhão – sinônimos de loucura – cujo termo final é o rodopio ocasionador de fratura irremediável. No entanto, outra vez se manifesta o recalçamento, pois ainda que o eu poético se dê conta de vestígios de realidade, “bruma e sonolência” não pas-sam de uma solução provisória de recusa do *real*.

É sabido que o estado de alienação mental secciona o vínculo do sujeito com o mundo. Se a alienação é absoluta, de fato o *real* deixa de existir para este sujeito. Se relativa, o *real* passa a ser questionado sob múltiplas formas; ilusórias, ou até mesmo metafísicas. Em “Epígrafe”, Sá-Carneiro põe em causa sua identidade, na perspectiva do desdobramento ou da duplicidade, num verso que termina com uma indagação metafísica: “Tenho medo de Mim. Quem sou? De onde cheguei?...”.

O estado subjetivo do poeta é tão conturbado, que até dá vez a imagens alucinatórias, a exemplo dos versos iniciais de “Nossa Senhora de Paris”: “Listas de som avançam para mim a fustigar-me/ Em luz.”, e de mais outro no qual o devaneio é encarecido: “Escureço-me em delírios”. Provinda da percepção alucinada é também a quadra inaugural de “Não”:

Longes se aglomeram  
Em torno aos meus sentidos,  
Nos quais prevejo erguidos  
Paços reais de mistérios.

(OP, p. 117)

Ainda em “Não”, outro verso reitera o compromisso do eu poético com a insanidade mental numa fresta proporcionada pela imobilidade e o torpor: “E acordo.../ Choro por mim... Como fui louco...”.

Outro passo ao embalo da alucinação visual ocorre no poema “16”:

As mesas do café endoideceram feitas Ar...  
Caiu-me agora um braço... Olha lá vai ele a valsar,  
Vestido de casaca, nos salões do Vice-Rei...

(OP, p. 120)

Quase sempre se vê nos versos transcritos apenas o onirismo das situações expressas. Mas há que frisar o caráter de desvairismo neles contido, especialmente porque trazem, na terceira do plural, o verbo endoidecer.

Outro aspecto que a segunda forma de recusa do *real* assume na poesia de Sá-Carneiro é a do alheamento. Disso temos exemplo em “Distante Melodia”: “Caía Ouro se pensava Estrelas,/ O luar batia sobre meu alhear-me...”. Tentativa de distanciamento ou recusa do *real*? Sem dúvida, pois o poeta quis duplicar a realidade para anular o *real*. Pelo menos foi o que sempre tentou ao criar espaços autônomos de linguagem visando abrigar seu ser em desencanto. Este é o caso da penúltima quadra de “Distante Melodia”:

Zimbórios – panteões de nostalgias,  
Catedrais de Se-Eu por sobre o mar...  
Escadas de honra, escadas só, ao ar...  
Novas Bizâncios – Alma, outras Turquias...

(OP, p. 122)

Essas evocações de lugares irreais têm o fim precípua de proporcionar ao ser em desconforto um espaço, um abrigo no plano do puro significante. No entanto, o desassossego ôntico permanece mais vivo ainda, porque a ilusão é sempre precária. E isso o poeta acentua logo a seguir: “Lembranças fluidas... cinza de brocado.../ Irrealidade anil que em mim ondeia...”

Desde “16”, os textos citados são do ano de 1914. Aguçase então a seleção léxica atinente à loucura nos poemas de Sá-Carneiro, trazendo consigo uma dramaticidade ascendente. Em “O Resgate”, destaca-se o verso “Doido! Trazer ali os meus desdêns crispados!...”. É que o peso do *real* se intensifica e o poeta escreve em “Bárbaro”: “Arqueia-me do delírio – e sufoco, esbracejo...”. A confusão formada em seu espírito atormentado o impede de distinguir entre aquilo que é e o que parece ser. A visão duplicada, ou melhor, dúplice, não o deixa discernir entre “o real e o seu duplo”, ilação comezinha proporcionada pela leitura dos dois versos finais de “Bárbaro”: “– Não sei quem tenho aos pés: se a dançarina morta,/ Ou a minha Alma só, que me explodiu de cor...”

Em 1915, no pórtico de “Escala”, um eu poético que reconhece o dissídio contra o qual luta – ser um desejando ser outro – anseia: “Oh!, regressar a mim profundamente/ E ser o que já fui no meu delírio...”. Dá para perceber o acento resignado de quem intuiu a insolubilidade da fragmentação ôntica. Daí por que o aguçamento desta contradição lhe dá a

certeza de ser “o grande doido, o varrido”<sup>29</sup>, epítetos colhidos na segunda das “Sete Canções de Declínio”, que se concluem ainda sob a inspiração da loucura: “Meu alvoroço de oiro e lua/ Tinha por fim de transbordar...”, sobressalto continuado e mortificante.

“Serradura” retoma o *leitmotif* da loucura de modo muito discreto:

Dentro de mim é um fardo  
Que não pesa, mas que maça:  
O zumbido dum moscardo,  
Ou comichão que não passa.

(OP, p. 141)

O incômodo existencial vai aos poucos aumentando seu peso, tornando-se insuportável, mas ainda assim o poeta recorre à válvula de escape da ironia trágica<sup>30</sup>. A leitura de “O Recreio” nos inteira disto:

Na minha Alma há um balouço  
Que está sempre a balouçar –  
Balouço à beira dum poço,  
Bem difícil de montar...

– E um menino de bibe  
Sobre ele sempre a brincar...

---

<sup>29</sup> Saussure descreve, nos *Anagramas*, uma forma de linguagem ou de extermínio da linguagem, uma forma minuciosa e ritual de desconstrução do sentido e do valor em tudo a coincidir com a função dos epítetos que Sá-Carneiro se põe.

<sup>30</sup> “Ao jogo com as possibilidades pertence a ironia, pois ‘a ironia constitui o livre vacilar sobre a própria vida’; ‘o infinito e ligeiro jogo com o nada’. Sutilmente demonstra Kierkegaard como ‘o sujeito faz constantemente esforços contra o objetivo e, com ele, também contra a incômoda realidade’”. In: SEDLMAYR, Hans. *A revolução da arte moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, 1915. p. 61.

Se a corda se parte um dia,  
(E já vai estando esgarçada),  
Era uma vez a folia:  
Morre a criança afogada...

– Cá por mim não mudo a corda  
Seria grande estopada...

Se o indez morre, deixá-lo...  
Mais vale morrer de bibe  
Que de casaca... Deixá-lo  
Balouçar-se enquanto vive...

– Mudar a corda era fácil...  
Tal idéia nunca tive...

(OP, p. 143)

A simbólica palavra corda é usada nesse poema com tal habilidade, que todas as vezes que nela colocamos os olhos é como se estivéssemos não diante da metáfora, mas da própria coisa que nos infunde terror. Além do mais, temos no poema a loucura do risco calculado, uma roleta russa rústica e pueril..., não menos pavorosa.

Em “Torniquete” dá-se a valorização da insanidade com o fim de causar efeito. A encenação da loucura, a postura da farsa, onde lemos:

Abriu-se agora o salão  
Onde há gente a conversar.  
Entrei sem hesitação –  
Somente o que se vai dar?  
A meio da reunião,  
Pela certa disparato,  
Volvo a mim a todo pano:  
Às cambalhotas desato,  
E salto sobre o piano...

– Vai ser bonita a função!  
Esfrangalho as partituras,  
quebro toda a caqueirada,  
Arrebento à gargalhada,  
E fujo pelo saguão.

(OP, p. 144)

Nada mais do que, em síntese, se tem no “Pied-de-Nez”:  
“O Erro sempre a rir-me em destrambelho”. A perda quase total do senso requer poses estudadas como a assumida na seguinte quadra de “Desquite”:

A grande festa anunciada  
A galas e elmos principescos,  
Apenas foi executada  
A guinchos e esgares simiescos...

(OP, p. 147)

Esta pose é secundada por outra, irônica, de um verso de “Caranguejola”: “E depois estar maluquinho em Paris, fica bem, tem certo estilo...”.

Na verdade, os expedientes poéticos usados por Sá-Carneiro diante do peso do *real* não passam de esquivas, modos de contornar o destino pela experimentação da loucura. Em repetidas tentativas desesperadas, o poeta decide valer-se do expediente da ruína mental voluntária<sup>31</sup>, escrevendo em “Serradura”:

---

<sup>31</sup> Numa passagem do *Homem do Subsolo* de F. M. Dostoievski temos: “Quando o senhor diz que à base de quadros sinóticos tudo se pode calcular, o caos, as trevas e a blasfêmia, de forma que a mera possibilidade do cálculo prévio paralisa tudo e afasta-se por completo da razão, então o homem tornar-se-á premeditadamente louco para não ter qualquer razão e poder manter a sua”. Parece óbvio que a loucura voluntária do texto de Dostoievski e a do poema de Sá-Carneiro são a mesma.

Isto não pode ser...  
Mas como achar um remédio?  
– Pra acabar este intermédio  
Lembrei-me de endoidecer:

O que era fácil – partindo  
Os móveis do meu hotel,  
Ou para a rua saindo  
De barrete de papel

A gritar “viva a Alemanha”...  
[...]

(OP, p. 142)

A esta altura de sua torturada existência, já em janeiro de 1916, Sá-Carneiro constata desalentado, valendo-se do poder de indeterminação do verbo empregado: “– Taparam com rodilhas o meu norte”, verso de “O Fantasma”.

É esta a última menção feita pelo poeta à segunda alternativa de recusa do *real*, pois quem não tem norte está destituído de senso para orientar-se.

As duas últimas formas de recusa do *real* – cegueira voluntária e percepção inútil – são menos frequentes do que as anteriores na obra estudada, mas não poderiam faltar na linguagem poética de quem se entregou de corpo e alma à ilusão, no afã de ver-se livre do *real*.

A penúltima dessas formas é explicada, segundo o pensamento trágico, da seguinte maneira:

Posso enfim, sem sacrificar nada da minha vida nem da minha lucidez, decidir não ver um real do qual, sob um outro ponto de vista, reconheço a existência: atitude de cegueira voluntária, que simboliza o gesto de

Édipo furando os olhos, no final de *Édipo Rei*, e que encontra aplicações mais ordinárias no uso imoderado do álcool ou da droga (ROSSET, 1988, p. 12).

Na obra lírica de Sá-Carneiro não encontramos nada que se possa aproximar da experiência de Édipo nem da de “paraísos artificiais”. A primeira tem muito de efeito teatral; a segunda jamais passou pela cogitação de Sá-Carneiro, nem mesmo em se tratando do álcool – que, em sua obra, é metafórico. Entretanto, nos diz Rosset:

essas formas radicais de recusa do real permanecem marginais e relativamente excepcionais. A atitude mais comum, face à realidade desagradável, é bastante diferente. Se o real me incomoda e se desejo livrar-me dele, me desembaraçarei de uma maneira geralmente mais flexível, graças a um modo de recepção do olhar que se situa a meio-caminho entre a admissão e a expulsão pura e simples: que não diz sim nem não à coisa percebida, ou melhor, diz a ela ao mesmo tempo sim e não (ROSSET, 1988, p. 12-13).

Vista desse ângulo, o da neutralidade, a poesia de Sá-Carneiro nos oferece muitos momentos. Tomemos por exemplo o suicídio de Tomás Cabreira, um fato *real*. Diante da tragédia íntima, escreve o poeta de *Indícios de Ouro*:

Foste vencido? Não sei.  
Morrer não é ser vencido,  
Nem é tão-pouco vencer.

(OP, p. 73)

O poeta procura valer-se do efeito da neutralidade através de dois versos antifrásticos, pois se “Morrer não é ser

vencido”, logo é vencer; e se “Não é tão-pouco vencer”, logo é perder. Assim, lançando mão da neutralidade diante do fato trágico, o poeta logra afastar de si o peso do *real*.

Mais tarde, em poema de 1915, a mesma proposta é retomada na seguinte passagem:

– Embora num funeral  
Desfraldemos as bandeiras:  
Só as cores são verdadeiras –  
Siga sempre o festival!

(OP, p. 133)

Os versos minimizam a adversidade, pondo em seu lugar a perspectiva do ilusório.

A cegueira voluntária é bem prospectada no corpo do poema “Álcool”. Nele o poeta nos descreve a plethora de imagens existente em seu espírito, até que, na quinta estrofe, formula quatro interrogações retóricas patéticas:

Que droga foi que me inoculei?  
Ópio de inferno em vez de paraíso?...  
Que sortilégio a mim próprio lancei?  
Como é que em dor genial eu me eternizo?

(OP, p. 85)

O poeta sabia muito bem de sua cegueira voluntária. Por isso se pergunta: “Que droga foi que me inoculei?”. E distinguia a natureza desta droga: “Ópio de inferno em vez de paraíso” que se produzia nas próprias reações do *eu*.

Na última quadra de “Álcool”, responde aos questionamentos antes feitos:

Nem ópio nem morfina. O que me ardeu,  
Foi álcool mais raro e penetrante:  
É só de mim que eu ando delirante –  
Manhã tão forte que me anoiteceu.

(OP, p. 85)

Identifica então seu *eu* com o álcool, causa única do delírio asfixiante que o acompanha por toda a vida<sup>32</sup>. A consequência dessa homologia é: “Manhã tão forte que me anoiteceu”. Este verso pode ser traduzido por: luz tão intensa que me ofuscou. Muito clara, pois, a cegueira voluntária nele implícita<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Nos dias em que vivemos, quando a mercância do tráfico perverso das drogas promete aos seres humanos em todo o mundo o atingimento do paraíso por expedientes estimulantes, nem nos lembramos mais que o sistema nervoso e o psiquismo humanos começam a ser estimulados através das bebidas alcoólicas, o café, o chá e tabaco. F. Garrido Pallardó informa que Voltaire chegava a ingerir “treinta y cinco tazas diárias” de chá e café e nisso se acompanhava de damas e senhoras de seu círculo de amizade. Diz Pallardó: “Este panorama frenético se completa con el uso de la cantárida como fármaco y afrodisíaco. Se conocen las convulsiones y estados visionarios a que conducen las intoxicaciones por cantaridina.” In: *Los Orígenes del Romanticismo*. Barcelona: Editorial Labor, 1968. p. 50-51.

<sup>33</sup> O que dissemos na nota anterior tem sequência nesta. Não são todos os artistas e intelectuais que pensam ser necessário o uso de drogas para chegar ao estado relatado no verso de Sá-Carneiro. Gillo Dorfles, por exemplo, escreveu o seguinte: “Seria um erro indiscutível andar hoje à procura de sensações inéditas, paranormais, de estados alucinatórios, de situações delirantes (como as obtidas pela droga ou pela equívoca prática pseudo-iniciática) com a esperança ou a ilusão de atingir, através de tais artifícios, o ‘satori’: aquele nível de consciência do qual até hoje a humanidade ocidental parece excluída. O erro de toda uma coterie de pensadores mais ou menos esotéricos é precisamente crerem que uma dilatação da nossa consciência se possa dar somente através de fenômenos paranormais ou ‘Viajens a Ixtlan’ como os descritos (de maneira de resto agradável e também fascinante, apesar de discutível) por Castaneda ou através de revitalizações de práticas ocultas de esoterismo indiano. Creio, pelo contrário, que um aumento das nossas faculdades imaginíficas, tanto perceptivas como criativas deva efetuar-se sem necessidade de recorrer nem a fungos alucinogênicos nem a luzes e sons psicodélicos que acompanham rocks demenciais (que na realidade

A mesma imagem é reiterada em “Dispersão” quando ali se diz:

Desceu-me n'alma o crepúsculo;  
Eu fui alguém que passou.  
Serei, mas já não me sou;  
Não vivo, durmo o crepúsculo.  
Álcool dum sono outonal  
Me penetrou vagamente  
A difundir-me dormente  
Em uma bruma outonal.

(OP, p. 88)

Outra vez estamos diante da aceitação do entorpecimento com a finalidade de proscrever o *real*, do mesmo modo como é intuito do poeta dele fugir quando exprime o seguinte desejo:

Ah, que te esquecesses sempre das horas  
Polindo as unhas –  
A impaciente das morbidezs louras  
Enquanto ao espelho te compunhas...

(OP, p. 111)

Esses versos são representativos do que há de cegueira voluntária na poesia de Sá-Carneiro. Ao ato mais banal – polir as unhas – atribui ele o condão de afastar o peso do *real*. Noutras oportunidades, entretanto, o poeta assume essa terceira modalidade: “Então, eu mesmo fui trancar to-

---

embotam em vez de estimular a sensorialidade, precisamente pela ‘perda do intervalo’ a que aludia), mas, contrariamente, através de uma ativação da capacidade imaginífica, através de uma aceitação de modalidades perceptivas inéditas, através de um renovado pensamento mítico, latentes, na área mais recôndita e solitária da nossa consciência” (1988, p. 16-17).

das as portas;/ Fechei-me a Bronze eterno em meus salões ruídos...” (OP, p. 124).

Com notória disposição de encerrar-se hermeticamente nas paredes de seu “oiro”, não se pode estranhar a aversão do poeta ao preceito bíblico:

“Ganhar o pão do seu dia  
Com o suor do seu rosto”...  
– mas não há maior desgosto  
Nem há maior vilania!

(OP, p. 133-134)

Mas importa sublinhar aqui sua capacidade de reconhecer o *real* – a inevitabilidade do trabalho – que logo desqualifica por considerá-lo “desgosto” e “vilania”, numa franca postura de cegueira voluntária. Isso não obstante, numa das quadras de “Simplesmente”, chega a lamentar as qualidades que lhe faltam e sobram na passante:

(Ah! como nesse instante a invejei,  
Olhando a minha vida deplorável –  
A ela, que era enérgica e prestável,  
Eu, que até hoje nunca trabalhei!...)

(OP, p. 74)<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Quem tem a primazia de haver usado o tema da multidão e do passante que nela vai é Edgar A. Poe com o conto “The Man of the Crowd”, publicado na França em tradução de Charles Baudelaire em 1857 (POE, 1993, p. 2). A partir de então a passante converte-se em *topos* frequente nas literaturas francesa e portuguesa a partir de Charles Baudelaire. “A une Passante” (BAUDELAIRE, 1986, p. 257-258), publicado em 15 de outubro de 1860 em *L'Artiste*, caracteriza muito bem os fatos novos da multidão e do anonimato por esta proporcionado. Quem é a passante? Ora, a personagem do célebre poema de Baudelaire é uma alegoria da pessoa humana na modernidade – ao mesmo tempo todo mundo (multidão) e ninguém (indivíduo sem identidade). Eis por que a indetermi-

Apesar disso, mesmo constatando a diferença que o *real* interpunha entre a condição humana da passante e a sua, na quadra seguinte desvia o olhar da desagradável circunstância flagrante. O poeta diz ao mesmo tempo sim e não.

Sim à coisa percebida, não às conseqüências que normalmente deveriam resultar dela. Esta outra maneira de se livrar do real assemelha-se a um raciocínio justo coroado por uma conclusão aberrante: é uma percepção justa que se revela impotente para acionar um comportamento adaptado à percepção. Não me recuso a ver, e não nego em nada o real que me é mostrado. Mas minha complacência pára por aí (ROSSET, 1988, p. 13).

Esse é o último modo de recusa do *real* e ocorre bem menos nos versos de Sá-Carneiro. Dele temos meia dúzia de exemplos, se tanto.

Por ocasião da morte de Tomás Cabreira, cujo impacto brutal gerou no ânimo do poeta o distanciamento, pela neutralidade, vem à tona igualmente o que se chama percepção inútil. Em face da truculência do *real*, assim reage ele:

---

nação do título do soneto. Quanto à influência dos versos mencionados, na prosa Marcel Proust é o primeiro a reconhecer que os versos do poeta seu compatriota influenciaram a construção de sua personagem Albertina, em *A Prisioneira*, que é uma parisiense a guardar luto: “Quando Albertina voltou ao meu quarto, ela trajava um vestido de seda negra que contribuía para torná-la mais pálida, dela fazendo a parisiense macilenta, ardente, estiolada pela falta de ar, pela atmosfera das multidões e talvez pelo hábito do vício, e cujos olhos pareciam mais inquietos porque não os alegrava o rubor das faces” (BAUDELAIRE, 1985, p. 609). Na poesia portuguesa, Cesário Verde acolhe o tema em “A Débil” (VERDE, 1986, p. 61-63), que não alude à jovem lutuosa, mas adota outras linhas construtivas de “A une Passante”. O poema de Sá-Carneiro, por seu turno, começa fazendo menção à cor do sentimento: “Em frente aos meus olhos, ela passa/ Toda negra de crepes lutuosos” (OP, p. 74). Fernando Pessoa, em poema de 1934, que não é dos melhores, nos dá a seguinte quadra: “Aquela mulher que trabalha/ Como uma santa em sacrifício,/ Com quanto esforço dado ralha!/ Contra o pensar, que é o meu vício!” (PESSOA, 1974, p. 580).

Eu por mim, continuei  
Espojado, adormecido,  
A existir sem viver.

(OP, p. 73)

É como se o poeta nos dissesse:

Vi, admiti, mas não me peçam mais. Quanto ao restante, mantenho meu ponto de vista, persisto no meu comportamento, exatamente como se não tivesse visto nada (ROSSET, 1988, p. 13).

Ora, não é outra a atitude de quem escreve versos como estes:

Eu fui alguém que se enganou  
E achou mais belo ter errado.  
– Mantenho o trono mascarado  
Onde me sagrei Pierrot.

(OP, p. 128)

Quer dizer, sabe o poeta distinguir entre acerto e erro, e assim reconhece o *real*, porém prefere permanecer com a segunda via. Segundo nos explica Clément Rosset, é como se coexistissem paradoxalmente a percepção do presente e o ponto de vista anterior. Ora, trata-se menos de uma percepção errônea do que de uma *percepção inútil*, que vem a ser uma das principais características da *ilusão* (ROSSET, 1988, p. 13).

O poeta lisboeta foi um cultor do ilusório. E assim fez com o fito de recusar o *real*, mesmo sendo sabedor de que se achava a meio caminho do fim. Eis a razão de augurar em “Elegia”:

Um braço que nos acalenta...  
Livros de cor à cabeceira...  
Minha ternura friorenta –  
Ter amas pela vida inteira...

(OP, p. 129)

Outra passagem bem coadunada com o viés da percepção inútil é a seguinte, extraída da segunda canção de declínio:

Lançar as barcas ao Mar –  
De névoa, em rumo de incerto...  
– Pra mim o longe é mais perto  
Do que o presente lugar.

(OP, p. 132)

O poeta reconhece a situação de seu *real* – “o presente lugar” – a despeito de inverter as noções de “longe” e “perto” para daí desfrutar prazer ilusório.

Na quarta canção de declínio a ilusão se robustece em alto grau. Pelo menos é o que podemos depreender da seguinte leitura:

E quem for Grande não venha  
Dizer-me que passa fome:  
Nada há que se não dome  
Quando a Estrela for tamanha!

Nem receios nem temores,  
Mesmo que sofra por nós  
Quem nos faz bem. Esses dós  
Impeçam os inferiores.

Os grandes partam – dominem  
Sua sorte em suas mãos:

– Toldados, inúteis, vãos,  
Que o seu Destino imaginem!

Nada nos pode deter:  
O nosso caminho é de Astro!  
Luto – embora! – o nosso rastro,  
Se para nós oiro há de ser!...

(OP, p. 134)

Estamos aqui frente a frente com o modo de ser típico do iludido. Aproveitemos ainda outra observação do autor de *O Real e Seu Duplo*:

Às vezes se diz que o iludido não se vê: ele está cego, cegado. É inútil a realidade se oferecer à sua percepção: ele não consegue percebê-la, ou a percebe deformada, tão completamente atento que está apenas aos fantasmas de sua imaginação e de seu desejo (ROSET, 1988, p. 13).

Iludido, aprisionado na percepção inútil, Sá-Carneiro se vê diante da inevitável duplicidade que tem causa na visão cindida:

...De repente a minha vida  
Sumiu-se pela valeta...  
Melhor deixá-la esquecida  
No fundo de uma gaveta...

(Se eu apagasse as lanternas  
Para que ninguém mais me visse,  
E a minha vida fugisse  
Com o rabinho entre as pernas?...)

(OP, p. 152)

Os versos estão patrocinados pela cisão do foco perceptivo. Neles é como se o *eu* e a *vida* fossem duas coisas diversas. O ser que fala – o sujeito – e a vida deste – a existência – parecem estar em dissídio irremediável. Mas sabemos todos que o *eu* e a *vida* são assim como *corpo* e *sombra*: indissociáveis. Porém, este já é assunto a ser discutido logo a seguir.

## 2.2 A Duplicidade Revelada na Palavra

Bem conhecida é a proposição de Heidegger:

A linguagem é a casa do Ser. Em sua habitação mora o homem. Os pensadores e poetas lhe servem de vigias. Sua vigília é con-sumar a manifestação do Ser, porquanto, por seu dizer, tornam-na linguagem e a conservam na linguagem (HEIDEGGER, 1967, p. 24-25).

O que Heidegger generaliza por força da reflexão filosófica pode ser aplicado a Sá-Carneiro cujos vários registros de linguagem devem ser encarados como a casa do Ser do homem, *con-sumado* e *manifesto*. Essa linguagem revela inúmeras *disjunções*, um específico *jogo de duplos*, além de uma poética singular denotadora do estado de vigília e da *con-sunção* do Ser em estado de linguagem.

Ao falarmos em *disjunções* e *jogo de duplos*, surge-nos a necessidade imediata de enfatizar que arte é uma reduplicação da vida, uma espécie de emulação nas surpresas que excitam a nossa consciência e a impedem de cair no sono. Para nós, uma *reduplicação da vida* equivale à *duplicação do real* através da *imaginação produtora*. Gaston Bachelard observa que no livro *Matéria e Memória* Henri Bergson faz referência uma única vez a essa espécie de imaginação, justamente quando alude

“aos jogos da fantasia”, os quais resultam em imagens ou “liberdades que o espírito toma com a natureza” (BACHELARD, 1989, p. 17-18).

Ainda que os jogos e as liberdades mencionadas se aproximem daquilo que compreendemos por *disjunções* e *jogo de duplos* na lírica de Sá-Carneiro, Gaston Bachelard adverte que essas “liberdades no plural não engajam o ser; não aumentam a linguagem; não tiram a linguagem de seu papel utilitário” (1989, p. 18).

Com efeito, no caso da palavra poética de Sá-Carneiro a duplicidade nela revelada é a de um ser engajado; a linguagem é aumentada por usos novos, inclusive, inusitados; além disso essa linguagem exerce uma função ilusória colada à *função imaginativa*. Propomos aqui, com Bachelard, a imaginação como potência maior da natureza humana porquanto:

Com sua atividade viva, a imaginação desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade. Abre-se para o futuro. À função do real, orientada pelo passado tal como mostra a psicologia clássica, é preciso acrescentar uma função do irreal igualmente positiva [...]. Mas, abordando mais simplesmente os problemas da imaginação poética, é impossível receber o benefício psíquico da poesia sem a participação conjunta destas duas funções do psiquismo humano: função do real e função do irreal (BACHELARD, 1989, p. 18).

Aprofundemos as questões agora surgidas, tendo em vista a obra do autor sob enfoque. Em primeiro lugar, o *ser engajado* de Sá-Carneiro produziu uma linguagem poética em que temos algo “consumado” e “manifesto”, consoante a diretiva heideggeriana. Podemos então entrar em contato com o ser retido na linguagem, ou na *lembrança escrita*. Um se-

gundo aspecto a considerar é o *caráter produtivo* da linguagem de Sá-Carneiro, rica nos aspectos morfológico, sintático e semântico, mas que não cabe elucidar por fugir ao objetivo de nosso estudo. Podemos dizer, entretanto, que a poesia deste integrante de *Orpheu* dotou tanto a língua quanto a poesia portuguesas de novos usos expressivos, isso ocorrendo porque um ser *sui generis* modelou a linguagem onde fez moradia. O último ponto diz respeito ao modo como Sá-Carneiro operou com a linguagem, não para fins utilitários, tendo, contudo, em mira, produzir imagem e ilusão através da palavra poética.

Eis, porém, que a imaginação tem duas funções: *a do real* e *a do irreal*. A primeira aferrada ao passado e ao presente; a segunda articulada com o futuro. Conforme Bachelard, a graça da poesia só aflora mediante a ocorrência conjunta de ambas as funções. Mas, sem sombra de dúvida, Bachelard não teve em mente a poesia de Sá-Carneiro nem qualquer outra que a ela se assemelhasse.

A *função do irreal* na lírica em apreço é bem mais intensa do que *a do real*, chegando à hipertrofia. Por um lado, se projeta para o futuro; contudo, por outro, toma a direção da *reminiscência platônica*, da *paramnésia* ou “*déjà vu*” (ROSSET, 1988, p. 46) cuja dimensão temporal é o pretérito.

De qualquer modo, nesse ponto dá-se o confronto com a duplicidade do ser, no modo próprio de encarar o *real*, levado a situações extremas por Sá-Carneiro. Pelo menos é isso que lemos em seus poemas: o tecido do *real* contra o *irreal* que dinamiza a linguagem pela dupla atividade de significação da poesia. Sabemos, porém, que:

na poesia, o engajamento do ser imaginante é tal, que ele deixa de ser simplesmente o sujeito do verbo adaptar-se. As condições reais já não são determinantes.

Com a poesia a imaginação coloca-se na margem em que precisamente a função do real vem arrebatar ou inquietar – sempre despertar – o ser adormecido em seus automatismos (BACHELARD, 1989, p. 18).

De fato, o engajamento do ser Sá-Carneiro com a linguagem poética foi total, absoluto, de modo a não conceder espaço ao mínimo impulso de acomodação<sup>35</sup>. A *função do irreal* em Sá-Carneiro é que terá papel preponderante. Em qualquer das duas direções possíveis, a função do irreal é um meio disponível de recusa do *real*. Assim, no plano do léxico, da imagem, da ilusão, estamos diante do *real* e de seu *duplo*, cabendo-nos verificar a duplicidade revelada na palavra poética. Contudo, é necessário sublinhar que o ponto de onde promanam as *disjunções* e o *duplo básico*, nos quais em breve nos deteremos, é um jogo apostado entre o *real* e o *irreal*.

Não deixa de ser parte do jogo da comunicação poética, ou seja, uma espécie de exercício calculado, programado pelo texto. O jogo não pode ser outro senão o desenvolvimento segundo as regras da língua (de acordo com elas ou transgredindo-as), eis por que não há como esclarecer um verso ou uma estrofe a não ser avaliando seu grau de conformidade ao

---

<sup>35</sup> Se S. Mallarmé preconizou e tentou a “poésie pure”, A. Rimbaud assumiu a missão do poeta puro. Para ele a poesia não aparece de forma abstrata; antes a concebe como uma forma de viver ou maneira de ser. Para ser poeta *il faut faire lame monstrueuse*; afirmação que faz estremecer qualquer pessoa de bom senso. Este objetivo é conseguido através do *dérèglement* dos sentidos a que se chega ao suportar muito sofrimento. É uma liturgia do imanente, como é óbvio. A existência humana sacrifica-se ao volúvel universo dos sonhos, que a humilha e amesquinha; faz tábula rasa dos seus valores e da sua felicidade; não suporta a claridade da razão nem a determinação da vontade. Tudo o que no homem é divino e, ao mesmo tempo, mais humano, a potência criadora se declara como inimigo da arte. O final é a catástrofe e o silêncio. Essa forma de tentar surpreender o modelo de poeta puro, desalentador para Rimbaud, é a mesma posta em prática por Sá-Carneiro com fim trágico.

sistema verbal, perguntando-nos se eles obedecem às convenções do código ou se as transgridem. E a terceira face desse jogo é a concedida à *realidade* e ao *autor* de serem sucedâneos do texto. No atinente ao autor:

não deveria haver inconveniente em se criar um autor inteiramente a partir de suas palavras (o que é, aliás, um dos passatempos favoritos da crítica tradicional). Com a condição, porém, de evitar que esse autor saia do texto: não se poderia invocá-lo para explicar outros textos do mesmo homem (o que, no entanto, geralmente se faz por duas atitudes estereotipadas ou complementares, seja para mostrar que o autor evoluiu, seja para mostrar que não evoluiu), pois utilizá-lo dessa maneira seria pressupor uma identidade estilística entre o primeiro texto e os outros, o que é uma impossibilidade (RIFATERRE, 1989, p. 6).

Quando endossamos que a *palavra é a casa do ser*, o fizemos no intuito de dar forma ao autor *manifesto* e *con-sumado* na duplicidade flagrável em seus textos poéticos. Considerando os 66 constituintes do *corpus* do presente estudo, todos dizem respeito ao *real* e ao *irreal*, e este conjunto tem seu suporte na escrita de um *eu* que reconhece o *real*, mas o recusa, construindo para si mesmo uma alternativa: o *irreal*.

Os textos de Sá-Carneiro, portanto, só são por nós utilizados com o fim de remontar o ser cindido, escrito, dividido entre *real* (único) e *irreal* (ilusório), porque desse entrechoque dimanam as *disjunções*, o *duplo básico* e o *narcisismo* a serem em breve estudados.

Não lançaremos mão dos inconvenientes censurados por Michael Riffaterre, pois o que nos interessa verificar é

uma constante a eles fechada – a presença metafórica do *real* (único) / *irreal* (ilusório) – na lírica de Sá-Carneiro.

Mesmo assim, a argumentação aqui desenvolvida não deve ser considerada verdade definitiva, por conhecermos a advertência de Nietzsche:

Acreditamos saber alguma coisa das próprias coisas quando falamos de árvores, de cores, de neve, de flores, e, no entanto, apenas possuímos metáforas das coisas, que não correspondem de modo algum às entidades originais (NIETZSCHE *apud* SANTIAGO, 1978, p. 204).

Eis o indicativo de que aquilo sobre que se fala – o universo do discurso –, inclusive o ora estudado, esteja sempre no próprio plano da metáfora. Afinal, se a linguagem simula apenas enquanto dado metafórico da ilusão, pode a poesia de Sá-Carneiro ser estudada, ainda que as palavras com que se organiza e tomadas na conta de “casa do Ser” nos confirmam uma falsa impressão de certeza<sup>36</sup>.

Não custa considerar este postulado heideggeriano como eco do *Fedro* de Platão, quando o filósofo grego alude ao mito de Theuth para ressaltar que a *lembrança escrita* tomará o lugar da *lembrança viva*.

Ora, “lembrança escrita” com Platão, “casa do Ser” com Heidegger, ou “casa da lembrança” com Bachelard (1988, p. 32), a linguagem é igualmente o lugar do porão, do sótão, dos

---

<sup>36</sup> Georges Bataille escreveu em *A Experiência Interior* (São Paulo: Ática, 1992): “No que diz respeito aos homens, a sua existência liga-se à linguagem. Cada pessoa imagina, e assim conhece, a sua existência com ajuda das palavras. As palavras lhe vêm à cabeça carregadas da multidão de existências humanas – ou não humanas –, em relação às quais existe a sua existência privada. O ser é, em si, mediado pelas palavras, que só podem se dar arbitrariamente como ‘ser autônomo’ e profundamente como ‘ser em relação’” (p. 90).

cantos e corredores, repositórios de sentidos, alguns decifráveis, outros insondáveis (BACHELARD, 1988, p. 27), ainda que o arsenal metodológico da Psicanálise, da Linguística e da Fenomenologia haja dotado de requintados recursos elucidativos a análise e a interpretação. Mesmo assim a arte de decifrar esfinges está longe da redução última da metáfora.

Cabe, pois, indicar algumas *disjunções* detectáveis na poesia de Sá-Carneiro sabendo ser esta uma alternativa, dentre muitas, para a leitura de um ser realizado no tecido da linguagem.

### 2.3 As Disjunções Que Refletem o Duplo na Poesia de Sá-Carneiro

.....  
Tacteo... dobro... resvalo...  
.....  
Fios de ouro puxam por mim  
A soerguer-me na poeira –  
Cada um para o seu fim,  
Cada um para o seu norte ...

(OP, p. 85)

Versos como esses revelam, de pronto, a duplicidade do Ser que se exprime pela linguagem. Desnecessário é recorrer a fatos biográficos, para constatar, em meio ao excesso de reticências indizíveis que pontificam nessa escrita, o inseguro, o duplo, o cambaleante existente, inscrito no eu poético distendido em duas direções – e até mais – sempre em estado de cisão irremediável.

A poesia de Sá-Carneiro se produz no centro dessa tensão intermitente que se mostra e se oculta num metafórico constante e variado jogo. Leia-se, por exemplo:

Sei a Distância, compreendo o Ar;  
Sou chuva de ouro e sou espasmo de luz;  
Sou taça de cristal lançada ao mar,  
Diadema e timbre, elmo real e cruz...

(OP, p. 82)

Temos aí a delineação de um *mundo de esplendor*, metáfora recorrente na obra de Sá-Carneiro, oposta a outra, configuradora de um *mundo mórbido*, traduzido nos versos a seguir:

Um cemitério falso sem ossadas,  
Noites d'amor sem bocas esmagadas –  
Tudo outro espasmo que princípio ou fim...

(OP, p. 83)

A disjunção tem sequência na incompatibilidade entre *a vida em torno da beleza* sugerida nos dois primeiros versos e aquela que se repete dia a dia, *o cotidiano indiferente, insignificante*, partimento diante do qual diz o eu poético:

Já não estremeço em face do segredo;  
Nada me aloira já, nada me aterra:  
A vida ocorre sobre mim em guerra,  
E nem sequer um arrepio de medo!

(OP, p. 89)

Também se nota dissociação no par antinômico de impulsos, um em direção à *puerilidade*, outro voltado para a *autonomia*, possível de ler-se nos versos abaixo:

Na minha Alma há um balouço  
Que está sempre a balouçar –

Balouço à beira dum poço,  
Bem difícil de montar...

– E um menino de bibe  
Sobre ele sempre a brincar...

(OP, p. 143)

E igualmente nestes:

Nada a fazer, minha rica. O menino dorme.  
Tudo o mais acabou.

(OP, p. 152)

Eis aí impulsos de um estado anímico trágico, para a *puerilidade*, que contrastam com uma tentativa de racionalização logo abortada:

Afronta-me um desejo de fugir  
Ao mistério que é meu e me seduz.  
Mas logo me triunfo. A sua luz  
Não há muitos que a saibam reflectir.

(OP, p. 81)

Num trabalho escrito entre 1963 e 1964, texto clássico sobre Sá-Carneiro e de citação obrigatória, David Mourão-Ferreira registrava a antinomia *ascensão versus falência e queda*, comparando-a ao mito de Ícaro (MOURÃO-FERREIRA, s.d.) no poema “Quase”:

Um pouco mais de sol – eu era brasa.  
Um pouco mais de azul – eu era além.  
Para atingir, faltou-me um golpe de asa...  
Se ao menos eu permanecesse alguém...

(OP, p. 89)

Outra bipolaridade inquietante é a que se estabelece entre o mundo *astral* e o *terrenal*, conformados pelo eu poético no primeiro caso, através desta estrofe:

O que farei na vida – o Emigrado  
Astral após que fantasiada guerra,  
Quando este Oiro por fim cair por terra  
Que ainda é Oiro, embora esverdinhado?

(OP, p. 154)

No segundo, pela quadra inicial de “Cinco horas”, a traduzir o cotidiano:

Minha mesa no Café,  
Quero-lhe tanto... A garrida  
Toda de pedra brunida  
Que linda e que fresca é!

(OP, p. 139)

Importantíssima, na perspectiva dessa análise, é a *disjunção* referente ao *Eu* contraposto aos *outros* e também ao *Outro*, lida, pelo menos, em passagens significativas de sua obra como estas do poema “7”:

Eu não sou eu nem sou o outro,  
Sou qualquer coisa de intermédio:  
Pilar da ponte de tédio  
Que vai de mim para o Outro.

(OP, p. 119)

Por isso, a fragmentação do *eu* e a *dispersão* interior que percorrem a obra poética do autor devem ser reconhecidas no *jogo de duplos* que vem à tona no cabalístico poema “7”:

Eu não sou eu nem sou o outro  
Sou qualquer coisa de intermédio:  
Pilar da ponte de tédio  
Que vai de mim para o Outro.

(OP, p. 119)

O poema trata simbolicamente do pilar de uma ponte de tédio que conduz de um “eu” a um “Outro”; mas a ponte não cria ligação alguma. O poeta “não passa de um dos pilares da ponte, a meio caminho entre a sua realidade e a sua imagem ideal” (WOLL, 1968, p. 133). Apesar de até certo ponto ser possível a compreensão dos quatro versos de “7”, muito fica por entender após árdua tentativa para captar o sentido que ali reside.

Assim, a referência à Cabala é perfeitamente admissível, pois todas as expressões linguísticas em Sá-Carneiro “fazem lembrar conceitos duma metafísica negativa que caracteriza o sobrenatural, como o outro pura e simplesmente” (WOLL, 1968, p. 145). O título mesmo do poema requer uma leitura a partir dessa possibilidade, pois que de Sá-Carneiro já houve quem dissesse, quando da publicação de “7” em *Orpheu*, ser ele “o poeta dos mistérios desconjuntados” (MORÃO, 1915).

Com efeito, a leitura que aqui se faz necessária pressupõe a decifração das relações encobertas de sentido, sobretudo as que se dissimulam na expressão elíptica ou no jogo de palavras. Podemos, pois, lê-lo conforme a proposta teórica de Harold Bloom, para quem “o modelo cabalístico da criação é comparável à genealogia do poema” (BALBUENA; NESTROVSKI, 1991, p. 13). Quanto a essa hipótese de leitura, admitamos que “7” é tão misterioso quanto o caminho de Heráclito, que ao mesmo tempo sobe e desce (CLÉMENT, 1988, p. 23): “O caminho que sobe e o caminho que desce é um

e o mesmo” (Fragmento 60). Admitamos, por fim, que o orfismo grego – religião de mistérios, de iniciação e doutrina secreta (TRINGALI, 1991, p. 19) – deve seu nome ao mítico poeta grego que também batizou a revista instauradora do Modernismo português. A fragmentação está presente nesse episódio mítico fundador e também nos versos de “7”, voluntária ou involuntariamente. O fato mais intrigante da biografia mítica de Orfeu é o que relata seu trágico fim. A lenda conta que após haver perdido Eurídice em definitivo, Orfeu desinteressou-se das mulheres causando-lhes ressentimentos e ciúmes, a ponto de estas terem-no despedaçado, enfurecidas, sob o incentivo de Baco, pois que Orfeu passou a privilegiar o culto de Apolo. Para preservar seu próprio culto, Baco induziu as bacantes a esquarterar Orfeu, a exemplo do que os Titãs lhe haviam feito. Assim Maria Aliete Galhoz aceita haver de fato Sá-Carneiro “se aproximado de um certo ocultismo”, debruçando-se sobre um “gnosticismo hermético” (GALHOZ, 1963, p. 119-20) qualificado por Dieter Woll *ab initio* de “linguagem esotérica” (WOLL, p. 4).

O mesmo jogo se faz presente nos versos finais de “Ângulo”:

– 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...

(OP, p. 126)

Essas palavras exprimem a evidente *cisão* entre um *Eu* e um *outro* concomitante à ânsia comunicativa e traduzida nas imagens da “ponte” e do “intermédio”. Abordagem mais demorada dessa questão é levada a cabo no capítulo intitulado

“O Duplo Básico”.

O *espectral* e o *real* também refletem, na linguagem de Sá-Carneiro, uma incompatibilidade insolúvel, reforçando o diviso no eu poético. Do domínio das aparências são versos como:

Princesas de fantasias  
Desencantam-se das flores...  
.....  
Que pesadelo tão bom...

(OP, p. 84)

Versos dessa espécie remetem a uma experiência inefável, de estranheza paradoxal, centrada num oxímoro<sup>37</sup>, enquanto os seguintes refletem incômodos existenciais e marcam o estado de turbacão do ser:

Porque um domingo é família,  
É bem-estar, é singeleza,  
E os que olham a beleza  
Não têm bem-estar nem família.

(OP, p. 86)

O partimento segue e tem lugar entre *vida* e *poesia*, em versos pontuados pelo menoscabo à primeira:

---

<sup>37</sup> Dieter Woll (1960, 1968, p. 213-218), Maria das Graças Carpinteiro (1960, p. 92) e Franca Alves Berquó (1982) constataram a antítese como tropo generalizado na obra de Sá-Carneiro, ligando essa preferência do autor ao culto maneirista da poesia do século XV. No nosso modo de ver, a espécie mais radical da antítese, o oxímoro, tem mais significação na lírica de Sá-Carneiro, pois, enquanto encerra sempre uma anulação de sentido (relacionada com a tentativa de anulação do *ser*), consiste igualmente numa estrutura sintática dupla. O oxímoro em Sá-Carneiro será analisado com mais vagar adiante.

Nos Cafés espero a vida  
Que nunca vem ter comigo:  
– Não me faz nenhum castigo,  
Que o tempo passa em corridas.

(OP, p. 140)

Aqui se registra o impulso para a vida, mesmo na passividade, que colide com a entrega do poeta à poesia, tal como se lê nos versos de “Abrigo” referentes ao seu lugar de eleição. Para Sá-Carneiro, de fato, Paris é canto e devaneio, espaço anônimo propício à realização da “Obra”, *topos* desencadeador do sonho cujo símbolo é a “Lua” – a qual é igualmente convertida em sedução e veneno expressos, estes, pela metafórica “Cobra” de um verso daquele poema (PONTES, 1994, p. 197-203).

Paris da minha ternura  
Onde estava a minha Obra –  
Minha Lua e minha Cobra,  
Timbre da minha aventura.

(OP, p. 138)

Essa quadra põe a claro o divórcio perceptível para o poeta entre *vida* e *poesia*. À capital francesa ele reservou sua afeição porque tinha certeza – pelo menos intuía – que em Paris viriam a consumir-se sua *obra* e vida. Mas a voz oracular própria lhe revelava ser esta mesma cidade sua *Lua* (o astro aqui ganha as conotações de fascínio, miragem, loucura) e sua *cobra* (o símbolo da serpente esteve sempre, em todas as épocas, associado à traição e à morte)<sup>38</sup>. Note-se que o *Timbre*, ou

---

<sup>38</sup> Anotamos aqui as palavras de Jolandi Jacobi a respeito do simbolismo da serpente: “Tal como o dragão, também a serpente – cuja natureza está ligada à contorção – faz parte do elemento ‘ctônico’, úmido-frio da água e da esfera do

garantia, como requer a ritualística da autenticidade, não é a marca de regozijo do autor. De plena consciência, Sá-Carneiro preferiu apor a palavra *aventura* em seu poema, cujo campo semântico confina com viagem para o desconhecido, risco, perigo, em vez de ventura, vocábulo e sentimento sem qualquer vez na poesia de Sá-Carneiro.

Igualmente, noutro passo, referindo-se à sua “mesa no Café”, debruça-se sobre a vida naquilo que ela podia lhe proporcionar de melhor. A vida é a que transcorre na banalidade de um café. O que prende o eu poético à vida é a mesa, testemunha muda de uma rotina sem importância, mas apoio indispensável na conversão do cotidiano em coisa valiosa – “versos prateados” – ainda que sob o olhar perplexo dos garçons. Sá-Carneiro assim consegue expressar a radical cisão existente entre *vida e poesia*:

Sobre ela posso escrever  
Os meus versos prateados,  
Com estranheza dos criados  
Que me olham sem perceber...

(OP, p. 139)

---

feminino e da matéria. Nas eras míticas, era tida como símbolo do ‘okeanos’ ou do Jordão, isto é, das águas movimentadas. Ela é geralmente considerada a personificação do instintivo e do impulsivo em seu aspecto ainda coletivo-impessoal, pré-humano e sinistro. Dependendo da forma em que a relação é encontrada, ela simboliza o inimigo da luz, a encarnação da alma inferior no homem, em suma, passa também como símbolo do sexo em sua significação de impulso obscuro, ou no sentido freudiano, que a considera um símbolo fálico-masculino, ou no junguiano, que lhe dá uma expressão ‘ctônico-feminina’ e, por isso, a relaciona simultaneamente com o evolutivo e criativo”. In: *Complexo, Arquétipo, Símbolo*. São Paulo: Cultrix, 1990. p. 129-130.

Versos como os acima bem demonstram o dissídio incontornável que se põe entre os que apenas vivem e aquele que tem por razão única de sua existência a poesia<sup>39</sup>.

O inventário de *disjunções* aqui esboçado é extenso, porém imprescindível. Com ele ficam indicados alguns passos da obra poética do “Rei-lua”, que preparam uma *ontologia da duplicidade*.

A esse respeito, é bom ter em mente que a palavra *dois* é geratriz de dúvida, sendo o poeta de *Indícios de Oiro* aquele que busca, ao mesmo tempo, desesperadamente, ler os signos do *real* e do *ideal* (o ilusório, o invisível) possuídos pelo vírus da dúvida. Esta proporciona o surgimento do diabo. E como esclarece Vilém Flusser, dúvida e diabo, “ambos os termos derivam da raiz ‘*dv*’, que significa ‘dois’, ‘dividir’, portanto, ‘Deus/Diabo’”. A dúvida – continua Flusser, “surgiu sob a forma da seguinte pergunta: quem escreveu as etiquetas que me permitem ler tudo isto?” (FLUSSER, 1985, p. 28).

Eis aí. Pelo caminho do cognoscível se instaura a dúvida, fissura pela qual se imiscui e consolida o embate maniqueísta entre o Bem e o Mal. Com isso, chegamos a uma concepção da natureza dupla do ser humano, expressa modernamente em *Mon Coeur Mis à Nu*, em que o poeta de *Les Fleurs du Mal* nos diz:

---

<sup>39</sup> Voltamos a evocar A. Rimbaud e seu histórico dissídio entre obra e vida. Hans Sedlmayr lamenta: “O mais terrível e o mais fascinante dos acontecimentos, um dos mais comovedoramente patéticos que conhece a arte moderna é o abandono da poesia por Rimbaud, que não só abandona como até a degrada: ‘A poesia é uma estupidez’. A experiência de separar o poeta puro do homem completo foi até *ad absurdum*” (Op. cit., p. 56). Sá-Carneiro não renega a poesia. Vai com ela até o fim, leva a experiência do poeta puro ao extremo.

Há em qualquer homem, a qualquer hora, duas postulações simultâneas, uma na direção de Deus, outra na direção de Satã. A invocação de Deus, ou espiritualidade, é um desejo de subir de grau; a de Satã, ou animalidade, é uma alegria de descer (BAUDELAIRE, 1988, p. 61).

Vejamos o que nos diz Leo Bersani acerca dessa tese de Baudelaire e suas consequências na literatura contemporânea:

El concepto baudelaireano de una doble tendencia en la naturaleza humana pertenece a un sistema de transcendencias verticales que, a su vez, es el aspecto psicológico de una estructuración más genérica de experiencia en términos de alto y bajo, espíritu y materia, realidad y apariencia, verdad y error. Las tensiones producto de la oposición entre ciertas realidades que se presumen “dadas” y un esfuerzo heroico por trascender los límites de un ego – nuclear, definido socialmente y sujeto a la temporalidad – nos son bien conocidas en la literatura. Sin embargo, el antagonismo entre la realidad social y la aspiración individual es él mismo uno de los dualismos formulados por la imaginación idealista. Esto no implica que la oposición no exista, ni que no pueda sustentar una acción social revolucionaria. Pero es necesario subrayar que el frecuente reducirse del heroísmo individual que mejor conocemos a la impotencia romántica estriba, tal vez, en el hecho de que tal anhelo de transcendencia expresa, de manera oblicua, el acatamiento de estructuras coherentes y límites inteligibles en respuesta a una compulsión cultural. Por otra parte, en la literatura moderna – grosso modo, desde Baudelaire y Lautréamont hasta

algunos experimentos de teatro contemporáneos – se manifiesta cierto deseo de ruptura cuyas consecuencias psíquicas y sociales resultan infinitamente más concretas que las visiones de una rebeldia idealista (BERSANI, 1988, p. 10-11).<sup>40</sup>

A dúvida e a dupla tendência existentes na natureza de todos nós são inerentes ao próprio ser humano, isso é certo; mas ambas foram radicalizadas sob datação e circunstâncias históricas bem definidas. A fratura do ser que possibilita impulsos para o alto e para baixo, o espiritual e o material, a realidade e a aparência, a certeza e o engano, tal qual observa Bersani, diz respeito à mesma dualidade da psique humana, “sempre potencialmente andrógina, capaz de se bastar, de realizar em si mesma a paternidade e a maternidade, situando-se aquém e além da sexualidade diferenciada” (GALHOZ, 1968, p. 28). É ainda a força geratriz da cisão entre realidade e idealidade, e força alimentadora do impasse Eu/Outro.

---

<sup>40</sup> O conceito baudelairiano da dupla tendência na natureza humana pertence a um sistema de transcendências verticais que, por sua vez, é o aspecto psicológico de uma estruturação mais genérica de experiência em termos de alto e baixo, espírito e matéria, realidade e aparência, verdade e erro. As tensões, produtos da oposição entre certas realidades que se presumem “dadas” e esforço heroico para transcender os limites de um eu – nuclear, definido socialmente e sujeito à temporalidade –, são bem conhecidas na literatura. Sem dúvida, o antagonismo entre a realidade social e a aspiração individual é ele mesmo um dos dualismos formulados pela imaginação idealista. Isso não significa que a oposição não exista, nem que não possa sustentar uma ação social revolucionária. Porém, é necessário sublinhar que a frequente diminuição do heroísmo individual melhor conhecida, a impotência romântica, se assenta, talvez, no fato de que tal desejo de transcendência expressa, de maneira oblíqua, o acatamento de estruturas coerentes e limites inteligíveis em resposta a uma compulsão cultural. Por outro lado, na literatura moderna – grosso modo, desde Baudelaire e Lautréamont até alguns experimentos de teatro contemporâneos – manifesta-se certo desejo de ruptura cujas consequências psíquicas e sociais resultam infinitamente mais concretas que as visões de uma rebeldia idealista (Tradução minha).

Essa dupla tendência existente na poesia de Sá-Carneiro não seria decorrente da inoculação da dúvida e dos corolários desta na regência dos rumos da modernidade? Do direito à dúvida, caucionado pela Reforma luterana, e do espírito questionante de Descartes? Da *dissonância ontológica* sobre a qual se assenta a modernidade? Da fratura irreversível instaurada pelo desregramento sensorial dos *poètes maudits*? Da perla-boração<sup>41</sup> freudiana em que o autor é narrador, personagem, analista e analisado, concomitantemente?

---

<sup>41</sup> O termo é geralmente empregado como sinônimo de trabalho elaborativo. Laplanche e Pontalis explicam: “processo pelo qual a análise integra uma interpretação e supera as resistências que suscita. Tratar-se-ia de uma espécie de trabalho psíquico que permite ao indivíduo aceitar certos elementos recalçados e libertar-se da influência dos mecanismos repetitivos”. Cf. LAPLANCHE & PONTALIS, J. B. *Vocabulário de psicanálise*. Santos: Martins Fontes, 1979. p. 429.

# 3

---

## O DUPLO BÁSICO

Indicadas as bases da *fragmentação do eu* e das *disjunções* que organizam o *jogo de duplos* na poesia de Sá-Carneiro, é chegado o momento de nos ocuparmos do *duplo básico* nela existente.

Discutiremos uma hipótese para a natureza desse duplo, que consiste na polaridade *eu/outro*, uma das muitas *disjunções* existentes na obra poética de Sá-Carneiro e aquela que nos parece ser a fundamental.

A gênese do *duplo básico* será rastreada nos *Primeiros Poemas* e em *Dispersão*, comprovando que a batalha do *eu* com o *outro* (*outros* e *Outro*) em Sá-Carneiro se deixa apreender já nos versos de 1911 a 1913.

Antes, porém, veremos como a questão do duplo tem sido tratada na literatura e como ela se põe na de Sá-Carneiro.

### 3.1 O Duplo, a Literatura, a Estética

O tema duplo, do mesmo modo que a maioria dos temas literários fundamentais, não é novidade. Ao estudar a ilusão oracular, o acontecimento e seu duplo, Clément Rosset recorre a uma fábula de Esopo, *O Rapaz e o Leão Pintado*; à lenda de Édipo, segundo a versão de Sófocles; à história de Segismundo em *A Vida é um Sonho*, de Calderón; e ainda a um conto árabe narrado por Jacques Deval em sua peça *Esta Noite em Samarcande* (1988, p. 20-40).

As narrativas utilizadas por Clément Rosset são todas anteriores ao Romantismo alemão, ponto de onde parte a tese clássica de Otto Rank, *Le Double*, de 1914. Para Rank:

De même que la haine entre frères a été un thème typique de la littérature allemande à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ou l'amour incestueux entre frère et soeurs à la période de Jacques I<sup>er</sup> en Angleterre, de même c'est à l'époque du romantisme que fleurit le problème du Double en Allemagne (1997, p. 9).<sup>42</sup>

É verdade que Otto Rank consigna a ocorrência do tema no folclore, na superstição, bem como na origem das religiões dos povos primitivos e antigos, mas o que lhe parece útil estudar é:

comment les auteurs modernes envisagent ce problème. En effet, ils aiment à traiter leur sujets du point de vue psychologique, ce qui nos rend plus intelligibles et plus intéressants (1997, p. 9).<sup>43</sup>

Otto Rank passa em revista, motivado pelo filme *O Estudante de Praga* (adaptação do romance de Hans Heinz Ewers, primeira obra cinematográfica a realizar o tema do duplo), a literatura anterior dedicada ao assunto.

Assinala, então, o papel destacado de E.T.A. Hoffmann, por ele tido na conta de “poète classique du Double” (1997, p. 15), em quem Ewers foi buscar a sugestão para seu livro.

---

<sup>42</sup> “Do mesmo modo que a inveja entre irmãos veio a ser tema típico na literatura alemã, pelo fim do século XVIII, e o amor incestuoso entre irmãos, no período de Jacques I na Inglaterra, da mesma forma floresce o tema do Duplo à época do Romantismo na Alemanha.”

<sup>43</sup> “como os autores modernos encaram o problema. De fato, gostam de tratar os assuntos do ponto de vista psicológico, tornando-os mais inteligíveis e interessantes.”

*L'histoire du Reflet Perdu*, de Hoffmann, é a fonte direta do romance de Ewers.

Mas o inventário dos autores que lançaram mão do tema, e das respectivas obras por eles escritas, acompanhadas de resumos e comentários, é extenso. Para dar ideia do rico material levantado por Otto Rank, indicaremos os nomes e os trabalhos que lhe pareceram mais importantes – respeitaremos a grafia da fonte nos títulos das obras conforme a edição compulsada da tese de Rank – no capítulo intitulado *Le Thème du Double dans la Littérature*: Andersen, *L'ombre*, conto; Lenau, *Anna*, poesia; Frankl, *Œuvres*, poema (balada); Hans Muller von der Leppe, *Malheur à la vanité*, poema (canção); Moerike, *l'Ombre*, poema; Richard Dehmel, *L'ombre*, poema; Stevenson, *Le cas étrange du Dr. Jekyll et Mr. Hyde*, novela; Hoffmann, *Les Élixirs du Diable*, *Le Double*, *Les Opinions du Chat Murr*, *La Princesse Brambilla*, *Le Coeur de Pierre*, *Le Choix d'Ane Fiancée*, *L'homme de Sable*; Jean Paul, *Siebenkäs*, *La confession du diable chez un grand dignitaire de l'Etat*, romance; Ferdinand Raimund, *Le Roi des Alpes et le Misanthrope*, *Le Dissipateur*, teatro; Wilde, *Le portrait de Dorian Gray*, romance; Heine, *Radcliff*, *Les Nuits de Florence*, *Attatroll*, *Allemagne, un conte d'hiver*, narrativas, e *Le Double*, poema; Maupassant, *Horla*, novela, e *Lui*, conto; Musset, *La nuit de décembre*, poema; Coleridge, *Transformation*, poema; Baudelaire, *Le Jeu*, poema; J. -E. Poritzky, *Une Nuit*, conto; Poe, *Willian Wilson*, novela; Dostoïeviski, *Le Double*, romance.

Da lista logo ressalta haver o tema do *duplo* alcançando a poesia, a narrativa curta, média e longa e o teatro, gêneros também escolhidos por Sá-Carneiro para trabalhar o assunto. Coincidência ou não, o certo é que o poeta português tomou o caminho dos mais significativos escritores acima relacionados.

Uma segunda observação deve ser feita: o ensaio de Otto Rank é de 1914, enquanto a obra de Sá-Carneiro se realiza entre 1911 e 1916. Ora, se à época o tema do *duplo* tinha interesse para um dos fundadores da Psicanálise, mais natural ainda é que a um escritor continuasse empolgando, mormente, se o tema lhe oferecia alternativas até então não aproveitadas.

De fato, na transição do século XIX para o XX, a literatura do *duplo* esteve bastante cotada junto ao público leitor, devido a vários ingredientes sedutores: mistério, suspense, destino, angústia, morte, transgressão, loucura, entre outros, todos relacionados ao trágico.

No entanto, o objetivo primacial de Otto Rank ao estudar o *duplo* foi de ordem médica, psicológica e psicanalítica. A respeito das obras escritas por Heine, por exemplo, escreve ele:

(reflet, ombre, portrait), nous voyons que l'état psyche d'une personne est représenté par deux existences distinctes, grâce à un état amnésique qui lui permet de se manifester sous deux formes distinctes, le plus souvent contradictoires. Ces cas de double conscience ont été observés cliniquement et ont trouvé leur utilisation dans la littérature, mais pour notre étude ils sont inutiles (1997, p. 25).<sup>44</sup>

A perspectiva de Otto Rank está presa a uma dada terminologia (“état psyche d'une personne”, “état amnésique”, “double conscience”, “observé cliniquement”) que não nos deixa dúvida quanto ao objeto e ao enfoque da especialidade do autor.

---

<sup>44</sup> “(reflexo, sombra, retrato), vemos que o estado psíquico de uma pessoa é representado por duas existências distintas, graças a um estado amnésico que lhe permite manifestar-se sob duas formas, o mais das vezes contraditórias. É o caso da dupla consciência quando observada clinicamente ou utilizada na literatura, mas para nosso estudo de todo inútil.”

Ocorre, no entanto, ser este livro clássico indispensável para compreendermos como “l’artiste créateur est, au point de vue psychologique, le continuateur du héros tel qu’il a vécu dans l’humanité préhistorique” (1997, p. 6)<sup>45</sup>, ainda que as conclusões do autor transbordem do campo literário para o psicanalítico.

Dentro dessa perspectiva, também cabe considerar a literatura escrita por Sá-Carneiro no mesmo plano da catalogada por Otto Rank, anotando-se naturalmente que o poeta português, por decisão própria, “remplit la fonction sociale du héros antique qui lui fournit toujours le sujet et le modèle” (1997, p. 6)<sup>46</sup>.

A questão do duplo diz respeito a assuntos correlatos como a angústia e o desespero, postos na reflexão filosófica do século XX por iniciativa de Sören Kierkegaard. Façamos, pois, uma conexão entre o tema do duplo, introduzido a partir de Otto Rank, e dois estudos de Eduardo Lourenço – voltados para problemas inerentes à duplicidade.

Eduardo Lourenço dedica dois ensaios da coletânea, sob o título *Fernando Rei da Nossa Baviera*, a estudos comparativos da obra de Sören Kierkegaard com a de Fernando Pessoa (1986, p. 97-109 e 123-144). No primeiro deles discute “as máscaras do Absoluto”, pois que tanto um quanto o outro fizeram uso da heteronímia, precedendo naturalmente o filósofo ao poeta<sup>47</sup>.

No segundo, examina “a comunicação indireta” e expõe seu ponto de vista sobre “a confusão comum entre sinceridade e autenticidade” relacionadas com a comunicação indireta, ou seja, o fingimento. Em nenhum momento dos dois ensaios

---

<sup>45</sup> “O artista criador é – do ponto de vista psicológico – o continuador do herói tal como foi ideado na humanidade pré-histórica.”

<sup>46</sup> “Retoma a função social do herói antigo que lhe oferece sempre o motivo e o modelo.”

<sup>47</sup> Sören Kierkegaard (1813-1855) e Fernando Pessoa (1888-1934).

faz Eduardo Lourenço menção a Sá-Carneiro, autor que nos parece muito mais próximo das questões propostas por Sören Kierkegaard.

Vem a calhar com o que afirmamos a posição do filósofo dinamarquês no atinente à angústia e ao desespero humano enfocados em seus livros. A obra de Sören Kierkegaard, escrita no século XIX, antecipa e desenvolve questões fundamentais para o século seguinte. Sua influência filosófica inicia-se com a Primeira Guerra Mundial, ampliando-se daí em diante. Ela se põe no concerto dos esforços humanos que buscam compreender uma realidade nova e perturbadora. Mediante um profundo saber em torno do fragmentário e da inevitável ameaça a todas as formas de existência e criação, da insegurança do homem e do abismo em que este se acha (levando em conta seu dar-se a si mesmo na experiência da vida e da história), vão-se gerando, a partir da reflexão filosófica, novas ideias quanto às necessidades de conformação e decisão vitais, no plano pessoal e no histórico, bem como a respeito das possibilidades insatisfeitas da essência humana.

Um novo *ethos*<sup>48</sup> de futuro – sem utopia e sem crença em leis preconcebidas de progresso – surge. Uma nova fé na

---

<sup>48</sup> O termo *ethos* está empregado na *Retórica* por Aristóteles no sentido de imagem que, implicitamente, um orador passa de si através da sua maneira de falar. A palavra está, no entanto, ligada à noção de impulsos vitais. Na *Ética a Nicômano*, Aristóteles traz ao primeiro plano o embate das paixões com a razão, tratando em primeira mão daqueles impulsos, através dos quais “tudo quanto é vivo se afirma (é o que Cícero chamou ‘sensus sui’), inclusive os homens. Os antigos chamavam *ethos* a uma posição mais elevada no domínio dos impulsos e das paixões. Posteriormente, Schopenhauer falou da “vontade cega”, Nietzsche, “da vida”, Bergson, do “élan vital” e Freud, do “algo” (es) anônimo e impessoal; o eu afirma-se pela delimitação dos impulsos. Já Schopenhauer afirmou que “os homens não são puxados pela frente, isto é, por um projeto prévio, mas sim ‘empurrados por detrás’, ou seja, na maioria dos casos, por impulsos anônimos”. In: GRASSI, Ernesto. *Arte e mito*. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.]. p. 46.

eterna inconclusão e perspectiva da essência humana, uma vontade motivada para o heroico, como afirmação da existência, se revela, com suas grandes possibilidades por sobre o caráter abissal do homem, sem tendência à conciliação. Um afã apaixonado de descobrir a autêntica realidade da vida e reencontrar, com toda a sua primitividade, o lugar do homem no cosmos – tanto no racional quanto no irracional, no trágico ou no absurdo, no palpável ou no intangível –, todo esse conjunto de forças vem sendo determinante da existência humana desde o século XIX até aqui. Essa atitude filosófica parte, pontualmente, dos problemas fundamentais da existência com seus contrastes, complicações, abismos, inseguranças, indigências, sobretudo com certo sentimento de culpa inexplicável que sempre acompanhou o homem desde a origem, enfim, tensões que engendram, alimentam e podem ser identificadas nas ações humanas (WINDELBAND, 1960, p. 628-629).

É dentro desse quadro de cogitações que Sören Kierkegaard vai propor, em *Temor e Tremor*, uma aporia do desespero<sup>49</sup>, recorrendo ao panegírico de Abraão:

Se não existisse uma consciência eterna no homem; se o fundamento de todas as coisas fosse somente uma força selvagem e desenfreada, a qual, atizada por obscuras paixões gerasse tudo, tanto o grandioso quanto o insignificante; se um abismo sem fundo, impossível de preencher, estivesse oculto por trás de tudo, que poderia ser a existência senão desespero? (1981, p. 69).

---

<sup>49</sup> Usei as traduções de *Temor e Tremor* feitas por Torrieri Guimarães (São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1964), Maria José Marinho (São Paulo: Abril Cultural, 1974) e a espanhola, de Vicente Simon Merchan (Madrid: Editora Nacional, 1981). A versão em castelhano foi preferida. A tradução das passagens citadas é de minha responsabilidade, mediante cotejo com os outros textos.

Ora, o filósofo se posiciona em suas perquirições desde um ponto de vista religioso, pois a própria formulação inicial feita no livro insinua haver uma alternativa para o desespero. Sua filosofia caminha ao lado da fé, mas levanta, no trajeto argumentativo, graves questões que também dizem respeito ao nosso estudo. A página de Kierkegaard continua:

E se assim fosse, se não houvesse um vínculo sagrado mantenedor da união entre os homens; se as gerações se sucedessem umas às outras da mesma forma que o bosque se refolha; se uma geração continuasse a outra do mesmo modo pelo qual, de árvore em árvore, um pássaro continua o canto do outro; se as gerações passassem por este mundo como navios que sulcam o mar ou o furacão que atravessa o deserto (fatos aleatórios e estéreis); se o esquecimento eterno, sempre voraz, tivesse força suficiente para subtrair-lhe a presa desamparada, como não seria vazia e desoladora a existência! (1981, p. 69).

Não foi por acaso que Eduardo Lourenço qualificou Kierkegaard de “Poeta do religioso” (1986, p. 99). De fato, a linguagem do escritor dinamarquês, no trecho transcrito, calcada em comparações e metáforas, termina com uma alusão a Isaac – “a presa desamparada” – que motiva a angústia de Abraão, bastante conhecida no contexto bíblico.

Mas esses passos são importantes para os que temos a seguir. Continua o filósofo:

Porém não é este o caso. E Deus, que criou o homem e a mulher, modelou também o herói e o poeta ou orador. O poeta não pode fazer o que o herói realiza; pode apenas admirá-lo, amá-lo e regozijar-se com ele. E é

tão feliz como ele, seu par, visto que o herói é como se fosse o melhor de si mesmo, o que mais estima; e, ainda não sendo ele mesmo, se regozija de que seu amor seja feito de admiração. O poeta é o gênio da recordação, não pode fazer outra coisa senão evocar e admirar o que já foi feito. Não tira nada de si mesmo e sim custodia com zelo o que lhe foi confiado. Segue sempre o impulso do seu coração, porém, quando encontra o que buscava, começa a peregrinar pelas portas alheias entoando seus cantos para que a todos seja dado admirar o herói e, por consequência, a ele também, e ainda para que se possam sentir tão orgulhosos do herói quanto ele se sente. Esta é a sua façanha, este é o seu ato de humildade, este é o leal cometimento que pratica na mansão do herói (1981, p. 79-80).

É hora de associarmos as palavras de Kierkegaard ao universo poético de Sá-Carneiro. Tomemos a consideração preambular, tecida a respeito do desespero proveniente da “força selvagem e desenfreada” a qual se soma ao “abismo sem fundo, impossível de preencher”. Logo cabe a pergunta: – não será este o clima dominante nos versos do poeta de *Orpheu*? A resposta não pode deixar de ser: – sim!

Entretanto, se, na perspectiva do filósofo, o desespero tem antídoto na comunhão com Deus, como requer a escatologia cristã, esta falece a Sá-Carneiro, que põe em seu lugar a arte e a si mesmo, rasgo de soberba pagã expressa na divinização do humano. A consequência dessa atitude é o inevitável vazio que bafeja sua obra, o torvelinho das paixões abrigado nos versos que escreveu.

O poeta, todavia, não aguarda a complacência do Eterno (tanto no relato bíblico quanto na tese de Kierkegaard o Eterno sustém o cutelo de Abraão contra Isaac), pois a sua *Wel-*

*tansicht*<sup>50</sup> só compreende a fala das Parcas, a voz do destino, a leitura dos áugures.

No começo, Sá-Carneiro não se desespera porque encara sua obra como equivalente do absoluto, da totalidade, da unidade. Na verdade, o poeta logra construir seu espaço e seu tempo na linguagem. Mas, no processo de autognose a que se submete, vê-se sempre em discordo consigo mesmo, vindo seu espaço de linguagem a tornar-se opressivo.

O texto de *Temor e Tremor* nos fala do poeta e do herói, duas figuras distintas para Kierkegaard. Ocorre que em Sá-Carneiro tivemos um herói da modernidade, no *ethos* conferido a este por Charles Baudelaire, *pari passu* com um poeta da modernidade – da *dissonância ontológica* e da *duplicidade* –, sendo esta dualidade *herói/poeta* do mundo moderno a cisão ôntica insolúvel a quebrantar o ânimo do autor de *Dispersão*.

Baudelaire conformou sua imagem de artista a uma imagem de herói para construir um *ethos* próprio. Desde o início, uma intercede pela outra (BENJAMIM, 1989, p. 67). Para ele, é muito importante a “metáfora do esgrimista. Nela, Baudelaire gostava de apresentar como artísticos os traços marciais” (BENJAMIM, 1989, p. 68). Essa metáfora é intuída a partir de sua condição de poeta envolvido num duelo comum a todo artista, no qual, “antes de ser vencido, solta um grito de terror” (BENJAMIM, 1989, p. 68). Baudelaire se põe nos versos que escreve em “Le Soleil”:

Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures  
Les persiennes, abri des secrètes luxures,  
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés

---

<sup>50</sup> Esta palavra alemã se traduz por “vista do mundo”, ou “atitude em relação à vida e à realidade”. In: SHAW, Harry. *Dicionário de Termos Literários*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982. p. 479.

Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,  
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,

Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,  
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,  
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

(PC, 1986, p. 235)<sup>51</sup>

Uma enorme similitude há entre certas passagens da poesia de Baudelaire e a de Sá-Carneiro, não bastasse a ambos assumirem o papel de heróis e poetas da modernidade. Significativa é a observação feita por Walter Benjamin com respeito a Baudelaire, ao comentar-lhe a poesia do apachismo<sup>52</sup>:

Uma luz suspeita cai sobre a poesia do apachismo. Representa a escória, os heróis da cidade grande ou será antes herói o poeta que edifica sua obra a partir dessa matéria? – A teoria da modernidade admite ambas as hipóteses. Porém, já envelhecendo, Baudelaire insinua, num poema de 1862, “*As Queixas de um Ícaro*”, já não sentir empatia pela espécie de gente entre a qual buscava heróis na juventude.

Os amantes das rameiras são  
Ágeis, felizes e devassos;  
Quanto a mim, fraturei os braços  
Por ter-me alçado além do chão.

---

<sup>51</sup> “Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros/ Persianas acobertam beijos sorrateiros./ Quando o impiedoso sol arroja seus punhais/ Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,/ Exercerei a sós a minha estranha esgrima,/ Buscando em cada canto os acasos da rima,/ Tropeçando em palavras como nas calçadas,/ Topando imagens desde há muito já sonhadas.” [Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. In: Benjamin, 1989, p. 68].

<sup>52</sup> Apache, na gíria parisiense, é homem mau e perigoso, malfeitor. Benjamin fez referência à ênfase dada por Baudelaire aos tipos do apachismo em sua poesia, que são considerados heróis da modernidade porque transgressores.

O poeta, como diz o título do poema, ocupa o lugar do herói antigo e teve de ceder espaço ao herói moderno, cujos feitos são relatados por *La Gazette des Tribunaux*<sup>53</sup> (1989, p. 79).

Basta a indicação de um trecho de “Manucure”, em que Sá-Carneiro usa o mesmo registro poético de “As Queixas de um Ícaro”, para admitirmos a semelhança de procedimento entre dois autores:

Entre os amigos com quem ando às vezes –  
Trigueiros, naturais, de bigodes fartos –  
Que escrevem, mas têm partido político  
E assistem a congressos republicanos,  
Vão às mulheres, gostam de vinho tinto,  
De peros e de sardinhas fritas...  
E eu sempre na sensação de polir as minhas unhas  
E de as pintar com um verniz parisiense,  
Vou-me mais e mais enternecendo  
Até chorar por Mim...

(OP, p. 101)

No primeiro, tanto quanto no segundo, estampa-se o tema da impossibilidade humana seguida de resignação. Em Baudelaire, “os amantes das rameiras” são heróis, contrapondo-se ao *eu* falhado do poeta da modernidade; em Sá-Carneiro, “os amigos” são heróis, oponentes do *eu* que se apieda de si mesmo em flagrante falhanço. Mas é preciso notar que ambos – Baudelaire e Sá-Carneiro – são concomitantemente poetas e heróis da modernidade.

---

<sup>53</sup> Publicação com o resumo dos feitos ocorridos nos tribunais da Justiça francesa em que eram informados os feitos criminosos e as condenações nela ocorridos.

A condição de herói mítico da Antiguidade – Ícaro – evocada por Baudelaire no título do poema que citamos, é uma constante metafórica na poesia de Sá-Carneiro, de que se ocupou David Mourão-Ferreira em dois estudos: “Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa”<sup>54</sup> e “O Vôo de Ícaro a partir de Cesário” (1990, p. 204-212).

A esta condição de heróis míticos presentida pelos dois poetas se soma a de heróis da modernidade, mas, no caso de Sá-Carneiro, este não consegue distinguir o poeta do herói. Se, segundo Kierkegaard, ao poeta cabe admirar, amar, alegrar-se com o herói; se o poeta deve celebrar hinos ao herói pela admiração que lhe deve; se o poeta deve ser o gênio da lembrança; a dedução, a partir do ensinamento do filósofo, é que compete ao herói praticar o ato que dê causa ao canto do poeta; ato tão significativo que infunda entusiasmo ao poeta; logo, o herói deve ser o gênio da atualização e o poeta, o da celebração.

Sendo essas as funções do herói e do poeta, conforme o arrazoado de Kierkegaard, Sá-Carneiro experimentou tanto da natureza de um, quanto da de outro, porque, do mesmo modo que se deu com Baudelaire, as condições históricas, sociais e culturais posteriores à Revolução Francesa pressionariam *a conversão do poeta em herói da modernidade, e os heróis da modernidade, em causa de entusiasmo para o canto do poeta.*

---

<sup>54</sup> Segundo esclarece Mourão-Ferreira: “O texto foi primeiramente publicado no nº 30, respeitante a outubro de 1964, da anterior série da Revista *Colóquio*. Constituiu apenas um trecho de uma conferência sobre a poesia de Orpheu, proferida em 22 de fevereiro do ano anterior, numa das polémicas ‘Tardes Poéticas’ organizadas no Teatro Nacional de D. Maria” por iniciativa de Amélia Rey-Colaço e de Natércia Freire. Viria depois a ser incluído no volume *Hospital das Letras* (1ª ed., Lisboa: Guimarães Editores, 1966. p. 181-192; 2. ed., Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, [s.d.] [1982]. p. 131-138) e mais recentemente em *Nos Passos de Pessoa* (Lisboa: Editorial Presença, 1988. p. 65-74). Fazemos o registro porquanto estes ensaios de Mourão-Ferreira são capitais para o esclarecimento dos movimentos de ascensão e queda em Sá-Carneiro.

Em Sá-Carneiro, entretanto, *o eu é o herói e também o poeta*. A indistinção proporciona a afirmativa de que este entre para a companhia daquele, valendo aqui o texto de Kierkegaard:

E se quer manter-se fiel ao seu amor, haverá de lutar dia e noite contra as astúcias e artimanhas do olvido, que cuida de enganá-lo para arrebatá-lo seu herói, precisamente quando, já cumprida a própria façanha, se une em paridade com este, a quem ama com igual devoção, porque o poeta é como se fosse o melhor do ser do herói, tão débil e por sua vez tão persistente como só pode ser uma recordação. Por isso nunca será esquecido quem de verdade haja sido grande, e ainda que se passe muito tempo, e apesar da nuvem da incompreensão encobrir por um momento a figura do herói<sup>55</sup>, seu fiel amigo saberá esperar e, quanto mais passe o tempo, tanto mais fiel a ele se manterá (1981, p. 70).

Se nas razões de Kierkegaard o poeta e o herói estão consonantes, na lírica de Sá-Carneiro enfrentam-se num permanente litígio, afigurando-se-nos ser esta a causa mais radical do *duplo básico eu/outro* expresso na linguagem poética do autor. Basta tomarmos o impulso para cima, o *salto eufórico do herói mítico da Antiguidade* – Ícaro – anulado diante da *atitude disfórica do herói baudelairiano da modernidade*, a confundir-se com o poeta da *dissonância ontológica* dessa mesma quadra histórica, e compreenderemos o porquê da angústia e do desespero reinantes nos versos de Sá-Carneiro. Assim entenderemos como para além da concepção da alma humana dupla,

---

<sup>55</sup> É oportuno esclarecermos aqui que esta é uma alusão à *Ilíada*, ao episódio em que Menelau agarra Páris pelo elmo que adorna seu capacete, carregando-o em direção às hostes aquivas: “porém Afrodite dali – era deusa – mui facilmente o afastou. Em espessa neblina envolvendo-o” (*Ilíada*, III, 380 – 81. São Paulo: Ediouro, s.d. Tradução de Carlos Alberto Nunes).

concebida por Baudelaire, se acrisola na poesia de Sá-Carneiro a cisão *eu* poético/*eu* heróico, característica da modernidade, contrariando a relação de complementaridade que neles se põe, consoante Kierkegaard. O que deveria consistir numa reciprocidade de funções termina por instaurar na poesia de Sá-Carneiro o *duplo básico*, fonte do desespero.

Convém agora considerar *complementaridade* como conceito afim do de *simetria*; e *cisão* como equivalente ao de *assimetria*. Estaremos, portanto, inscrevendo a questão do *duplo* na esfera do puramente estético, tornando-se isso possível graças ao contributo da Biologia, da Genética e de outras ciências interessadas no mesmo fato por outras razões.

Por que – perguntemos – o espírito humano sempre esteve fascinado pelas relações de simetria? Por que razão, ao longo da história, inclusive nos milênios liminares, sempre a *especularidade* inquietou o homem? Por que este tema esteve constantemente associado ao equilíbrio, à harmonia, à modulação, em resumo, à ideia de simetria?

Gillo Dorfles (1988, p. 66) é quem responde a essas questões:

A razão não pode ser senão uma: a mesma constituição física e psíquica do homem e do universo. As mesmas “leis” que regulam algumas das mais flagrantes situações fisiológicas, físicas, cosmológicas etc., respondem a este princípio essencial; mas, ao mesmo tempo que se afastam dele, infringem-no. É somente penetrando-se nos mistérios da simetria e da “especularidade”, que, a certa altura, nos damos conta de como o próprio prosseguimento do caminho do homem sobre a Terra, o próprio evoluir ou envolver-se, na civilização, se baseia num constante conflito – por vezes dialeticamente positivo, outras vezes dramaticamente negativo – entre simétrico e assimétrico.

A seguir, Gillo Dorfles (1988, p. 66) parte para considerações tendo por objeto o assunto específico que nos ocupa neste trabalho:

O sósia, o Doppelganger, o duplo, a imagem espelho aparecem como elementos constantes em numerosos mitos, nas mais díspares lendas, sagas e fábulas. Suprimido de toda a razão mítico-mágica, oculta ou religiosa, permanece o dado concreto de uma necessidade de considerar a possível apresentação do idêntico e do simétrico como elemento equilibrante, o qual se contrapõe a um outro inevitável elemento desequilibrante. A dupla imagem do rosto humano (ou seja o rosto, construído com as duas metades, direita e esquerda, fundidas entre si, que apresenta peculiares e surpreendentes caracteres morfológicos e psicológicos), esconde o mistério de uma unidade do homem (e da natureza) tornada possível só pela presença constante do assimétrico.

Como vimos, a questão do *duplo* pode ser abordada – e com mais proveito – a partir do enfoque de Gillo Dorfles, que desloca a questão para o campo da estética, da arte, facultando-nos aplicá-lo também no que condiz à poesia de Sá-Carneiro, pois o *duplo* cogitado por Dorfles pode ser considerado elemento equilibrante e tentativa de alcance da unidade.

Antes, porém, avancemos naquilo que expõe Dorfles (1988, p. 66-67):

Já a antiga fábula do andrógino<sup>56</sup> nos diz como a tendência para a tranquilidade absoluta, a satisfação e

---

<sup>56</sup> O andrógino (cf. Platão, *Symposion*, c. 14) era, com efeito, considerado como uma globalidade bissexuada, que não seria nem macho nem fêmea. A imagem do ser “redondo” é decerto a mais próxima de um conceito de simetria total. Na *Barca do Purgatório*, de Gil Vicente, a moça afirma referindo-se a Deus: “Muito bem: era redondo” (s.d., p. 82).

o apaziguamento de cada impulso e de cada paixão, dentro do âmbito fechado de um ser ao mesmo tempo masculino e feminino, indiferenciado, seria uma condição de aparente calma e de definitivo bem-estar; mas como, por outro lado, toda a criatividade humana, todos os seus impulsos expressivos, agnósticos, lúdicos, libidinosos, para se manifestarem necessitam da presença de um outro<sup>57</sup> separado de si, de um antagonista que se pode tornar “partner”; e só com a submissão deste “partner se pode atingir aquele estado de relativa tranqüilidade, e de relativo apaziguamento do qual poderá ter início uma fase criativa e procriativa. (E as fáceis exemplificações biológicas ou genéticas, neste caso, são demasiado evidentes: o cromossoma x e y, as diversas fases do desenvolvimento embrional, a necessidade da união das células só em parte homólogas e a presença de um fator desequilibrante e assimétrico que intervém em cada fase do desenvolvimento orgânico).

Fica claro que uma alternativa aberta ao *eu* é a consumação da *complementaridade* pela *simetria* do relacionamento *eu/outro*; entretanto, se esta não chega a acontecer, a cisão do *eu* sobrevém. Ora, como tivemos ensejo de ler em Gillo Dorflès, a metade da face é sempre assimétrica em relação à outra, de onde se compreende ser um produto de cisão, necessariamente, um produto assimétrico.

---

<sup>57</sup> Em *O Eu e os Outros*. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 78. Laing escreve, ao tratar da “identidade complementar” e da “complementaridade”: “Uma mulher não pode ser mãe sem ter filho. Precisa de um filho que lhe dê a identidade materna. Um homem precisa de esposa para ser marido. Um amante sem amada é um pseudo-amante – tragédia ou comédia, segundo o ponto de vista. Todas as ‘identidades’ exigem um outro – alguém em quem e através de cujo relacionamento a auto-identidade é efetivada. O outro, por intermédio de suas ações, pode impor ao *self* uma ‘identidade indesejada’”. Esses comentários de Laing dizem respeito ao *outro* assuntado por Gillo Dorflès e jamais encontrado por Sá-Carneiro.

Somente por essa via é possível entender o significado de versos como os que fecham “Simplesmente”: “Unicamente custa muito caro:/ A tristeza de nunca sermos dois...” (OP, p. 77).

### 3.2 Roteiro do Duplo Básico na Poesia de Sá-Carneiro

Na obra em estudo, o primeiro sinal do *duplo básico eu/outro* está nas “Quadras à desconhecida”, de 1911, poema no qual o *eu*, ou “si-mesmo”, idealiza a felicidade no *outro* – a “desconhecida” –, nestes termos:

Ó minha desconhecida  
Que formosa deves ser...  
Dava toda a minha vida  
Só para te conhecer!

(OP, p. 71)

Os versos revelam a esperança do poeta na felicidade que a “desconhecida”, uma simples aparência, possa conceder-lhe. O poeta almeja uma complementação afetiva desejada, refletida e externada pelo eu poético.

Desde o início, como nos é dado a ver, Sá-Carneiro demonstra seu pendor para o culto da ilusão. A “desconhecida” das quadras que nos dá é uma mulher ideal, protótipo romântico, conforme o emprego do auxiliar modal “deves ser”, no segundo verso, acompanhado do desejo expresso de vir a conhecê-la. As cinco quadras seguintes detalham os atributos dessa amante ideal, bem como as intimidades imaginárias entre aquela e o eu poético convertido em seu amante. Na quadra quinta e na sexta, demonstra preocupação técnica e habilidade ao compor, quando faz uso da anadiplose (o grifo abaixo é nosso):

Os teus cabelos esparsos  
Serão o manto da noite,  
Um refúgio onde me acoite  
Do sol dos teus *olhos garços*.

*Olhos garços*, cor do céu,  
Cabelos de noite escura,

Será feita de incoerências  
Toda a tua formosura.

(OP, p. 71)

No entanto, o que se há de ressaltar aqui é o impulso do ser em leve *dissonância ôntica*, talvez porque o próprio clima romântico do poema coincida com a fase inicial da angústia do poeta.

Tanto isso é verdade que o eu poético se reconhece no desolamento e na tristeza, mas descortina a possibilidade de superação do *real* adverso no *outro*, a “desconhecida”, tal como expõe na quadra final:

Os dias que vou vivendo  
Tão desolados e tristes  
É na esp'rança que existes  
Que os vivo... e que vou sofrendo...

(OP, p. 71)

Qual é a lógica dessas quadras? Para começar, consideremos a *disjunção* nelas havida: *prazer/desprazer*. Logo salta aos olhos que deixa de ser lógico o transformar-se no contrário, numa metamorfose inevitável. Um corte cinde o tempo, instaurando o *antes* e o *depois*. O primeiro correspondendo ao *sonho*; o segundo, ao império do *real*. O primeiro remetendo ao que é familiar e confortável; o segundo, ao que é estranho e

desagradável. Portanto, ocorre no poema uma transição: o que devia permanecer oculto, não obstante vem à luz, condição indispensável ao surgimento do desconforto. O mais importante no texto nos parece ser o fato de que o encoberto se mostra como indesejado, pois é o *real* dos versos “Os dias que vou vivendo/ Tão desolados e tristes”, enquanto o eu poético se porta esperançoso da comunhão com o *outro* – a “desconhecida”.

Mas essa interpretação tem algo a ver com o *duplo básico* de Sá-Carneiro? A resposta é sim. Não basta ao *eu* contrapor-se ao *outro* para que se torne translúcida a visão do “si-mesmo”; o eu poético vai além, e, em solitude, se vale de uma mulher-imagem, que só pode alcançar por meio do processo ilusório ao seu dispor. O recurso a esta mediação imaginária acompanha-se da necessidade de pôr em jogo uma representação centrada no *eu* para saciar o vazio do olhar sobre “si-mesmo”. Para preencher a crua percepção do objeto visível, o artifício ficcional da “desconhecida” serve admiravelmente; não apenas permite fitar a realidade alheia, como possibilita inserir o próprio espectador, quando visto desde a perspectiva contrária.

O segundo indício do *duplo básico* dá-se em “A um Suicida”. Enquanto o amigo de juventude e personagem do poema é tomado como modelo e exemplo, porque triunfa na arte e na vida, conciliando muito bem o *princípio do prazer* com o *do desempenho*, o poeta contrasta terrivelmente com seu companheiro e paradigma, pois se concebe incapaz de trilhar o caminho vitorioso daquele – o *outro*.

Portanto, o *impasse eu/outro* está expresso na oposição “si-mesmo”/“diverso-de-si”, instauradora de desilusão e amargor íntimos. Este diviso proporciona ao poeta o cotejo entre ambas as figurações da seguinte forma:

Tu crias em ti mesmo e eras corajoso,  
Tu tinhas idéias e tinhas confiança.  
Oh!, quantas vezes desesp'rançoso,  
Não invejei a tua esp'rança!  
Dizia para mim: – Aquele há-de vencer  
Aquele há-de colar a boca sequiosa  
Nuns lábios cor-de-rosa  
Que eu nunca beijarei, que me farão morrer...

(OP, p. 72)

É possível que os “lábios cor-de-rosa” mencionados nesses versos pudessem ser os da glória, mas é bom lembrar que o poeta já exaltara as qualidades práticas do companheiro de teatro, podendo, ambigualmente, referir-se assim à competência no amor físico, que nele invejava.

O fim trágico de Tomás Cabreira Júnior não impede o poeta de ter dúvidas sobre a fortaleza do *outro*, como se depreende da leitura dos versos quase finais do necrológio:

Foste vencido? Não sei.  
Morrer não é ser vencido,  
Nem é tão-pouco vencer.

Eu por mim, continuei  
Espojado, adormecido,  
A existir sem viver.

(OP, p. 73)

O *outro* agora é concreto, um amigo, um suicida. O *real* impõe-se com a sinistra máscara da destruição e o canto congruente nessa circunstância não pode deixar de ser mórbido. Esse poema nada mais é do que um colóquio do eu poético com o cadáver, através do qual o cantor busca a aceitação do

fato trágico praticado pelo amigo, tanto quanto da própria sina. De um lado, temos o *outro* votado ao sucesso; na parte contrária, o *eu* predestinado ao fracasso.

Na segunda quadra da elegia, *a voz oracular* – o *eu* – rememora predições – “Dizia para mim: – Aquele há-de vencer” – favoráveis ao *outro* que, entretanto, as aborta. Mais adiante, as sortes também são proferidas para “si-mesmo”: “Que eu nunca beijarei, que me farão morrer...”, “E para mim – asas partidas”, “As minhas pobres ilusões,/ Essas estavam já perdidas...”(OP, p. 72).

Extremamente desfavorável é a ideia que o poeta faz de seu destino, confrontado este com o que esperava para o amigo:

Sem triunfos, sem amores,  
Eu temia adormecido  
Espojado no caminho,  
Preguiçoso, entorpecido,  
Cheio de raiva, daninho...

(OP, p. 73)

No último verso, o substantivo “raiva” é atinente ao estado doentio do *eu*, no que concerne à ira, à aversão, ao desespero; por sua vez, “daninho”, adjetivo, está usado no sentido daquilo, ou daquele que causa dano e deve ser extirpado.

O poeta está diante da realidade do *outro*, sem afastar-se da que concerne ao *eu*. Até nos versos finais isso vem à superfície:

Foi triste, muito triste, amigo, a tua sorte  
Mais triste do que a minha a malaventurada.  
... Mas tu inda alcançaste alguma coisa: a morte.  
E há tantos como eu que não alcançam nada...

(OP, p. 74)

Diante do trágico, enfrentando a realidade em situação extremamente desconfortável, Sá-Carneiro estava exposto ao molesto existencial. Clément Rosset (1989b, p. 16) explana a respeito da crueldade do *real*:

suspeito muito de que a desavença filosófica com o real não tenha por origem o fato de que a realidade seja inexplicável, considerada apenas em si-mesmo, mas sim o fato de que ela seja cruel e que conseqüentemente a idéia de realidade suficiente, privando o homem de toda possibilidade de distância ou de recurso com relação a ela, constitui um risco permanente de angústia intolerável – no caso de que se apresente uma conseqüência desagradável que torne, como, por exemplo, na ocasião da perda de um ente querido, a realidade subitamente insuportável.

Assim, sensibilidade aguçada pela *crueldade do real*, Sá-Carneiro é como que favorecido pela faculdade inerente ao oráculo de Delfos, *Apollon Loxias*. O adjetivo *loxós* significa, ao mesmo tempo, *oblíquo* e *equivoco*. Como sabemos, a palavra do oráculo é *ambígua*, *loxós*, residindo nesta labilidade o valor das predições<sup>58</sup>.

Dizemos isso porque, numa passagem do poema dedicado a Tomás Cabreira, há um significativo vaticínio, porém bastante encoberto. É quando escreve o poeta:

---

<sup>58</sup> No *Ion* de Platão, Sócrates dirige seu ensinamento ao personagem que empresta o nome título ao famoso diálogo: “o poeta é um ser alado, ligeiro e sagrado. Não está em estado criador enquanto não for inspirado por um deus, exaltado e despossado da razão; enquanto possuidor dessa faculdade nenhum ser humano é capaz de fazer obra poética e pronunciar oráculos”. Como vemos, a poesia e a voz oracular andam parelhas desde a velha Grécia.

Robusto caminheiro e forte lutador  
Havias de chegar ao fim da longa estrada  
De corpo avigorado e de alma avigorada  
Pelo triunfo e pelo amor.

Amor! Quem tem vinte anos  
Há-de por força amar.  
Na idade dos enganos  
Quem se não há-de enganar?

(OP, p. 72)

Estava Sá-Carneiro aos pés do amigo prostrado, a desculpar-lhe o ato extremado, e escreve essas quadras que também lhe dizem respeito com fundo de prognóstico. Parece até que se desculpa por antecipação. Afinal, Sá-Carneiro matou-se aos vinte e seis anos, portanto, na casa da “idade dos enganos”, que se hão de desculpar, segundo o ponto de vista do oráculo – leia-se: do *eu*. Esse raciocínio tem razão de ser porque “o que é cruel no real é de certo modo duplo: por um lado, ser cruel, por outro lado, ser real” (ROSSET, 1989b, p. 17).

Em “Simplesmente”, temos a presença do *eu* e do *outro*, de forma muito distinta da que ocorre nos poemas antes examinados. Com vinte e seis quadras ao todo, as treze primeiras são dedicadas à observação de uma trabalhadora parisiense que passa. A passante, *topos* que tem precedente em Charles Baudelaire e Cesário Verde, torna-se o *outro* das cogitações de Sá-Carneiro.

Essa passante surge aos olhos do poeta com acento trágico no vestuário, pois vai “Toda negra de crepes lutuosos” (OP, p. 74). O olhar atento, que perde a silhueta, oferece asas à imaginação onisciente e hábil, a nos dar uma estampa vívida do cotidiano parisiense. O envolvimento do eu poético com

a passante é terno, chegando a um grau de solidariedade inexistente no restante da obra estudada. Por duas vezes o *eu* do poeta irrompe no clima de paz e simplicidade conseguido nas estrofes. A primeira é brusca e parentética, como se o *eu* se surpreendesse de estar tão entregue ao *outro*:

(Ah! como nesse instante a invejei,  
Olhando a minha vida deplorável –  
A ela, que era enérgica e prestável  
Eu, que até hoje nunca trabalhei!...)

(OP, p. 74)

A outra intervenção do *eu* surge na sétima quadra:

Ai daqueles – os fracos – que sentindo  
Perdido o seu amparo, o seu amor  
Caem por terra, escravos duma dor  
Que é apenas o fim dum sonho lindo.

(OP, p. 75)

A primeira interferência na narrativa poética da pacata vida da passante faz sentido, pois o poeta-narrador estabelece uma comparação entre a existência dela e a sua. Já a segunda e ainda o par de versos que a antecede – “Nunca devemos sucumbir ao pranto; / É preciso ter força e reagir.” – vêm a ser excursos do *eu* poético. Ambos aqueles versos estão plenificados de sentido gnômico, enquanto a estrofe que os segue está bastante impregnada de significação oracular sob a forma de sortilégio.

É válido, pois, concluir que o *eu* de Sá-Carneiro encontra sempre um meio de dizer algo para “si-mesmo”, ainda que o discurso poético da ocasião pertença ao *outro*.

A partir da décima quarta quadra não se tem mais referência à passante. Há uma separação bem marcada pela presença do *eu*. Nesta segunda parte de “Simplesmente”, que virá a ser publicada com uma quadra a mais e novo título, “Partida”, em *Dispersão*, comportando variantes fáceis de discernir, temos um primeiro contato com o idioleto<sup>59</sup> de Sá-Carneiro. Por duas vezes nos deparamos com a palavra *além*, quer como substantivo quer como advérbio. Na primeira acepção, equivalendo a lugar distante, horizonte, confins, outras terras, outro mundo; na segunda, a da parte de lá, para o lado de lá, acolá, mais adiante, afora.

É importante salientar o sentido dos usos de *além*, porque eles se prendem a uma técnica muito frequente na poesia de Sá-Carneiro, a ilusão. Em geral aquele que ilude toma para si a tarefa de transformar uma coisa em duas, a fim de conseguir efeito de *deslocamento* e *duplicação* no espírito do espectador (e no nosso caso, do leitor). É como nos diz Clément

---

<sup>59</sup> J. Mattoso Câmara Jr. observa que “Na língua literária é preciso atentar para o que é idioletal num escritor, em virtude de uma intuição individual ou de um raciocínio gramatical próprio”. cf. *Dicionário de Linguística e Gramática – Referente à Língua Portuguesa*, 15. ed., Petrópolis: Vozes, 1991. p. 141. Do ponto de vista estritamente literário, é o “termo de origem grega (*idios*: próprio; *lecto*: fala, com que se alude aos fatos que caracterizam a linguagem peculiar de um falante, ou, se for o caso, o estilo de um escritor, estilo que se configura como uma ‘variante pessoal’ (Cf. SEGRE, 1985) do uso da língua com respeito aos demais membros de sua comunidade”. cf. verbete In: *Dicionário de Termos Literários* de Demétrio Estébanez Calderón. Madrid: Alianza Editorial, 1996. p. 546. Estes apontamentos são mais do que suficientes para deixar claro o sentido em que emprego o termo com relação aos usos típicos de Sá-Carneiro. Mais subsídios podem ser obtidos In: DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das Ciências da Linguagem*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1974. p. 79; GREIMAS, A. J. & COURTRES, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1989. p. 225; ANGELOT, Marc. *Glossário da crítica contemporânea*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1984. p.119; SHAW, Harry. *Dicionário de Termos Literários*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1082. p. 244.

Rosset: “enquanto se ocupa com a coisa, dirige seu olhar *para outro lugar*, para lá onde nada acontece” (1988, p. 18).

A ilusão e o duplo estão estreitamente associados porque a estrutura daquela é a mesma estrutura paradoxal do duplo. Dizemos paradoxal pelo fato de que a noção de duplo implica, ela mesma, um paradoxo: ser ao mesmo tempo ela própria e outra. Pois é esta noção que tem vez na poesia de Sá-Carneiro, sobretudo como agora, presa à “ilusão metafísica inerente às filosofias de cunho idealista (*duplicação do real* em geral: o “outro mundo”)” (ROSSET, 1988, p. 18).

A abrupta eclosão do *eu* em “Simplesmente” se faz pelo anúncio de “quase desejos de fugir”. O verso “A minh’alma nostálgica de além” nos remete ao anseio do *eu* por *outro espaço*, *outro mundo*, desejo secundado pelo verso em que se lê a ampliação de seu cometimento: “É subir, subir além dos céus”, noutras palavras, estar mais adiante; é “Viajar outros sentidos, outras vidas”, verso que consolida o necessário afastamento do *eu*, pois o poeta nos assegura em novo verso: “O meu destino é outro – é alto e raro” (OP, p. 77).

“Simplesmente” é onde primeiro se dá a *duplicação* na poesia de Sá-Carneiro pela exposição direta de um *eu (real)* desejoso de ser *outro (ideal)*.

Não é por acaso que, nesse mesmo poema, *começa o poeta e se redenominar* pela via da aplicação de sucessivos epítetos, tão frequentes em toda a sua obra. O *eu* pretende ser “garra imp’rial enclavinhada”, “coluna de fumo, astro perdido”, “ramo de palmeira, água nascente”, “arco d’ouro e chama distendido...”, “Asa longínqua”, “Nuvem precoce”, “Doido d’ésfinges”, “Miragem roxa de nimbado encanto”, “labirinto”, “licorne”, “acanto”, “chuva d’ouro”, “espasmo de luz”, “taça de cristal”, “Diadema e timbre, elmo real e cruz!... ”.

Todas essas tentativas de red denominação dizem respeito à recusa do *eu* pela aquisição do estatuto do *outro*, processo centrado na ilusão e na duplicidade.

Mudar de nome pode ser definido como um ato instaurador de realidade, pois na interseção do simbólico com o imaginário o sujeito não continua o mesmo antes e depois da red denominação (CESAROTTO, 1987, p. 98)<sup>60</sup>. Nossa primeira preocupação deve ser com o destino do elemento permutado, pois estamos diante de uma troca. Entram os epítetos, sai de foco o *eu real* recusado. O Sá-Carneiro elidido pelos epítetos tem a ver com o afastamento da imagem desagradável que o poeta fazia de si e da vida e, na sua literalidade, “a natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade” (ROSSET, 1989b, p. 16).

A busca incessante do *eu* à procura de “alguma cousa” continua em “Escavação”. Após prospectar-se “sem nada achar”, o poeta retoma o processo de *red denominação de si mesmo*, seguindo o procedimento experimentado em “Simplesmente”, para logo proclamar-se “luz harmoniosa” e “chama genial”. Com isso vem à tona, no plano da linguagem, a inegável duplicidade do *eu*, que projeta a imagem conveniente do si mesmo.

---

<sup>60</sup> Já tivemos oportunidade de tratar da red denominação, em conferência relativa ao processo etnocida, posto em prática durante a colonização da América pelos portugueses e espanhóis. Com base no livro de Tzvetan Todorov *A Conquista da América: a questão do outro* (São Paulo: Martins Fontes, 1988), relacionamos alguns processos de eliminação do *outro*, a começar pela red denominação, os quais dizem também respeito a técnica e ao uso dos epítetos. Transcrevemos a seguir as palavras da nossa conferência: “Na já citada obra de Todorov são indicados vários processos de *etnocídio*, dentre os quais: a des-nominação nativa pela red denominação européia (por exemplo, de Guanaani para San Salvador), p. 27, método equivalente ao apagamento do nome nativo pelo ato de tomar posse via red denominação”. In: “A inspiração americana e a literatura portuguesa”, conferência durante o seminário “O Descobrimento: as línguas e literaturas ocidentais”, promovido pelas Casas de Cultura da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1992.

A ilusão é deslumbrante; no entanto, é breve. Serve para afastar o *real* por um momento e até por lapso de tempo mais prolongado; contudo, “esvai-se logo” porque sempre predomina o princípio da “realidade suficiente” (ROSSET, 1989b, p. 16) e, num instante de hipocondria melancólica – que, segundo Gérard de Nerval, “É um mal terrível: faz ver as coisas como são” (*apud* ROSSET, 1989b, p. 16) –, Sá-Carneiro descortina seu impasse fundamental: “– Onde existo que não existo em mim?”. A indagação formulada é disjuntiva e se compõe de uma assertiva inequívoca – *não existo em mim* – e de uma pergunta propriamente: – *Onde existo?*

Essa dúvida existencial é atroz porque o *eu* sabe não existir em sua identidade e não tem certeza do *outro* onde existe. É uma questão *ôntica* e a *dissonância ontológica* nesse patamar se torna radical, pois desvela uma verdade incontornável.

De que a poesia personifica ou representa alguma espécie de verdade, dão prova todos os poetas, mesmo aqueles que, a exemplo de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, se dedicaram a preciosismos acústicos e menos a exigências semânticas. A poesia, já nos disse com acerto Elizabeth Sewell, “faz uso pleno do idioma como meio de pensamento, exploração e descobrimento, e apenas agora começamos a aproveitar um pouco dessa sua utilidade”. A autora sugere que a poesia tem o mesmo propósito que a religião, a ciência e o mito: “essa é a verdade tomada em seu sentido mais raso” (*apud* HAMBURGER, 1991, p. 31). Verdades ontológicas como “Man has created death” (Yeats) e “Le ciel est mort” (Mallarmé) não se apartam da poesia nem quando os poetas conseguem resistir à tentação de proferi-las diretamente. Os poetas, todavia, pensam, sentem e imaginam; porém, o pensamento, o sentimento e a imaginação tendem a interpretar cada vez mais como processo indivisível

que sempre foi e será. No fulcro desse processo, os poetas têm sempre o propósito de dizer a verdade, ainda que seja por meio de uma forma complicada, dada a prolixidade da palavra humana. Entretanto, quando as palavras e o jogo com elas feitos são significativos, revelam qualquer coisa sobre a linguagem e esta nos devolve a consciência humana e a natureza do homem (HAMBURGER, 1991, p. 29-48).

A verdade, portanto, nua e crua, da divisão do *eu*, se exsurge quando este questiona: “– Onde existo eu que não existo em mim?”, pondo-nos em contato com a angústia (consciência) da natureza humana cindida.

Após “Escavação”, em que o peso do *real* aumenta para o eu poético, temos “Inter-Sonho”, no qual a ilusão é absoluta. Procedendo a uma descida em profundura na região abissal do *eu*, onde o *real* contemplado é implacável, o poeta lança-se no espaço da ilusão plena.

Como podemos notar ao primeiro golpe de vista, este poema compõe-se de seis fragmentos intercalados por linhas extensas de reticências, ou aposiopeses (recurso constante na obra de Sá-Carneiro), antes usadas em “A um Suicida”, “Simplesmente”, “Partida” e “Escavação”.

O poema é uma espécie de costura de percepções fragmentárias proporcionada pelas aposiopeses. Nos quatro primeiros versos, aportamos numa linguagem evanescente, que nos remete imediatamente a Henri Bergson:

Na verdade, não há percepção que não seja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos, misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam as nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações,

simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. A comodidade e a rapidez da percepção têm esse preço; mas daí nascem também ilusões de toda espécie (1990, p. 22).

Dizem os versos iniciais de “Inter-Sonho”:

.....  
Numa incerta melodia  
Toda a minh’alma se esconde.  
Reminiscências de Aonde  
Perturbam-me em nostalgia...  
.....

(OP, p. 83)

Fácil é verificar que Sá-Carneiro deixa-se embalar pelas percepções tornadas lembranças. Os dados imediatos presentes – “incerta melodia”, “minh’alma” e “Perturbam-me” – mais tangíveis, quando não se deixam captar, dizem respeito ao *eu*, mas misturados aos versos, há *resíduos de experiências passadas* – “Reminiscências de Aonde” –, fluidas, impossíveis de serem descodificáveis para além da sugestão. São, com certeza, atinentes a antigas imagens, terreno propício, no dizer de Bergson, às “ilusões de toda espécie”. O “Aonde”, destacado por Sá-Carneiro com inicial maiúscula, refere-se a “além”, objeto de comentários anteriores, ao “outro mundo”, que implica duplicação do *real* e ilusão. Mas:

A duplicação do real, que constitui a estrutura oracular de todo acontecimento, constitui, igualmente, considerada de outro ponto de vista, a estrutura fundamental do discurso metafísico, de Platão aos nossos dias. Segundo esta estrutura metafísica, o real imediato só é admitido e compreendido na medida em que pode ser considerado

a expressão de um outro real, o único que lhe confere o seu sentido e a sua realidade (ROSSET, 1988, p. 41).

Assim, através do mecanismo de duplicação do *real* nos é possível compreender o *mundo evanescente* descortinado por Sá-Carneiro em sua obra lírica.

O segundo fragmento de “Inter-Sonho” compõe-se de expressões nominais de admiração:

Manhã de armas! Manhã de armas!  
Romaria! Romaria!

.....

(OP, p. 84)

Esses versos nada têm a ver com os iniciais e se apresentam como frases sem sujeito, havendo sobrevalorização da imagem em detrimento da discursividade.

No terceiro fragmento, o poeta emprega três verbos na primeira pessoa do singular, todos ligados ao campo semântico do termo insegurança: “Tactei... dobro... resvalo...” (OP, p. 84), intercalados pelas reticências condizentes com o inexprimível.

O quarto fragmento tanto quanto o segundo dispensa o *eu*, despersonalizado ao máximo para que deixe a linguagem falar por sua própria virtualidade. Assim, o efeito obtido é a criação de “outro mundo”, ainda que breve, através da preciosa imagem colhida:

.....  
Princesas de fantasia  
Desencantam-se das flores...

.....

(OP, p. 84)

A imagem é um refrigério no peso do *real*, secundada por um oxímoro judicativo: “Que pesadelo tão bom...”. Aliás, o tão frequente uso do oxímoro por Sá-Carneiro merecerá algumas considerações adiante.

O quinto e último fragmento reintroduz o *eu* numa sequência verbal de intensidade crescente – “pressinto”, “deliro”, “vivo”, “morro” – e o *real* retorna, oracular e trágico:

.....  
 Pressinto um grande intervalo,  
 Deliro todas as cores,  
 Vivo em roxo e morro em som...

(OP, p. 84)

Volta, é certo, estetizado com metáforas desconcertantes.

“Álcool” nos deixa perante o *eu* que se encara em meio a um mundo aparente. O primeiro verso introduz um clima hostil ao *eu* quando enumera instrumentos de execução – “guilhotinas” – e de punição – “pelouros”; o segundo sugere “castelos” que ameaçam cair ao longe, em série. O cenário espectral criado, naturalmente substituto do *real*, e duplo deste, se caracteriza por ser adverso. Aplica-se punição ou execução a quem infringe uma norma, mas no caso do texto de Sá-Carneiro não há causa expressa e determinante para a ansiedade convertida em sentimento de culpa. A primeira quadra de “Álcool” diz:

Guilhotinas, pelouros e castelos  
 Resvalam longemente em procissão:  
 Volteiam-me crepúsculos amarelos,  
 Mordidos, doentios de roxidão.

(OP, p. 84)

Temos nesses carmes, sem dúvida, um clima de delírio asfíxiante, a começar pela associação das ideias de punição, justicamento e ruína, completado com as sinestésias inusitadas dos terceiro e quarto versos, em torno da imagem crepuscular, bastante sintomática, acentuada pelas cores do desânimo (amarelo) e da morte (roxo) volteantes em torno do *eu*.

O *eu* é o centro de referência em “Álcool”, posição ocupada em decorrência do emprego verbal e pronominal definidor da substantiação em primeira pessoa. No entanto, a percepção do *eu* quanto aos espectros formados em seu redor é dolorosa e inquietante. A ilusão, que já sabemos ser duplo do *real*, precipita-se sobre o *eu* de Sá-Carneiro, causando-lhe tanto incômodo quanto o próprio *real*. Lê-se na segunda quadra:

Batem asas de auréola aos meus ouvidos,  
Grifam-me sons de cor e de perfumes,  
Ferem-me os olhos turbilhões de gumes,  
Descem-me a alma, sangram-me os sentidos.

(OP, p. 84)

A série verbal não deixa dúvida. Até o sucedâneo do *real* – a ilusão – agride o *eu* do poeta. Mesmo as tentativas de perceber-se e fundir-se com o cosmos, respirar-se no ar, participar da luz, são infrutíferas porque a natureza do ser que fala é de fratura. Na terceira quadra temos:

Respiro-me no ar ao que longe vem,  
Da luz que me ilumina participo;  
Quero reunir-me todo e me dissipo –  
Luto, estrebucho... Em vão! Silvo para além...

(OP, p. 84)

Essa quadra é concluída com o verbo silvar na primeira pessoa do singular. Acontece que silvo provém etimologicamente do latim *silbu*, de *sibilu*. Uma das acepções dicionarizadas para silvo é “assobio das serpentes”, que neste verso é dirigido “pra além...”. O *eu* admite, sob artifício metafórico, sua natureza de réptil perigoso a si mesmo, mais uma referência oracular na lírica de Sá-Carneiro.

Passemos à quarta quadra:

Corro em volta de mim sem me encontrar...  
Tudo oscila e se abate como espuma...  
Um disco de ouro surge a voltar...  
Fecho os meus olhos com pavor da bruma...

(OP, p. 85)

Os dois primeiros versos da quarta quadra reiteram situações já conhecidas, mas cabe lembrar que “Álcool” é um poema de quem acreditava na verdade transcendente das vivências oníricas. O verso “Tudo oscila e se abate como espuma” nos permite uma analogia com metáfora semelhante usada por Hoffmann, a qual nos é reportada por Cesarotto (1987, p. 105):

Quando, no conto “O Magnetizador”, um dos personagens afirma que “os sonhos são espumas”, é de imediato contra-argumentado por outro que diz se tratarem dos efeitos da fermentação do espírito, como as borbulhas do champagne, etéreos produtos do maravilhoso e do supra-racional. Mas, além de misteriosas realizações de desejos, seriam sob a forma dos pesadelos, sinistros arautos do desconhecido.

O “além”, o outro mundo, apesar de esperançado pelo *eu*, infunde medo desmedido, facultando ao poeta lançar mão

do *terceiro modo de recusa do real*: “Fecho meus olhos com pavor da bruma...”, verso indicativo da cegueira voluntária.

A quinta e a sexta quadras já foram estudadas anteriormente. Remetemos, pois, o leitor ao tópico 2.1, do segundo capítulo, lembrando que o *eu* aqui se contrapõe ao “além” e à ilusão.

“Vontade de Dormir” vem a ser uma variação em torno do tema anterior. “Álcool” evoca um estado de entorpecimento; e o que vem a ser o sono, senão outra circunstância semelhante ao torpor? Não nos interessa, contudo, apenas constatar. Para nós é fundamental que essas variantes tenham sua lógica de acordo com a estratégia do indivíduo na luta pela *recusa do real*. Mas vamos ao que nos comunica o poema:

Fios de ouro puxam por mim  
A soerguer-me na poeira –  
Cada um para o seu fim,  
Cada um para o seu norte...

.....

– Ai que saudades da morte...

.....

Quero dormir... ancorar...

.....

Arranquem-me esta grandeza!  
– Pra que me sonha a beleza,  
Se a não posso transmigrar?...

(OP, p. 85)

A primeira imagem é a de um ser na iminência de partir-se ao influxo de duas forças antípodas. Cada uma – os “Fios de ouro” – puxa o *eu* para uma direção. O ouro é símbolo de

deslumbramento e também de ilusão, mas aqui é instrumento pelo qual a ruptura do *eu* ameaça ocorrer. O perigo de cisão é contornado momentaneamente pelo funesto desejo externalizado em torno do fim da vida e também presságio<sup>61</sup>: “– Ai que saudades da morte...”. O poeta manifesta saudade em face de experiência não experimentada, não plausível, pois, no plano da normalidade, o ser humano se alegra e tem saudade apenas das boas coisas que lhe ocorrem.

Entretanto, não podemos olvidar que a lógica dos versos e atos de Sá-Carneiro não é a usual. Na perspectiva da filosofia trágica de Nietzsche e Clément Rosset – já o dissemos antes –, a alegria deve ser buscada não na harmonia, mas na dissonância. Assim, poderá haver maior exemplo de dissonância do que suspirar com “saudades da morte”? Admite-se o anseio naquele que se considera um morto-vivo, ou ainda no que busca um Nirvana condizente com o adormecimento de todos os desejos e a aniquilação completa dos sonhos humanos. Esse estado letárgico não deixa de ser uma aspiração ao Nirvana do sono: “Quero dormir... ancorar...”. Esse motivo vai aparecer em “Dispersão” e recrudescerá em “Caranguejola”<sup>62</sup>.

“Vontade de Dormir” conclui-se com um rogo, na verdade uma apóstrofe, na qual o poeta suplica que alguém o ajude, eliminando a causa de sua desgraça bem discernida: a sensação de “grandeza” é um dos “fios de ouro”, sendo o segundo o abatimento em razão da impossibilidade de “transmigrar” a beleza.

---

<sup>61</sup> Tzevetan Todorov escreve: “O acontecimento novo deve ser projetado no passado, sob a forma de presságio, para ser integrado no relato do encontro, pois é o passado que domina o presente” (1988, p. 90).

<sup>62</sup> É interessante recordar que, na mitologia greco-romana, o deus Sono (Hypnos ou Somnus) é considerado irmão da Morte. Era filho da Noite ou de Astréia, residia nos infernos e conduzia o carro de sua mãe. A associação entre sono e morte é, como vemos, imemorial.

Ora, fazer transitar a beleza de uma esfera para outra, eis o sentido do verbo transmigrar, empregado na forma negativa. Sá-Carneiro projeta outro mundo, o da beleza, o da ilusão, mas neste também sente ser impossível o sucesso. “Vontade de Dormir” registra, portanto, o estado iminente de ruptura interior do *eu*, que cogita esquivar-se do peso do *real* pela via primeira de recusa deste. Percebida a causa da infelicidade, o rogo e o lamento finais são o que restam:

Arranquem-me esta grandeza!  
– Pra que me sonha a beleza,  
Se a não posso transmigrar?...

(OP, p. 85)

O pedido de Sá-Carneiro faz-nos lembrar o gesto de Édipo ao arrancar os próprios olhos. Com isso, o poema inscreve-se no mesmo horizonte do trágico induzido pelo desespero, pois só os desatinados consentem-lhes seja arrancada parte de si. E que dizer de quem abre mão de seu próprio sonho? O *outro*, na ilusão, também lhe parece inalcançável. E aí, como observa Maria Estela Guedes, “o sujeito sente-se pulverizado por forças estranhas, suspenso e sem suporte. A necessidade de se fixar para alcançar equilíbrio e serenidade exprime-se através de termos de significado homólogo: dormir, ancorar (1985, p. 44).

“Dispersão” é peça-chave na lírica de Sá-Carneiro. Logo na primeira quadra do poema o verbo perder indica a desorientação do *eu* igualado ao labirinto, segundo o uso do tempo imperfeito – “Porque eu era labirinto”, como a nos sugerir: e *sou*, continuo *sendo*.

O sentimento experimentado é o da desorientação. Dividido entre as solicitações dos mais distintos e opostos apelos, o eu poético deixa-se ver cindido, condenado a jamais chegar à

unificação. O *eu* reparte-se entre presente, passado e futuro, o dentro e o fora, o aqui e o ali, as sensações subjetivas de perda e o mundo objetivado, movimento em que se debate o sujeito na tentativa de a si mesmo encontrar.

Lograr encontrar-se é um cometimento penoso e inexecutável para o ser que se considera labirinto, cuja origem etimológica “é talvez *labrys*, uma palavra lídia ou cária significando machado de corte duplo” (HARVEY, 1987, p. 300).

Esta valorização do labirinto enquanto símbolo foi comum entre os de *Orpheu*, sobretudo os três de maior notoriedade: Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Almada Negreiros. Bem conhecida é a aproximação trazida à baila por David Mourão-Ferreira, ao externar seu ponto de vista a propósito da poesia de Pessoa:

Por seu turno, no universo poético de Fernando Pessoa, não fica deslocado, como estalão e como emblema, o vulto arquetípico de Dédalo. Irei mesmo ao ponto de sugerir que a imagem primigênia da sua poesia pode bem ser o labirinto – e um labirinto de que ele próprio terá sido, a um tempo, Dédalo e Teseu, arquiteto e prisioneiro, ato e lugar do sacrifício e de onde todavia não haverá deixado de tentar a fuga... (MOURÃO-FERREIRA, s.d., p. 133).

Almada Negreiros, alicerçado em sua erudição, por mais de uma vez ensaia sobre a figura do labirinto, dizendo-nos numa delas:

Sinais exclusivamente sagrados também Creta os tem: o duplo machado e outros que diremos. Ao contrário da lira, que começa por ser um sinal de escritura e acaba num objeto, num instrumento, o duplo machado começa por ser o utensílio sagrado dos sacrificadores e acaba

em símbolo da dupla presença, dois sentidos antagônicos dos quais resulta a harmonia, misteriosa e sagrada. O nome deste duplo machado é *labris*, donde vem labirinto para casa da *labris*. É no labirinto, isto é, nesta dupla presença da *labris*, nestes dois sentimentos antagônicos representando em símbolo todos os sentidos do mundo que está a Harmonia Universal. No labirinto tanto está o Caos como está a Harmonia (1997, p. 964-965).

A ideia de desorientação proposta por Sá-Carneiro, reforçada pela de labirinto na primeira estrofe de “Dispersão”, é trabalhada, como se vê, a partir de um repertório mítico comum a *Orpheu*. No entanto, Sá-Carneiro imprime sua própria marca ao tema<sup>63</sup>, em sete movimentos bem distintos, exami-

---

<sup>63</sup> Sá-Carneiro estava perdido no “labirinto das impressões sensíveis”, expressão achada por Albert Einstein que bem explica as relações da empiria com a arte. Diz o cientista discorrendo sobre Física e realidade: “Eu creio que o primeiro passo para a edificação de um mundo exterior real é a formação do conceito de ‘objetos corpóreos’ [...] de diversas espécies. À exuberância das nossas experiências sensoriais vamos buscar, pelo espírito e voluntariamente, certos complexos recorrentes de impressões sensoriais (em parte relacionadas com impressões que são indícios para a compreensão das experiências sensoriais de outros) e emprestamos-lhe um significado – o significado de objeto corpóreo. Considerado logicamente, este conceito não é idêntico à totalidade das impressões sensíveis; é uma criação arbitrária do espírito humano [...] o segundo passo consiste em darmos no nosso pensamento [...] um significado a este conceito de objeto corpóreo, que é, em grande parte, inteiramente independente da impressão sensível que lhe deu primitivamente origem. É o que fazemos quando concedemos verdadeira existência ao objeto corpóreo. Isto justifica-se exclusivamente pelo auxílio que estes conceitos e as suas conexões nos dão para não nos perdermos no *labirinto das impressões sensíveis*. Embora estas representações e os seus nexos sejam livremente inventados por nós, parecem-nos mais fortes e evidentes do que a experiência sensorial singular, que nunca nos garante que não seja apenas uma ilusão ou uma alucinação” [os grifos são nossos]. (Albert Einstein, *Aus meinen späteren Jahren*, p. 63, Stuttgart, 1952). Citamos conforme Ernesto Grassi, *Op. cit.*, p. 34, por ser necessário saber em que contexto aquele homem de ciência aludiu ao “labirinto das impressões sensíveis” que, de certa forma, se coaduna com a leitura do símbolo em Sá-Carneiro.

nados ao longo de vinte e três estrofes por Carlos Vögt e Berta Waldman (VOGT, 1989, p. 93-109).

O primeiro concerne ao que se lê da primeira à sexta. Nelas, o *eu* é compelido para baixo e para trás, segundo as metáforas “perdi-me *dentro de mim*”, (o tempo) “*cai sobre mim* feito ontem”, (tu) “te abismaste nas ânsias” e “para mim é sempre *ontem*” (esses grifos e os seguintes no texto do poeta são nossos).

O segundo acontece na estrofe sétima, na oitava e nona. Nelas, o *eu* é ejetado para o alto ou para fora, conforme podemos depreender das seguintes imagens: “a grande ave doirada/ Bateu asas *para os céus*” – alto; “não sinto o espaço que encerro/ Nem as linhas que *projecto*” – o fora.

O terceiro movimento retorna ao inicial e a linguagem deixa entrever a pressão para dentro, para trás e para baixo: “Regresso dentro de *mim*”, “saudosamente *recordo*”, respectivamente, para dentro e para trás.

O quarto dissemina-se pelas estrofes 14, 15, 16 e 17. O movimento agora aponta para trás: “Ai, como eu tenho *saudades/ Dos sonhos que não sonhei!*”; e também para diante:

E sinto que a minha morte –  
Minha dispersão total –  
Existe lá longe, ao norte,  
Numa grande capital.

(OP, p. 87)

Mencionado pela vez primeira, o futuro reveste-se do tom oracular e trágico: “Vejo meu último dia”. Mas o quarto movimento dobra o *eu* sobre si mesmo (para dentro), nas poses típicas de autoternura e saudades de si, tão costumeiras a Sá-Carneiro: “Eu beijo as minhas mãos brancas...”. A fusão dos tempos futuro, presente e passado, em que o primeiro possi-

bilita a projeção do passado e este, a do futuro, mediados por um tempo – o presente – que o *eu* não reconhece, ocasiona uma deformação temporal e pressiona o *eu* para baixo<sup>64</sup>. Mas

---

<sup>64</sup> A questão do tempo requer esta nota mais extensa, porém imprescindível. Abrimos parêntese para Ernesto Grassi: “Onde moram o passado e o futuro? O passado, como é óbvio, habita na reminiscência ou nas impressões que algo sucedido deixou em nós. O passado seria, portanto, um vestígio, uma *affectio animi*, uma perturbação da alma por algo de existente, como Santo Agostinho disse: o conjunto das impressões que a alma sentiu. Também o futuro se poderia descobrir por determinados sinais: os sinais daquilo que já apreendemos. Haveria, por conseguinte, o presente do presente, o presente do pretérito e o presente do futuro, entendendo por ‘presente’ a percepção de algo ora existente, uma afecção da alma. Santo Agostinho escreveu: ‘Há três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro; estes presentes existem nomeadamente na alma, como reconhecida trindade, e noutra parte não os encontro’. [...] (conf. XI, 20). O que é, pois, o *presente* que nos permite distinguir o futuro e o passado, o ainda-não e o já-não, e até mesmo o agora? É claro que se trata de um presente muito diferente do presente do agora, que é apenas um ponto na torrente da sucessão temporal. O presente aqui referido é o que *engloba* passado, presente e futuro, que se mantém *presente permanentemente* no decurso da sucessão temporal, e em cujo enquadramento os acontecimentos se ordenam em um antes, um agora e um depois. Este presente corresponde primeiramente à atenção e só aqui o significado profundo deste termo, na sua forma latina, se nos torna manifesto. Atenção, diz-se em latim, *attentio*, isto é, indica um ‘*tendere ad*’, tender para qualquer coisa. Só se pode, porém, tender para algo, se nos encontrarmos numa ‘*tension*’, numa tensão; caso contrário, nada poderíamos esperar, nem manter na memória, nem reconhecer algo no momento de agora como correspondente ou não às esperanças ou recordações. Santo Agostinho formula estes pensamentos do seguinte modo: ‘A minha atenção manifesta-se presentemente e através dela é transferido o que foi futuro de modo a tornar-se passado’. (II, 28). [...] Daqui deriva uma importante consequência: sabemos distinguir o que ainda não é, o que é agora ou o que já não é, porque aspiramos a algo; por sua vez, só podemos ser impelidos para alguma coisa porque algo em nós está tenso e nos urge; isto que nos urge em permanente tensão não se deverá procurar no quadro do tempo transitório, visto tratar-se do fundamento sobre o qual os momentos isolados do tempo surgem susceptíveis de distinção. Não pode, porém, ser também um produto subjetivo do eu, porque o eu só no enquadramento desta tensão recebe as suas determinantes. Sendo algo fora do tempo, é aquilo a que os gregos chamavam a eternidade, a *a-idion*, entendida não como uma realidade abstrata, imóvel e separada de nós, mas como força de tensão que permite o estabelecimento de realidade. A nossa anterior afirmação

o quarto movimento admite ainda a direção para fora, para frente, para trás e para dentro, a gerar desorientação homóloga à de quem era ou estava a sentir-se labirinto.

O quinto movimento, circunscrito às estrofes décima oitava, décima nona, vigésima e vigésima primeira, revigora o primeiro e o terceiro, tomando as direções para dentro e para trás: “*Desceu-me n’alma o crepúsculo*”, “*Álcool dum sono outonal/ Me penetrou vagamente*”. Nessas estrofes, prolonga-se a direção do quarto movimento – para frente – dando por resultado a isocronia de presente, passado e futuro: “*Eu fui alguém que passou./ Serei, mas já não me sou*”.

O sexto movimento, restrito à penúltima estrofe, aponta o choque de duas direções, para fora e para dentro: “*Eu sigo-a mas permaneço...*”, uma conseqüente anulação de sentido antecedida de outra: “*Perdi a morte e a vida*”. O poeta, de certo modo, reedita o que escrevera antes em “*Vontade de Dormir*”: “*Fios de ouro puxam por mim [...]/ Cada um para o seu fim,/ Cada um para o seu norte...*”.

O sétimo movimento, paradoxalmente, é um não movimento. Enquanto nas outras estrofes havia um sentido para o

---

de que o ser do tempo consistia numa afecção da alma (*affectio animi*), por via de um existente, sofre aqui uma reversão. A permanente presença da tensão é condição imprescindível do aparecimento do existente no tempo ou com o tempo. A nossa tarefa iniludível consiste em entregarmo-nos às forças ordenadoras dessa tensão. O projeto que permite adaptarmo-nos a em cada um dos casos à tensão permanente constitui o espaço espiritual onde gradualmente alcança realidade aquilo que ainda não é, ou já não é, igualmente ao que ainda não sou, ou o que já não sou” (*Op. cit.*, p. 64-65). Certa vez tivemos ensejo de escrever ser oportuno e conclusivo reconhecermos, a exemplo de Isidore Ducasse, que ‘Uma lógica existe para a poesia. Não é a mesma que a da filosofia’, nem da ciência. De qualquer modo, os poemas de Sá-Carneiro “são uma tentativa – e o que seria da filosofia e da poesia, se não consistissem sempre numa nova tentativa de desvendamento cognitivo daquele enigma mitológico, imemorial e imperativo: ‘Decifra-me ou te devoro!’” (PONTES, 1990/1993, p. 86-87).

fora, o dentro, o passado ou o futuro, os dois versos finais sacramentam um lugar verbal, apenas um espaço de linguagem, estático, evocador de ruína e impotência.

Chegados a este ponto da leitura de “Dispersão”, é possível admitir na poesia de Sá-Carneiro a existência do *duplo básico eu real* (sujeito) oposto ao *outro real* (objeto), que projeta um *eu imaginado* (ilusório), em permanente estado de desorientação labiríntica por conta das inúmeras direções pressio-nantes do *eu*. Estivemos a tratar do assunto quando analisamos o poema “7” páginas atrás.

Dentre aspectos capazes de suscitar novas observações a “Dispersão”, um não pode ficar sem ser tocado. Diz respeito às rimas idênticas (mim/mim, vida/vida, Paris/Paris, família/família, ânsias/ânsias, céus/céus, mesmo/mesmo, projecto/projecto, alma/alma, recordo/recordo, doirada/doirada, saudades/saudades, brancas/brancas, lindas/lindas, crepúsculo/crepúsculo, outonal/outonal). Pergunta-se então: que representam elas? Podem em princípio parecer um recurso fácil de que lança mão o poeta. Mas não é propriamente isso. Devemos lembrar-nos de que estamos lidando com um *eu* que exercita o *jogo de duplos*<sup>65</sup>. Afinal, dobrar o ato da fala ou da escrita significa, antes de tudo, uma tentativa de duplicar a metáfora do *real*; logo, robustecer a ilusão. Esse expediente operado no processo da composição do verso – não é possível esquecer – é concretizado pelo *eu* que não está perdido num labirinto, mas é o próprio labirinto. As rimas idênticas se tornam, basta reler

---

<sup>65</sup> A expressão que utilizamos desde antes nos foi sugerida por leituras como a de J. Huizinga: “Em qualquer cultura viva e florescente, sobretudo nas culturas arcaicas, a poesia é uma função vital, social e litúrgica. Toda a antiga poesia é simultaneamente culto, solenidade, festival, jogo, proeza, prova ou enigma, e doutrinação, persuasão, feitiço, adivinhação, profecia e competição. O poeta é *vates*, um possesso cheio de deus, um louco!” (In: *Homo Ludens*. RDE, v. 21, 1954. p. 118).

a série acima, as únicas palavras-chaves que o *eu* reconhece; uma a designar o *real*, outra a nomear o *ilusório*.

Com referência à rima idêntica em “Dispersão”, escreve Sá-Carneiro a Fernando Pessoa:

Li o que escrevera por desfastio e achei-lhe um sabor especial, monótono, quebrado (pela repetição da palavra na rima), boa tradução do estado sonolento, maquinal, em que escrevera esses versos. E ontem, em vista disso, juntei o resto das quadras, mas num estado normal e refletidamente (03.V.1913).

Dá para notar, pelo relato de Sá-Carneiro, o dissídio sacramentado entre *eu* (a reconhecer-se num “estado normal”) e *outro* (o do “estado sonolento”), fixador do poema e da rima dupla, melhor explicada somente ao fim da carta, ainda assim dentro de uma compreensão completa das quadras que – dizia ele – encerravam “talvez um canto do meu estado de alma”.

“Estátua Falsa” põe a questão *eu/outro*, logo no primeiro verso, ao lado de quejandas, retomadas com frequência:

Só de ouro falso os meus olhos se douram;  
Sou esfinge sem mistério no poente.  
A tristeza das coisas que não foram  
Na minh'alma desceu veladamente.

(OP, p. 89)

Como disse, na abertura já se coloca o *eu* diante daquilo que o deslumbra e consola: a ilusão, o “ouro falso” – o outro mundo oposto ao *real*. Assertiva e distinção, simultaneamente, o verso está pejado de intento cognitivo, e disso não se há de duvidar pelo que se lê a seguir: uma *redenominação* pela via do epíteto, justaposta a um oxímoro surpreendente. É assente que

a esfinge guarda seu fascínio naquilo que possui de misterioso. Ora, uma esfinge destituída de seu atributo essencial se reduz a nada, permitindo a intuição do sujeito quanto a seu fim – o “poente” – nada menos do que o conhecimento antecipado do *real*. O *eu* sente nostalgia de coisas que não chegaram a ser, isto é, de uma ilusão possível, entretanto não advinda, cuja perda repercute, assim mesmo, com peso dissimulado, no *eu*. O *outro*, se de certa forma proporciona um espaço ilusório ao *eu*, de modo subreptício nele inocula a dor.

Em “Estátua Falsa” Sá-Carneiro tenta uma autognose por intermédio da poesia. Procura conhecer-se, ordenar-se, reconhecer-se satisfatoriamente. O método é bastante familiar aos poetas da modernidade. Primeiro é preciso “fazer-se vidente”, alcançar o “desconhecido” pelo “constante e sistemático desregramento de todos os sentidos”, sentenciou Rimbaud. Depois é buscar auxílio no matemático – como propôs Novalis –, a fim de fixar e ordenar as sombras, as iluminações e as sensações recebidas. Disciplinar, em resumo, a imaginação.

O poeta, no entanto, tem consciência de que assimila e pratica o método pela metade, a deduzir deste trecho de carta de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa:

Quando este Verão nos encontrarmos, muito lhe falarei do meu *eu* artístico; das minhas qualidades, dos meus defeitos. E tudo se reduz nisto, dito sem modéstia: uma imaginação admirável, bom material para a “realização”; mas um mau operário – pelo menos um operário deficiente, que se distrai, se esquece e envereda. Uma falta de equilíbrio, em suma (21.IV.1913).

Em outras palavras, o *eu* padece numa permanente aflição. A “dor” é intensificada por “espadas de ânsia”, metáfora condensadora da agonia experimentada. O *outro* ilusório pro-

move desorientação ainda mais aguda porque a luz se mistura à treva. Sinal mais inequívoco do estado ilusório que acomete o *eu* de Sá-Carneiro vem a ser a menção por ele feita às sombras que origina. O *duplo* do *real* – no caso as sombras – é fugaz, e o tempo presente é percebido como passado. É o que se lê na segunda estrofe:

Na minha dor quebram-se espadas de ânsia,  
Gomos de luz em treva se misturam.  
As sombras que eu dimano não perduram,  
Como Ontem, para mim, Hoje é distância.

(OP, p. 89)

Premido sobre seu centro, o *eu* assume a pose da intrepidez, sem perder a consciência da implacabilidade do *real* e da precipitação do tempo rumo ao desconhecido:

Já não estremeço em face do segredo;  
Nada me aloira já, nada me aterra:  
A vida corre sobre mim em guerra,  
E nem sequer um arrepio de medo!

(OP, p. 89)

A autognose iniciada na estrofe de abertura é ampliada na última, por mais quatro ensaios de *redenominação*, já vistos serem um expediente de substituição do *eu* desagradável, pelo *outro* ilusório, não menos desequilibrante. Escreve Sá-Carneiro:

Sou estrela ébria que perdeu os céus,  
Sereia louca que deixou o mar;  
Sou templo prestes a ruir sem deus,  
Estátua falsa ainda erguida ao ar...

(OP, p. 89)

Temos, nas tentativas de autodefinição dadas nessa última quadra, três delas que revelam a parte, o *eu* (estrela, sereia, templo) apartado do *todo* (céus, mar, deus), forma de nostalgia da totalidade perdida nas águas arquetípicas. No último verso, o *eu* se autocognomina “Estátua falsa ainda erguida ao ar...”, ao lançar mão do advérbio “ainda” que significa: até agora, até o momento, até aqui..., deixando implícita a consumação da queda pressentida no canto oracular, arauto trágico.

“Como Eu Não Posso” é o que podemos chamar de topografia da impossível alteridade de Sá-Carneiro. O sintagma-título não poderia ser mais explícito.

Devemos começar sua leitura por situar a amplitude do termo *alteridade*. Para tanto é indispensável falar da descoberta que o *eu* faz do *outro*. A extensão do assunto requer que explicitemos as categorias úteis ao nosso propósito. Tomemos a perspectiva de Todorov (1988, p. 3) a respeito da questão:

Pode-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão *lá* e eu estou *só aqui*, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a *mim*. Ou então como um grupo social concreto ao qual *nós* não pertencemos. Este grupo, por sua vez, pode estar contido numa sociedade: as mulheres para os homens, os ricos para os pobres, os loucos para os “normais”. Ou pode ser exterior a ela, uma outra sociedade que, dependendo do caso, será próxima ou longínqua: seres que em tudo se aproximam de nós,

no plano cultural, moral e histórico, ou desconhecidos, estrangeiros cuja língua e costumes não compreendo, tão estrangeiros que chego a hesitar em reconhecer que pertencemos a uma mesma espécie.

Todorov estabelece balizas bem definidas para a alteridade e começa aludindo à famosa disjunção de Rimbaud, “Je est un autre”, formulada em carta ao amigo Paul Demeny, frase lapidar que também exprime a cisão do *eu* na modernidade. Mas logo põe a proposição do poeta francês no devido lugar, quando observa que “cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu”.

Ora, em “Como Eu Não Posso”, o *real* é o *outro* que o *eu* de Sá-Carneiro não consegue encontrar. O drama da impossibilidade comunicativa é escrito com muita crueza:

Olho em volta de mim. Todos possuem –  
Um afecto, um sorriso ou um abraço.  
Só para mim as ânsias se diluem  
E não possuo mesmo quando enlaço.

(OP, p. 90)

O *eu* começa a tomar consciência de si pela observação do *real*. Constata, a seguir, que os *outros* logram possuir (o verbo é representativo), alcançam as mais simples experiências humanas que conduzem à constituição da personalidade integral, mas ele, não. A consequência é a queixa pelo desfazimento das expectativas afetivas, e um oxímoro, no qual se condensa todo o desespero de quem abraça, mas não possui.

Eis aí uma espécie de comunhão impossível com o *outro*, bem semelhante ao sentimento de culpa gratuita que se entronizou em priscos tempos na subjetividade humana a que já aludimos anteriormente.

A confissão alcança um teor romântico, por sua sinceridade, quando o poeta escreve:

Rocha por mim, em longe, a teoria  
Dos espasmos golfados ruivamente;  
São êxtases da cor que eu fremiria,  
Mas a minh'alma pára e não os sente!

(OP, p. 90-91)

Sá-Carneiro constrói assim outro oxímoro, que expressa impossibilidade comunicativa, porquanto as ideias de tangenciar e distanciar são incompatíveis entre si. O termo teoria está empregado transemicamente, pois admite seu uso quanto a conjunto, multidão, legião, mesmo em sentido impróprio, sem deixar de ser poético.

A teoria de que trata o verso é o conjunto de contrações musculares, êxtases, ou deveriam sê-lo, pois assim se desfaz o sentido consagrado do substantivo, adjetivado que está pelo participio adstrito ao advérbio. O verbo golfar integra o campo semântico de asco, pois se refere a vomitar; jorrar com ímpeto. Trata-se de algo repulsivo ao eu poético e, no entanto, este admite a possibilidade de dar-se a “êxtases da cor que eu fremiria”. Se nesse verso pontifica o *eu*, no seguinte a alma que para e sente diversamente do *eu* só pode ser vista como a projeção daquele. A duplicidade anula e turba o mínimo impulso em direção ao *outro*.

A quadra seguinte é de cortar coração:

Quero sentir. Não sei... percorro-me todo...  
Não posso afeiçoar-me nem ser eu:  
Falta-me egoísmo para ascender ao céu,  
Falta-me unção pra me afundar no lodo.

(OP, p. 91)

Não sabemos de confissão mais dolorosa do que essa nos poemas que tivemos ensejo de ler até hoje. A imagem passada é a de um ser em completa impossibilidade de chegar à realização plena, porque estão eliminadas duas condições essenciais para tanto: afeiçoar-se (logo, ser com *outro*) e ser si mesmo. As balizas da *alteridade* firmadas por Todorov serão agora aprofundadas com uma consideração teórica de R. O. Laing (1986, p. 78):

não podemos fazer um relatório fiel de “uma pessoa” sem falar de seu relacionamento com os outros. Mesmo a apreciação de uma só pessoa não pode esquecer que cada qual está sempre agindo sobre os outros e *sufrendo a ação dos outros*. Estes estão sempre presentes. Ninguém vive num vácuo. A pessoa a quem descrevemos e sobre quem teorizamos *não é o único agente do seu mundo*.

A *alteridade* requer a constituição de uma *identidade*. Por sua vez, todas as identidades se formam e aperfeiçoam somente em contato com o *outro*. Mas, perguntemos: – que vem a ser o *outro*? A resposta não é muito complexa: – “é alguém em quem e através de cujo relacionamento a auto-identidade é efetivada” (LAING, 1986, p. 78). Trata-se, pois, de um *alguém* concreto que possibilita ao *eu* uma relação de *complementaridade*, a pressupor sempre uma relação *simétrica* (LAING, 1986, p. 78).

O que não há nos versos de “Como Eu Não Posso” é justamente essa complementaridade simétrica, predominando no polo do *eu* a assimetria. O *eu* não hesita em demonstrar sua hipertrofia, como nos versos da quadra seguinte:

Não sou de ninguém. Pra o ser  
Forçoso me era antes possuir  
Quem eu estimasse – ou homem ou mulher,  
E eu não logro nunca possuir!...

(OP, p. 91)

Os *outros* são como se fossem todos “estrangeiros”, como acentua Todorov. O relacionamento recíproco e essencial entre *eu/outros*, apontado por Laing nos versos de Sá-Carneiro, torna-se inimaginável.

O *eu* está isolado, fechado, intransponível para o *outro*; não há posse porque predomina a inapetência afetiva. E a espiral cognitiva é aprofundada sem piedade. O poeta conhece a si mesmo, bastante bem, ao ponto de escrever:

Castrado de alma e sem saber fixar-me,  
Tarde a tarde na minha dor me afundo...  
serei um emigrado doutro mundo  
Que nem na minha dor posso encontrar-me?

(OP, p. 91)

A metáfora da castração revela o *ser* em sua incompletude, mas é bom não deslembrar que esse tipo de amputação é uma violência imposta à subjetividade, sem qualquer justificativa. O mesmo *eu* acrescenta não saber fixar-se, retomando o símbolo do labirinto. A sensação dolorosa é consequente, sendo também geratriz de uma cogitação metafísica com respeito ao lugar de origem, frequentes vezes perquirindo na poesia de Sá-Carneiro. É conveniente recordar aqui o que nos diz Rosset (1988, p. 49) a respeito desse *topos* hipotético:

o outro mundo não é outra coisa senão este mundo-aqui, sem que se renuncie por isso à idéia segundo a qual este mundo-aqui permanece realmente a cópia deste outro mundo, que não difere dele, entretanto, em nada.

Ora, operada a tentativa de evasão infrutífera para o *outro mundo pretérito* – processo ilusório –, o poeta volta ao tema da passante, numa quadra em que Eros assume pose artificial:

Como eu desejo a que ali vai na rua,  
Tão ágil, tão agreste, tão de amor...  
Como eu quisera emaranhá-la nua,  
Bebê-la em espasmos d'harmonia e cor!...

(OP, p. 91)

A passante está fora de seu alcance e, justamente por isso, há o desejo. O *eu* nesse caso parece só almejar o impossível. O verbo que deveria traduzir encontro e *complementaridade simétrica* cede lugar a outro, que revela embaraço, desordenamento. Emaranhar não significa o mesmo que possuir. Além disso, o hipotético ato amoroso é estetizado: “Bebê-la em espasmos d'harmonia e cor!...” deserotiza o objeto desejado, afastando-o assim do sujeito desejante.

A antepenúltima quadra de “Como Eu Não Possuo” expõe o desfazimento do desejo através do desejo, que vai obstaculado em meio ao seu trajeto. A ânsia de possuir dobra-se à impotência para amar. Já nas duas quadras finais a tentativa de posse redundante em imagens sugestivas de onanismo: “Eu vibraria só agonizante/ Sobre o seu corpo de êxtases dourados” (OP, p. 91); ou de sadomasoquismo, a levarmos em conta os verbos da última estrofe que conferem alta carga de intransitividade do *eu* em relação “a que ali vai na rua” – leia-se *outro(a)*.

“Como Eu Não Posso” é realmente uma espécie de registro anímico<sup>66</sup> da *impossível alteridade* de Sá-Carneiro, a qual lhe parecia (e também nos parece) inata. Sá-Carneiro nele constrói uma fantasia, “a que ali vai na rua”; mas nem na ilusão lhe é dado possuir. Como na fantasia destrói-se o que se odeia, ou odeia-se o que não se pode possuir, Sá-Carneiro mata sua ilusão, porém só pode fazê-lo segundo a receita do duplo clássico. A eliminação do *real* é o caminho que segue para pôr fim à ilusão. Eis o porquê das metáforas de autodestruição concebidas ao fim do poema.

“Além-Tédio” (OP, p. 92) nos obriga a rememorar a seleção léxica de Sá-Carneiro, repetida com frequência, até certas transgressões sintáticas e semânticas que cabem na sua poética, se acreditarmos do mesmo modo que Esteban (1991, p. 15):

que o “discurso amoroso” do mundo – e o poema, à sua maneira carnal, o é – acomoda-se bastante mal a uma prática da língua que, deliberadamente, se afasta do comunicável para se encerrar num idioma apenas por ele conhecido, um idioleto, segundo a terminologia dos linguistas, senhor absoluto de suas leis e de seus símbolos.

Trata-se, pois, de navegar mais uma vez nas ondas do *idioleto* de Sá-Carneiro, desta feita, no curso de “Além-Tédio”, dispensando-nos de reexaminar o significado do sintagma-título, pois “além” (advérbio ou adjetivo) já mereceu comentário anteriormente, e “tédio” tem seu campo semântico relacionado com o agudo *spleen* da poesia escrita pelo autor de *Orpheu*.

---

<sup>66</sup> Emprego *registro anímico* do mesmo modo que se emprega na Geologia a expressão registro sísmico. A analogia é perfeitamente cabível.

A primeira estrofe de “Além-Tédio” nos dá conta de um ser embalsamado, em estado de intransitividade permanente:

Nada me expira já, nada me vive –  
 Nem a tristeza nem as horas belas.  
 De as não ter e de nunca vir a tê-las,  
 Fartam-me até as coisas que não tive.

(OP, p. 92)

O verbo *expirar* é transitivo direto, no sentido de *executar a expiração, exalar*, mas intransitivo, na acepção de *morrer, acabar*. Por contiguidade com o que o poeta exprime no segundo hemistíquio do verso inicial, o sentido do verbo *expirar* é enriquecido por encobrimento. Nesse verso, “Nada me expira já” equivale a “Nada me revela já”. O processo anafórico (nada/nada, nem/nem) e o emprego adverbial instauram a n-dificação. O verbal, por seu turno, *performatiza*<sup>67</sup> a realidade da morte em vida. O discurso de Sá-Carneiro viabiliza-se através das palavras – sobretudo dos verbos – que exprimem um estado funesto no exato momento da enunciação. O terceiro verso da quadra em comento traduz a anulação da esperança no futuro, após a constatação de “não ter” nem ser capaz de possuir também no presente. O quarto verso exprime o *ennui* de um passado sem suporte (*ilusão pretérita*). Voltemos ao texto de Rosset (1988, p. 49):

<sup>67</sup> J. L. Austin foi quem pôs em circulação o conceito de verbos performativos, que são “aqueles que não apenas descreveriam a ação de quem os utiliza, mas que também e, ao mesmo tempo, implicariam a própria ação” (cf. A.J. Greimas & J. Courtés, *Dicionário de Semiótica*, p. 330). E. Benveniste desenvolveu o assunto mais largamente. Emprego *performatizar* para deixar clara a instauração de uma realidade através da palavra.

O passado e o futuro sempre estarão lá para apagar o imperceptível e insuportável brilho do presente. Aliás, também é neste sentido que uma certa filosofia pode ajudar a viver: ela apaga o real em proveito da representação. E é ainda neste sentido que Montaigne<sup>68</sup> descreve o caráter para sempre indigesto do real, que beneficia as lembranças como também as previsões: “Notável exemplo da desenfreada curiosidade de nossa natureza, que faz com que percamos nosso tempo em nos preocupar com as coisas futuras, como se não nos bastasse digerir as presentes”.

O “caráter indigesto do real”, as previsões, as lembranças, estão bem nítidos no terceiro e quarto versos desta estrofe precursora.

O peso do *real* oferece sempre a Sá-Carneiro uma aspiração enfermiça:

Como eu quisera, enfim d'alma esquecida,  
Dormir em paz, num leito de hospital...  
Cansei dentro de mim, cansei a vida  
De tanto a divagar em luz irreal.

(OP, p. 92)

O desejo manifesto do poeta é findar-se porque dormir, já se disse noutra parte, é um estado intrinsecamente ligado ao sono e à morte. A anulação ansiada é completa: “Dormir em paz”, “d'alma esquecida”. A alma, o dormir, o hospital, o cansaço, o irreal... Estamos, assim, em contato com o *idioleto* de Sá-Carneiro, a repartir-se por inúmeros outros versos. Importa, apesar disso, captar nele a recusa do único, que deriva para a recusa da vida (ou do *real*), diante do inferno que representa o

---

<sup>68</sup> *Ensaio*, I, cap. XI, “Dos Prognósticos”.

*outro*, e do reconhecimento decepcionante de si. A respeito do assunto escreve, em tese, Rosset (1988, p. 67):

O reconhecimento de si, que já implica um paradoxo (pois trata-se de apreender justamente o que é impossível de apreender, e que a captura de si mesmo reside paradoxalmente na própria renúncia a esta captura), implica também e necessariamente um exorcismo: o exorcismo duplo, que põe um obstáculo para a existência do único e exige que este último não seja apenas ele mesmo, e nada mais. Não há eu que seja apenas eu, não há aqui que seja somente aqui, não há agora que seja apenas agora: tal é a exigência do duplo, que quer um pouco mais e quer sacrificar tudo o que existe – quer dizer, o único – em benefício de todo o resto, isto é, de tudo o que não existe. Esta recusa do único, aliás, é apenas uma das formas mais gerais da recusa da vida.

O cansaço interior e a inconsistência do ilusório, ambos estampados nos versos sexto e sétimo, respectivamente, abrem-se para a miragem eufórica e pretérita, concernente ao sonho de Ícaro e à reminiscência platônica de *Outro mundo*. E com eles, a megalomania, talhada no *idioleto* de Sá-Carneiro: um substantivo neológico composto – “doente-de-Novo” –, ao mesmo tempo epíteto, paralelo ao estonteante uso verbo-pronominal “fui-me Deus”. Além disso, as pinceladas do colorista, que prefere quase sempre o dourado, o oiro, no caso, o “fulvo” ou aloirado, com a intensidade já anotada por ocasião da leitura de “Álcool”.

Igual retomada do tema de “Partida” se lê na quarta estrofe de “Além-Tédio”. Aliás, a partir da terceira, dá-se uma espécie de reprodução, em menor escala, do movimento temático do livro *Dispersão*:

Parti. Mas logo regressei à dor,  
Pois tudo me ruiu... Tudo era igual:  
A quimera, cingida, era real,  
A própria maravilha tinha cor!

(OP, p. 92)

Na quinta, o poeta amplia a reiteração temática referida:

Ecoando-me em silêncio, a noite escura  
Baixou-me assim na queda sem remédio;  
Eu próprio me trouxe na profundura,  
Me sequei todo, endureci de tédio.

(OP, p. 92)

Portanto, nas terceira, quarta e quinta estrofes o *eu* nos fornece seu roteiro, ou gráfico oscilatório desencadeado por *ambição* e *nostalgia*, duas pulsões de ordens diferentes, a refletir o *estado* predominante em *Dispersão* e “Além-Tédio”. Em ambos, livro e poema, o *outro* da *partida* e o *eu* da *queda*.

Parece-nos significativa a referência à *ilusão* feita pelo poeta na quarta estrofe. Os versos “A quimera, cingida, era real,/ A própria maravilha tinha cor!” convertem o *irreal* em *real*. A palavra “quimera” neles não tem opacidade. O verbo cingir, no participípio – “cingida” –, nos proporciona o toque mágico da metáfora: trata-se da *ilusão abraçada* pelo *eu* que se converte em seu oposto. Ocorre precisamente aí o “que Hegel chama ‘o mundo invertido’<sup>69</sup>:

---

<sup>69</sup> “Hegel distingue, em suma, duas formas de ilusão: a ilusão grosseira, que consiste em tomar as coisas pelo que elas aparentam, e a ilusão metafísica – que Hegel pretende superar –, consistente em relegar o real para outro mundo em tudo distinto do mundo da aparência. É preciso então distinguir não dois mundos, mas três. Em primeiro lugar o mundo das aparências sensíveis; em segundo o mundo supra-sensível, considerado como distinto do mundo sensível (primei-

isto é, um duplo do único que seria justamente o próprio único” (ROSSET, 1988, p. 50).

A quadra final expõe o vazio do *eu* e sua “alegria”, apenas em saber que o turbilhão vivenciado logo terá fim, porque lhe parece haver-se acelerado o tempo. Esse apressamento é gozado por antecipação, pois abrevia a vida e a história, antecipa e precipita os fatos.

Escreve o poeta na mencionada estrofe:

E só me resta uma alegria:  
É que, de tão iguais e tão vazios,  
Os instantes me esvoam dia a dia  
Cada vez mais velozes, mais esguios...

(OP, p. 92)

O caráter pressago de “Rodopio” é inegável, sendo de destacar a adjetivação imprecisa (ou hipálage), obtida sutilmente pela fixação dos “instantes” como “esguios”.

“Rodopio” é o penúltimo poema do livro *Dispersão*. Es-tivemos até aqui a examinar a ocorrência do *duplo básico eu/outro* nos chamados *Primeiros Poemas* e *Dispersão*. Já é possível, a esta altura, concluir que há uma recorrência do tema enfocado neste tópico em todos os poemas das duas séries. Entretanto, em *Dispersão* o autor concebeu uma arquitetura para o conjunto de doze textos que compõem a coletânea. Sua habilidade no terreno da *techne* é notável. A intratextualidade se faz sentir de

---

ro mundo supra-sensível’); em terceiro, este mesmo mundo supra-sensível, mas considerado desta vez enquanto coincide em última análise com o mundo primeiro das aparências (‘segundo mundo supra-sensível’). Assim Clément Rosset (1988, p. 50) sintetiza o pensamento hegeliano sobre a ilusão. Cf. *Fenomenologia do Espírito*, 1ª seção, cap. III (“Força e Entendimento; Manifestação (ou fenômeno) e Mundo Supra-sensível”).

verso a verso. No entanto o poeta teve o cuidado de escrever a Gilberto Rola Pereira dizendo do seu intuito de conferir unidade temática ao opúsculo que pretendia publicar. São as seguintes as palavras de Sá-Carneiro (1996, p. 6) ao amigo:

Reunirei uma série de 10 ou 12 poesias numa plaquette sob o título de “Dispersão”. Essas poesias têm um elo entre si e descrevem o estado de abatimento orgulhoso de mim próprio – a dispersão de mim próprio.

O elo referido por Sá-Carneiro tem exemplificação muito razoável nessa transição de “Além-Tédio” para “Rodopio”. Este é um poema calcado num ritmo rápido e fluente, o redondilhoso. Compõe-se de onze quintilhas nas quais predomina uma estrutura sintática que permite a substituição léxica e de funções gramaticais. A arrumação rimática faz com que o primeiro e o quinto versos se correspondam sonoramente, enquanto os três versos centrais rimam entre si.

Em “Rodopio”, a vertigem rítmica acentuada e a carga imagística da alucinação ou dos delírios é tal, que o *eu* só aparece na primeira quintilha (no pronome “mim”); na segunda (pelo emprego verbo-pronominal: “coam-me”); e na décima (conjugação no presente do indicativo negativo, primeira pessoa: “não ousou”).

O título sugere a superveniência da loucura. Conota, juntamente com a estrofe inicial, a *fragmentação interior* do poeta, tão bem ressaltada pela enumeração desconexa e extensa daquilo que vai pelo *eu* sem *complementaridade*. O efeito obtido pelo escritor é a estranheza expressionista que perpassa todos os versos.

O *eu* agônico aparece apenas nas três oportunidades apontadas. No restante do poema, dá-se uma farta enu-

meração e um inventário imagístico mediados por verbos indeterminantes.

Na primeira quintilha, por exemplo, entre as imagens e os símbolos, o poeta não deixa de incluir um ícone do suicídio, imagem obsessiva na lírica do poeta português:

Volteiam dentro de mim,  
Em rodopio, em novelos,  
Milagres, uivos, castelos,  
Forcas de luz, pesadelos,  
Altas torres de marfim.

(OP, p. 92)

A metáfora “forcas de luz” representa um gesto de esqui-va do escritor em face da sentença oracular proferida mais de uma vez pelo próprio *eu*.

Na segunda e na terceira estrofes, tudo permanece como que no plano da reminiscência de *Outro mundo*, ou na fixação de uma prolongada sequência epifânica. Assim, a realidade onírica se impõe:

Ascendem hélices, rastros...  
Mais longe coam-me sóis;  
Há promontórios, faróis,  
Upam-se estátuas d’heróis,  
Ondeiam lanças e mastros.

Zegram-se armadas de cor,  
Singram cortejos de luz,  
Ruem-se braços de cruz,  
E um espelho reproduz,  
Em treva, todo o esplendor.

(OP, p. 93)

Sá-Carneiro constrói seu *Outro mundo*, entre o real e o ilusório, cuja existência se faz tão somente de linguagem. Um universo virtual, produto de sua atitude esteticista. A posição de Sá-Carneiro é a de quem aceita a máxima *Pereat mundus, fiat ars*, extremamente idealista e afinada com a linha programática romântica.

Na quinta estância, o verso “Enclavinham-se delírios” reaviva a ideia de loucura abrigada no título. Na oitava, as reminiscências têm referentes concretos e permitem seja feita uma ponte com o biográfico, por mais esfumada que seja. Talvez por isso esteja destacada parenteticamente:

(Há incenso de esponsais,  
Há mãos brancas e sagradas,  
Há velhas cartas rasgadas,  
Há pobres coisas guardadas –  
Um lenço, fitas, dedais...)

(OP, p. 93)

Na nona estrofe há outra correspondência com a ideia de loucura, que completa a simetria dos ímpares *um*, *cinco* e *nove*, eixo equilibrante de “Rodopio” e do *eu* desarticulado que assegura na décima copla: “Há vislumbres de não-ser”.

“Rodopio” é um texto eufórico, talvez até porque o re-  
trimento do *eu* obrigue o discurso a ser mais impessoal. Entretanto, é possível firmar haver certa correspondência temática entre o abrandamento da presença do *eu* e a sua duplicação. É como se se operasse uma mitose<sup>70</sup>: o *eu* houvesse deixado no

---

<sup>70</sup> O conceito biológico deve ser mais que oportuno para explicar este fato típico da subjetividade de Sá-Carneiro.

poema apenas uma metade e a outra tivesse ganhado autonomia para viver sua própria vida.

Em “Rodopio”, o *eu* é duplo e o *Outro mundo* é o seu lugar de refúgio, construído no plano da linguagem, no conforto proporcionado pelas imagens. As duas últimas estrofes dizem:

Há vislumbres de não-ser,  
Rangem, de vago, neblinas  
Fulcram-se poços e minas,  
Meandros, pauis, ravinas,  
Que não ousou percorrer...

Há vácuos, há bolhas de ar,  
Perfumes de longes ilhas,  
Amarras, tantas maravilhas  
Que não se podem sonhar!...

(OP, p. 94)

O texto poético de Sá-Carneiro existe como conteúdo de pensamento, *ens rationis*. Ente de razão, sim, porque concebido à maneira de uma coisa. Não necessariamente pura imagem ilusória, mas constructo de função cognoscitiva cuja finalidade é deixar entrever algo, qualquer coisa. Seu fundamento ontológico, ou *fundamentum in re*, é semelhante à construção geométrica auxiliar. Assim como, na categoria espaço (que é também geométrica), a extensão real dos corpos é a base ontológica, permitindo situar os mais variados volumes (corpos) em seu continente, a construção poemática (só tornada possível com o concurso da linguagem) é o alicerce ontológico-literário que viabiliza as mais diversas imagens (aparências) nas quais o real projeta seu duplo e onde o *eu* realiza seus estados de privação, nadificação e cegueira, além da identificação

entre sujeito (Sá-Carneiro) e o predicado (loucura, grandeza, abatimento etc.)<sup>71</sup>.

A “Queda” tem início com verso alusivo não só a “Rodopio”, poema com o qual se articula, mas a todos os demais de *Dispersão*:

Eu sou o rei de toda esta incoerência,  
Eu próprio turbilhão, anseio por fixá-la  
E giro até partir... Mas tudo me resvala  
Em bruma e sonolência.

(OP, p. 94)

Sá-Carneiro retoma o uso dos epítetos. Sabe perfeitamente qual é o seu nome, mas cumpre dar-lhe outra acepção. O *eu* exige que o poeta se rebatize em função da realidade existencial por ele encontrada, ou seja, de acordo com o *outro*, que também é. O *eu* procura, através dos epítetos, o ajuste à imagem do *outro* (vale aqui relembrar o eco da descentração devida a A. Rimbaud: “Je est un autre”). Ao dizer-se “rei da incoerência” e “turbilhão”, quer o poeta, através de um novo nome, tomar posse de si<sup>72</sup>; entretanto, ao mesmo tempo realiza o apagamento do nome originário, ou seja, do *real*. O *outro*, o *duplo*, o “rei da

---

<sup>71</sup> “Como espécies principais de entes de razão, distinguem-se os entes de razão negativos resultantes de → negação e os primitivos (→ Privação) (p. ex., o nada, a cegueira), bem como as relações puramente mentais (p. ex., a → identidade entre sujeito e predicado)”. BRUGGER, Walter. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Herder, 1962. p. 186.

<sup>72</sup> Tzvetan Todorov escreve a respeito do processo de redenominação dos topônimos nativos, durante a conquista da América: “Colombo sabe perfeitamente que as ilhas já têm nome, e de certa forma, nomes naturais (mas em outra acepção do termo); as palavras dos outros, entretanto, não lhe interessam muito, e ele quer rebatizar os lugares em função do lugar que ocupam em sua descoberta, dar-lhes nomes *justos*; a nomeação, além disso, equivale a tomar posse” (*Op. cit.*, p. 27).

incoerência” e “turbilhão”, exige a morte do *eu*, do único, de Mário de Sá-Carneiro, do mesmo modo que William Simpsom, ao matar seu *duplo*, se autoelimina no conto de E. A. Poe.

Chegando à coda do poema, lemos um novo epíteto, “sou luz”, precedido do advérbio “inda”, dêitico que sinaliza um estado a caminho do “não ser” enunciado na penúltima estrofe de “Rodopio”.

Na primeira, além da *redenominação* observada, há o indicativo do modo de ruptura do *eu*: “E giro até partir...”, anteposto ao estado de letargia que lhe é dominante: “tudo me resvala/ Em bruma e sonolência”. Merece registro à parte a escolha do verbo girar, pertencente ao mesmo campo semântico de loucura, o qual, tanto na gíria portuguesa quanto na do Brasil, dá vez ao substantivo *gira*, cujo significado é indivíduo meio maluco.

Em suma, a primeira estrofe de “A Queda” nos apresenta um *eu*, bêbado de “incoerência”, rendido pelo “turbilhão” que sabe ser, num desdobramento do texto anterior. O mesmo movimento do verso “Volteiam dentro de mim”, de “Rodopio”, é o de “giro até partir...” em “A Queda”. O veloz circular em torno de si mesmo – qualquer criança sabe – entontece, desnorteia, leva à vertigem e à loucura. A aspiração à “sonolência” e à “bruma” é a forma de solucionar o vórtice giratório. Esses impulsos contrários confirmam a divisão do *eu*, a sua duplicidade inata.

A segunda quadra expõe mais uma vez o *eu* aprisionado na teia da impossibilidade:

Se acaso em minhas mãos fica um pedaço d'ouro,  
 Volve-se logo falso... ao longe o arremesso...  
 Eu morro de desdém em frente dum tesouro,  
 Morro à míngua, de excesso.

O *eu* constata ser o inverso de Midas. Se o semilendário rei da Frígia recebeu o dom de transformar em ouro aquilo que tocasse com os dedos, Sá-Carneiro converte todo o ouro que lhe cai às mãos em substância falsa. Ao confessar: “Eu morro de desdém em frente dum tesouro”, o poeta revela sua extrema inapetência para a posse. A privação ontológica do *eu* configura mais este exemplo de cegueira voluntária adornada primorosamente pelo oxímoro “Morro à míngua, de excesso”.

“A Queda” é um poema que não oferece dificuldade. Não há nele palavras preciosas nem neologismos. As construções sintáticas são normais e o texto não encerra as costumeiras ousadias praticadas por Sá-Carneiro.

O centro do discurso é o *eu* que se observa e se autoanalisa, construindo as significações do autoconhecimento. Mas Sá-Carneiro faz o possível e o impossível para passar ao largo dos sentimentos, ideias e pensamentos. Procura fixar sensações como o faz na primeira estrofe: “Eu próprio turbilhão”, [...] “tudo me resvala em bruma e sonolência”. Temos aí captado certo “vago”, que mais condiz com os sentidos e menos com o intelecto. Qualquer coisa como se o poeta não quisesse pensar, pondo-se tão somente a sentir. Eis por que têm brilho e predominância as imagens. Daí termos a ênfase posta nas sugestões de cor, forma e volume, solução coerente com o esteticismo natural de Sá-Carneiro.

Na terceira estrofe, que sustenta o clima de delírio já instaurado, temos o impulso eufórico contrabalançado imediatamente pelo disfórico:

Alteio-me na cor à força de quebranto,  
Estendo os braços d’alma – e nem um espasmo venço!...

Peneiro-me na sombra – em nada me condeno...  
 Agonias de luz eu vibro ainda entanto.

(OP, p. 94)

A palavra “quebranto” aparece pela segunda vez na lírica de Sá-Carneiro. Se o verso em que figura começa eufórico, isso acontece por artes da debilidade interior causadora da letargia e do roubo às alturas. No entanto, o movimento disfórico é bem mais acentuado, dispensando-lhe o poeta dois versos e meio. Nestes, reincide nas ideias da *incapacidade* para vencer, introduz uma metáfora nova para sugerir que seu *ser é filtrado* na sombra, mas logo insiste na *nadificação* de si mesmo, no *estado agônico*, e no tom de prognóstico possibilitado pelo advérbio “ainda”, em situação sintático-semântica similar àquela do último verso de “Estátua Falsa”: “Estátua falsa ainda erguida ao ar...”. Ocorre que, no verso de “A Queda”, o poeta justapôs a “ainda”, “entanto”, cujo valor semântico é o da locução conjuntiva *no entanto*. Ora, o objetivo do poeta outro não foi se não causar incômodo e estranheza ao escrever “eu vibro ainda entanto”, porque “ainda” sugere uma intensidade a perder força e “entanto” encerra um lamento de que isso não se dê mais rápido. Não deixa de ser a antecipação da náusea sartriana.

Mas chegado à coda do poema, novamente prepondera o “angustiado romântico” de que nos fala Clément Rosset (1988, p. 78). Os versos finais de “A Queda” são:

Não me pude vencer, mas posso-me esmagar,  
 – Vencer às vezes é o mesmo que tombar –  
 E como inda sou luz, num grande retrocesso,  
 Em raivas ideais, ascendo até o fim:  
 Olho do alto o gelo, ao gelo me arremesso...

.....

Tombei...

E fico só esmagado sobre mim!...

(OP, p. 94-95)

A *duplicidade textual*, ou *desdobramento*, se alguém preferir assim, é meridiano, se fizermos o cotejo destes com os seguintes versos de “A um Suicida”:

Foste vencido? Não sei.  
Morrer não é ser vencido,  
Nem é tão-pouco vencer.

(OP, p. 73)

Estamos diante de uma reelaboração da mesma ideia, no mínimo, quando o poeta escreve: “Não me pude vencer, mas posso-me esmagar, / – Vencer às vezes é o mesmo que tombar –”.

Além disso, está implícito o *jogo textual de duplos*, que tem uma função cognitiva qual seja a de deixar entrever o *duplo do eu*, a *luz*. A reelaboração textual, assim, pode ser comparada à construção geométrica auxiliar, pois possibilita situar o *eu* e o seu *duplo* (a “luz”) na álea do jogo arquitetado por Sá-Carneiro.

É como disse Rosset (1988, p. 78):

O angustiado romântico aparece então – pelo menos em todos os textos que colocam em cena o duplo – como essencialmente duvidando de si mesmo: necessita a todo custo de um testemunho exterior, de algo tangível e visível, para reconciliá-lo consigo mesmo. Sozinho, ele não é nada. Se um duplo não garante mais no seu ser, ele deixa de existir.

A imagem conclusiva, “E fico só, esmagado sobre mim”, é o termo último de um processo iniciado na autoadoração, cujo epílogo é a autodestruição. Mas, como observa Carlos Felipe Moisés, também fica ressaltado nos últimos versos de “A Queda”:

Um aspecto que vinha sendo anunciado desde o início: o desdobramento da personalidade, a presença do duplo. Ao afirmar que ficou só, esmagado sobre si, o poeta registra a presença de dois Eus: o que observa e o que é observado; o mesmo Eu, dividido em dois – agente e paciente, sujeito e objeto (1996, p. 87).

Isso assim se passa precisamente porque, “quanto ao real, se ele insiste e teima em ser percebido, sempre poderá se mostrar em outro lugar” (ROSSET, 1988, p. 11). A citação oportuna de Carlos Felipe Moisés aponta o marcante *jogo de duplos* que vai pelos versos do nosso desventurado poeta: “a presença de dois Eus: o que observa e o que é observado”. O texto de Sá-Carneiro é inquestionável: “sou luz”. Há um *eu* que afirma “sou”, mas que assim se define porque é outra coisa: é “luz”. Ora, o *eu* é aquele que observa, enquanto se desdobra em “luz” justamente para ser o observado.



## 4

---

### O POETA E SEU REFLEXO

O exame dos aspectos narcísicos na obra poética de Sá-Carneiro será feito com apoio na definição clássica do tema introduzido na cultura contemporânea por Sigmund Freud. Servimo-nos igualmente dos estudos mais recentes de Herbert Marcuse e Julia Kristeva, pelo fato de esses autores apoiarem as análises que fazem da lenda de Narciso numa sólida base filosófica que não repele a mitologia, a psicanálise nem a poesia. Assim será estudada a repercussão dessa fantasia primordial na lírica de Sá-Carneiro.

De Sigmund Freud utilizaremos os seguintes ensaios: “O Poeta e a Fantasia”, “Além do Princípio do Prazer”, “Sobre o Narcisismo: uma Introdução”, “O Mal-estar na Cultura” e “O Futuro de uma Ilusão” (1992, p. 421-427; 515-529; 557-586; 638-670; 670-714).

De Herbert Marcuse faremos uso do capítulo “As Imagens de Orpheu e Narciso”, que integra o livro *Eros e Civilização* (1968, p. 146-155).

Recorreremos ainda a dois ensaios da coletânea *Histórias de Amor*, de Julia Kristeva, intitulados “Narciso a Nova Demência” e “Nossa Religião: a aparência” (1988, p. 123-159).

Sabemos que as ideias de Sigmund Freud são monitoradas pelo seu conceito de *libido*, mas é preciso ter em mente que há, na poesia de Sá-Carneiro, um acentuado autoerotismo a exigir que partamos daí.

Em “O Poeta e a Fantasia”, apresentado pela primeira vez em 1907, são discutidos o “brincar” e o “fantasiar” da criança como equivalentes do processo criativo do escritor e, particularmente, do poeta. A fantasia é encarada como substituto do *real*, perspectiva coincidente com a adotada por Clément Rosset ao tratar da ilusão. Sá-Carneiro escreve poemas que nos permitem demonstrar a procedência da aplicação desse ensaio com vista ao esclarecimento de seus versos.

No trabalho “Além do Princípio do Prazer”, Sigmund Freud redireciona sua teoria substituindo o par de pulsões (a libidinal e a do ego) com que vinha lidando por uma nova e mais impressionante dupla de competidores: a vida (Eros) contra a morte (Thanatos). Nesse mesmo ensaio, fixa o conceito de *princípio de prazer*, que se opõe ao *princípio de realidade*. Retoma também a questão do jogo através de um caso de “fort-da”<sup>73</sup> e ressalta a importância da repetição no remetimento ao passado. Sobretudo esses aspectos nos interessam aqui, por dizerem respeito ao exposto nos capítulos antecedentes.

Quanto a “Sobre o Narcisismo”, sua importância é capital para o deslinde último de poemas e versos nos quais a própria imagem especular do autor é captada em superfícies e graus diversos. Os outros dois estudos atendem à contextualização do emergente *eu* fragmentado, da duplicação do *eu* e da permanência do narcisismo na condição de dado integrante da personalidade e da cultura humanas.

Interpretando filosoficamente o pensamento de Sigmund Freud, o pensador e professor alemão Herbert Marcuse estuda os mitos de Orpheu e Narciso, acentuando a impor-

---

<sup>73</sup> Sigmund Freud aplica essa expressão alemã, que significa “desaparecimento-retorno”, para explicar o jogo do menino com seus brinquedos simulando “ir embora”, ou desaparecer com eles.

tância de ambos na compreensão do choque e da pulsão permanentes que surgem no confronto entre a *racionalidade do princípio do desempenho* (que para Freud é o de *realidade*) e a *impulsividade do princípio de prazer* (domínio dos instintos e da sensualidade) (1968, p. 146), este último, sempre subjogado, constantemente reprimido, posto fora de cena pelo talante da razão repressiva.

Herbert Marcuse esclarece quanto ao móvel dos dois princípios:

Quando Freud salientou o fato fundamental de que a fantasia (imaginação) retinha uma verdade incompatível com a razão, estava seguindo uma longa tradição histórica. A fantasia é cognitiva na medida em que preserva a verdade da Grande Recusa ou, positivamente, na medida em que protege, contra toda razão, as aspirações de realização integral, do homem e da natureza, as quais são reprimidas pela razão. Na esfera da fantasia, as imagens irracionais de liberdade tornam-se racionais, e as “profundezas vis” da gratificação instintiva assumem uma nova dignidade (1968, p. 146-147).

Por sua vez, Julia Kristeva procura compreender o mito do enamorado de si mesmo, a partir de Ovídio, em *As Metamorfozes*. Começa a verificar a assimilação dessa lenda em plena era cristã, permitindo-se recuar à Antiguidade no cometimento de resgatar o pensamento de Plotino. Segue, então, as pegadas de Narciso na Idade Média, impressas no romance trovadoresco *Le Roman de la Rose*, de Jean de Meung e Guillaume de Lorris, e nas terzas rimas épicas de *A Comédia*, de Dante Alighieri. Na modernidade, Julia Kristeva se detém – no que interessa ao seu propósito – em *Narciso Fala*, *Fragmentos do Narciso* e *Cantata do Narciso*, de Paul Valéry; *Os Deuses*

*Antigos e O Nenúfar Branco*, de Stéphane Mallarmé, e, por fim, no *Tratado do Narciso*, de André Gide.

Com isso, Julia Kristeva quer demonstrar a sobrevivência, a persistência e a força cultural do lendário arquétipo, bem como a fisionomia que assume a cada época. Faz sentido, desse modo, captar desde as citadas contribuições teóricas, as marcas de Narciso na poesia de Sá-Carneiro, pois já vimos que é ele, enquanto homem e poeta, sujeito cindido entre o ser *real* e seu *reflexo* artístico. Nessa poesia, se faz sentir, como esteio de uma construção estética singular, e de uma linguagem lancinante que atinge a raia do patético, a lucidez da dor narcísica com intensidade raramente provada pelo dilacerado espírito do homem do século XX.

Certamente a beleza da forma e a riqueza da trama levaram a maior parte daqueles que se ocuparam do mito de Narciso a preferir a versão de Ovídio dada em *As Metamorfoses*.

Após recusar o amor da ninfa Eco, Narciso é condenado a contemplar seu *duplo* na lâmina líquida e tranquila de uma fonte. Incapaz de alcançar seu reflexo, Narciso se suicida. Adotando os ensinamentos de Platão, seu mestre, Plotino afirma que a beleza da alma só é alcançável pela apreciação da beleza sensível, ou seja, da aparência. Narciso é impotente para a posse de sua imagem-sombra, imbuído que está de desejar este *reflexo* como realidade. O grande equívoco de Narciso reside nesse erro de perspectiva.

Dentre as muitas versões do mito (Conão, Filóstrato, Pausânias, entre outras), a de Pausânias relaciona o olhar ensimesmado de Narciso à morte de sua irmã gêmea, a quem muito queria. O irmão se consola desse infausto desaparecimento contemplando-se na água, por crer que sua imagem fosse capaz de restituir vida à irmã. É assim que Narciso descobre o

seu *duplo* na água a fluir mansamente. Na Beócia, narrativas populares falavam do amor não correspondido de Aminias por Narciso. Aminias, por isso, mata-se, e o deus do amor condena Narciso a ver seu *duplo* no espelho das águas.

Merece registro ainda a versão da morte de Narciso por vingança de Eros, que o pune pelo desvario de imaginar-se, concomitantemente, sujeito e objeto de seu amor, ou seja, pelo fato de consagrar-se ao afeto de si mesmo.

Reputamos de inteira necessidade os leitores terem à mão a lenda de Narciso e Eco, segundo Ovídio, pois, de agora em diante a ela nos referiremos. Eis por que reproduzimos seu texto em apêndice, ao fim do capítulo, na bem cuidada tradução de João Batista Ferreira<sup>74</sup>.

#### 4.1 Narciso e Sá-Carneiro

A leitura do relato de Ovídio nos leva a identificar certas correspondências existentes entre aquele texto e os de Sá-Carneiro.

De início, pensemos na palavra requerida a Tirésias sobre Narciso. Assim como este nasce sob a expectativa de um vaticínio, Sá-Carneiro joga constantemente com a predição do próprio destino, desdobrando seu *eu* em adivinho de si mesmo e paciente das profecias oraculares.

O fatídico prognóstico de Tirésias quanto a Narciso – viver muito e ter longa velhice “se ele não se conhecer” – é uma previsão condicional. A mesma sentença oracular é válida para Sá-Carneiro. Narciso se apaixona por sua efígie em

---

<sup>74</sup> (“Narciso e Eco” de Publius Ovidius Nasus, tradução literal das *Methamorphoseon* – Liber Tertius, vers. 339 ad 510. *Cadernos de Psicanálise*, n. 9, ano 17, 1995, do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro. p. 10-14.)

plena adolescência. Sá-Carneiro intui a verdade de seu duplo insuportável “na idade dos enganos” (OP, p. 72), em que tudo se desculpa à juventude. Essa descoberta existencial, revelada num processo de constante autognose e induzida da própria experiência, é que vai descambar para as letras trágicas de uma obra e o *script* não menos patético de uma vida.

Ovídio relata que “havia tanta arrogância” na delicada beleza de Narciso que ninguém ousava tocá-lo. Essa autossuficiência relaciona-se com a indisponibilidade para o *outro*, sendo da espécie da de Sá-Carneiro no que respeita ao orgulho ou à soberba de bastar-se a si mesmo, tal qual comentamos anteriormente. Mas, por detrás dessa atitude comum ao Narciso mítico e ao poeta português, há uma interdição que pesa e infunde medo no que diz respeito às primeiras experiências. Na verdade, um *noli me tangere*<sup>75</sup> veda ao homem o contato deslumbrante com o *real* sempre na primeira vez. No caso de Narciso e Sá-Carneiro, a realidade humana parece só poder começar com a segunda vez ou a *segunda imagem*. Por isso, Clément Rosset afirma:

O real só começa no segundo lance, que é a verdade da vida humana, marcada com a rubrica do duplo: quanto ao primeiro lance, que não duplica nada, é precisamente um lance inútil (1988, p. 45-46).

Curiosamente, tanto na lenda quanto na poesia de Sá-Carneiro há exemplos de dobragem léxica. Vem à tona o diálogo estabelecido entre Narciso e a Ninfa, que pode ser comparado ao uso das rimas dobradas, ou idênticas, por Sá-Carneiro

---

<sup>75</sup> A expressão está no Evangelho de João (20, 17). Significa *não me toques*. Aplica-se a uma pessoa que se melindra com tudo, ou diz-se de uma coisa em que não se deve tocar. Foram palavras dirigidas por Jesus a Madalena após a Ressurreição.

em “Dispersão” (OP, p. 86-88), e até mesmo à anadiplose que o poeta utiliza para ornar “Quadras para a Desconhecida”: “Do sol dos teus olhos garços/ Olhos garços, cor do céu” (OP, p. 71); e “A um Suicida”: “Pelo triunfo e pelo amor./ Amor! Quem tem vinte anos” (OP, p. 72).

Ao fim do diálogo de Narciso com Eco, quando a sedução operada pela voz da personificação feminina já ia surtindo efeito, Narciso se excusa, ou melhor, recusa o amor que Eco lhe oferece e, fugindo, exclama:

“Abaixa as mãos, nada de abraços.  
Prefiro morrer,  
Não me deixo usar por ti!”  
“Me deixo usar por ti!”. Respondeu, tão somente Eco.

(1995, p. 11)

Narciso recusa o *outro* ao recusar Eco. Da mesma forma, Sá-Carneiro canta o seu modo intransitivo no poema “Como Eu Não Posso” (OP, p. 90-91). Em “Caranguejola”, por exemplo, há uma negativa de possibilidade amorosa em três versos levemente irônicos, que bem podem ter sido escritos para Helena, a única experiência erótica concretizada por Sá-Carneiro<sup>76</sup>:

---

<sup>76</sup> O episódio é biográfico. Mesmo assim dele se ocuparam Maria Aliette Galhoz, Joel Serrão, João Pinto de Figueiredo, assegurando chamar-se Helena a prostituta parisiense que proporcionou a Sá-Carneiro seu único contato carnal nesta vida. Dieter Woll não vê como fixar o nome dessa amante eventual de Sá-Carneiro. “Seja como for”, escreve Antonio Quadros, “a aventura quase enlouquece o nosso escritor, não só por o apanhar num dos piores momentos de sua vida, mas também porque nada de casual, simples e fácil poderia oferecer quem nunca tivera experiências amorosas, nunca amara, sempre tivera consigo próprio uma relação narcísica e sonhava a união sexual e o amor como qualquer coisa de grandioso, luxuriante, absoluto e vertiginoso”(QUADROS, [s.d.], p. 54). A observação de Quadros é importante porque mostra que o insuportável foi a quebra do amor narcísico para Sá-Carneiro.

Quanto a ti, meu amor, podes vir às quintas-feiras,  
Se quiseres ser gentil, perguntar como estou.  
Agora no meu quarto é que tu não entras, mesmo com as  
melhores maneiras.

(OP, p. 152)

Em ambos, a *grande* recusa ao amor que não o próprio, pois assim é a feição de Eros para os narcísicos.

Do desencanto que Narciso causou a Eco, diz-nos Ovídio: “A voz fica. [...] É ouvida por todos; é o som que vive nela”. Assim como a voz de Eco permanece vívida, ressonante, a lembrar a trágica recusa do jovem à Ninfa, a poesia de Sá-Carneiro assume mais ou menos o estatuto de mito de Theuth<sup>77</sup>: “a lembrança escrita tomará o lugar da lembrança viva – valendo mais, na opinião de alguns, um papel sólido do que uma vida incerta” (ROSSET, 1988, p. 83). Entenda-se: a repercussão da obra hoje.

Absorto em seu próprio reflexo, Narciso não é receptivo ao interesse que desperta em ambos os sexos. Do mesmo modo, Sá-Carneiro manteve-se em relação ao sexo, na quase completa neutralidade. Ainda que, em sua obra, tenhamos poemas que nos levem a tirar conclusões apressadas – e os outros gêneros dão vez a igual raciocínio –, o poeta sempre esteve no amor de seu reflexo. Não há nenhum registro epistolar, nenhum depoimento de contemporâneo seu, enfim, qualquer fonte documental que comprove preferências sexuais do poe-

---

<sup>77</sup> Em resumo, o mito do deus Theuth é o seguinte: Theuth leva ao rei egípcio Thamus diversos presentes, entre os quais as letras, que são enaltecidas como uma descoberta para amparo do entendimento e da memória. Thamus, porém, recusa a oferta com receio de que os homens se habituem a lembrar-se apenas por meio de um recurso exterior, que não pelo interior. Cf. *Fedro*, p. 27ss; *Filebo*, 18.

ta. O único caso – e a experiência foi extrema e dolorosa – deu-se com a prostituta Helena, em Paris. Já no clima das “Sete Canções de Declínio”, seu relacionamento artificial e desastroso talvez o tenha conduzido à descrença e à ruptura definitivas *no* e *com* o *outro*. Não foi à toa que a deusa do amor atendeu ao rogo de um dos incomodados com a indiferença de Narciso: “Que ele ame, por sua vez, e da mesma forma não possa alcançar o objeto de seu amor!”. E a súplica foi convertida em sentença, donde ser impossível ao oficiante do amor narcísico forma diversa de satisfação que não a realizada em si mesmo.

O personagem da fábula queda fascinado pelo reflexo que dele vem na fonte, em meio a uma bela paisagem. Já Sá-Carneiro entrega-se à contemplação de seu(s) *duplo(s)* na linguagem que produz – sucedânea da água especular – o *real* absoluto de que nos falava Novalis. A linguagem poética desempenha para nosso autor o papel de universo original, testemunho palpável e glorioso da realidade como invenção do poeta, único lugar onde lhe parecia possível contemplar o próprio *eu*. Assim, Sá-Carneiro se permite associar o culto de si mesmo ao de sua missão de artista. Não nos custa recordar que, em última análise, a escrita poética consiste no uso da palavra emitida, que retorna à origem, sendo comparável ao movimento do bumerangue. Logo, palavra reflexa, que se dobra sobre si mesma.

Se a fonte permite a Narciso o densedentar físico, também gera a energia erótica daquele que se apaixona pelo próprio reflexo, por sua sombra. O mesmo acontece a Sá-Carneiro, pois que este aplaca a intensa sede de Beleza ao construir sua poesia – inicialmente relegada a segundo plano, mas única linguagem que o acompanhou até o fim por ser-lhe essencial – enquanto nela reconhece sua imagem ambivalente: aquela

esplendorosa – “Vêm-me saudades de ter sido Deus...” (OP, p. 82); ou a asquerosa – “Sua Alma de neve asco de um vômito” (OP, p. 156). Esta é a nota específica da obra de Sá-Carneiro: o radical jogo de opostos que, de tão extremos, os torna inconciliáveis.

A autocontemplanção permite a Narciso desfrutar detalhes físicos seus, tais como “o pescoço de mármore”, índice de beleza ática. A metáfora remete à cor e é reforçada, a seguir, por Ovídio: “a brancura de neve de sua pele”. Ora, Sá-Carneiro tem, no mesmo sentido narcísico, em “Dispersão”, duas quadras das mais significativas:

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

(OP, p. 86)

Essa quadra de exagero narcísico prepara outra em que Sá-Carneiro alude, fazendo uso da rima dobrada, à alvura, cor dominante no mito ovidiano:

Ternura feita saudade,  
Eu beijo as minhas mãos brancas...  
Sou amor e piedade  
Em face dessas mãos brancas...

(OP, p. 87)

Ainda que na quadra seguinte o poeta já não mencione a cor, sendo a estrofe contigua, as mãos não são as mesmas e a alvinitência se dobra apesar de não explícita.

Tristes mãos longas e lindas  
Que eram feitas pra se dar...  
Ninguém mas quis apertar  
Tristes mãos longas e lindas...

(OP, p. 88)

A mesma preferência pelo branco, de acordo com o paradigma introduzido por Ovídio, repete-se em “Rodopio”: “Há mãos brancas e sagradas” (OP, p. 93); em “Inigualável”: “Teus dedos longos de marfim” (OP, p. 127); em “Salomé”: “Tenho frio... Alabastro! A minha Alma parou...” (OP, p. 116); em “Certa Vez na Noite Ruivamente”: “É que eu sonho esvaír-me em vícios de marfim...” (OP, p. 119). E não apenas a fixação naquela cor, mas nas partes do corpo, tanto na versão mítica, quanto nos versos do integrante de *Orpheu*.

Os elogios que Narciso faz a si mesmo, isto é, seu reflexo, por outro lado, têm homóloga contrapartida nos lampejos de genialidade que Sá-Carneiro se atribui. Se Narciso se consome no ardor da paixão por seu reflexo, porque nele encontra o Belo, Sá-Carneiro apaixona-se pelas próprias qualidades de gênio: “E detenho-me às vezes na torrente/ Das coisas geniais em que medito” (OP, p. 81). Essa pulsão eufórica é igualmente uma modalidade do Eros autocêntrico tanto quanto sua euforia megalômana: “Alastro, venço, chego e ultrapasso/ Sou labirinto, sou licorne e acanto!” [...] “O meu destino é alto e raro” (OP, p. 77); “Lord que eu fui de Escócias doutra vida” (OP, p. 142).

A ilusão proporciona a Narciso uma imagem fugaz de si mesmo, seu reflexo. O desventurado jovem da Fócida, por isso, e em vão, procura enlaçar sua imagem mergulhando os braços na água da fonte. Sá-Carneiro, de outra forma, mantém o movimento de aproximação e fuga da imagem que projeta

na obra, substituta da fonte mítica, alternando impulsos eufóricos e disfóricos, até que o entusiasmo cede definitivamente, e a contemplação do *real* se torna insuportável. É que os expedientes usados por Sá-Carneiro para furtar-se à sua imagem *real* se assemelham a uma negativa a pintar-se de frente. Uma recusa assim “equivale a renunciar a se ver, quer dizer, renunciar à idéia que o eu possa ser percebido numa réplica que permite ao sujeito apreender-se a si mesmo” (ROSSET, 1988, p. 77).

Na poética versão ovidiana do mito há uma lúgubre advertência e também conselho: “Afasta-te do que amas e tu o farás desaparecer. Essa sombra que vês é o reflexo da tua imagem; ela nada é por si mesma. Contigo ela aparece e permanece; à tua partida, ela desaparecerá, se tiveres a coragem de partir”. As tentativas de Narciso para apreender o próprio reflexo fixam-no à beira da fonte, onde ele exerce continuamente o jogo do “fort-da”, permito-me usar aqui a expressão de Sigmund Freud. Sá-Carneiro também joga assim com seu *duplo* nos versos que já sabemos ser equivalentes à fonte mencionada na narrativa. Se considerarmos que a sombra é o reflexo do corpo físico de Narciso, como no texto clássico, teremos correspondências expressivas nos versos do poeta, a exemplo dos que seguem:

Vejo meu último dia  
Pintado em rolos de fumo,  
E todo azul-de-agonia  
Em sombra e além me sumo.

(OP, p. 87)

Após essa quadra de “Dispersão” em que se destaca a palavra *sombra*, tomemos outra, ainda desse poema, com uma variante sêmica – *crepúsculo*:

Desceu-me n'alma o crepúsculo;  
 Eu fui alguém que passou.  
 Serei, mas já não me sou;  
 Não vivo, durmo o crepúsculo.

(OP, p. 88)

Nesta, bem incisivo se mostra o “fort-da” jogado. Acresça-se-lhe o verso colhido em “Estátua Falsa”: “As sombras que dimano não perduram” (OP, p. 89), o de “Quase”: “O grande sonho despertado em bruma” (OP, p. 89), o de “Não”: “Tudo é sombra parada” (OP, p. 118) e o de “Apotese”: “Talhei em sombra o Oiro do meu rastro” (OP, p. 121). Veremos então que a *sombra*, na poesia de Sá-Carneiro, também é um reflexo do *real*, assim como no mito.

Ao empregar o sintagma eufêmico “ela desaparecerá, se tiveres coragem de partir”, quis Ovídio referir-se à morte do *reflexo* pela supressão da sua causa, isto é, do *duplo* através da eliminação do *real*, ou ainda do *simulacro* pela destruição do *único*.

Estamos, assim, perante a indução ao suicídio, naquela modalidade trágica de enfrentamento tanto do *real* quanto do *ilusório*. É de meridiano entendimento que só o mais prostrante *ennui*, como o expresso nestes versos de “16”, “Já não é o meu rastro o rastro de outro”<sup>78</sup> que ainda

---

<sup>78</sup> A repetição da palavra *rastro* visa esvaziar o sentido do termo compatível com o *real*, pois que já é outro. O poeta procura pela “repetição e pela escansão incansáveis: fatigar o sentido, gastá-lo, usá-lo para libertar a pura sedução do significante nulo, do termo vazio – essa é a força da magia ritual e do encantamento” (BAUDRILLARD, 1992, p. 85). Na verdade, a poesia de Sá-Carneiro tudo tem de ritual e de sortilégio, mas é preciso acentuar ainda que “a repetição indica o discurso enquanto discurso ou, de outro modo, pela repetição o discurso se designa a si mesmo: é uma mensagem que reenvia ao código, diria Jakobson, e corresponde ao que se chama em lógica de modo *autônomo* do discurso” (KRISTEVA, Júlia. *Le texte du Roman*. Paris: Mouton, 1970. p. 172). Portanto, a repetição é a forma discursiva pela qual Sá-Carneiro realiza a autorreferência no plano da linguagem poética.

sigo...<sup>79</sup>/ Resvalo em pontes de gelatina e de bolores...” (OP, p. 120), pode tornar compreensíveis o “temor e o tremor” que dão substância ao desespero humano.

Narciso deitado na relva, debruçado sobre a fonte, deixa-se a contemplar a imagem falsa e definha aos poucos. Sá-Carneiro entrega-se à mercê dos versos, em desistência, a uma total ausência de ação, tentando apenas captar estados intransitivos de seu ser alquebrado:

Findei... Horas-platina... Olor-brocado...  
Luar-ânsia... Luz-perdão... Orquídeas-pranto...

.....

– Ó pântanos de Mim – jardim estagnado...

(OP, p. 121)

Assim como Narciso, Sá-Carneiro “se faz de artesão da própria morte”. Ambos passam do ritual de Eros (a vida) para o de Thanatos (a morte). O primeiro, no colóquio que estabelece com as flores e também no solilóquio que o segue, repassa as razões de sua dor. O segundo também dá vazão à plethora angustiante que se acumula em seu íntimo, por conta do amor a si mesmo, que o leva ao encontro de um *eu* inaceitável, fazendo-o escrever: “Afronta-me um desejo de fugir/ Ao mistério que é meu e me seduz.” (OP, p. 81), quase contraponto do que se lê em Ovídio: “isso me seduz e vejo; mas o que vejo e me seduz não posso alcançar”. Volto a citar o estudo de Clément Rosset, imprescindível na presente análise:

---

<sup>79</sup> Uma passagem de *As Estratégias Fatais*, de Jean Baudrillard, Lisboa: Editorial Estampa, 1991. p. 110, lança luzes sobre o verso de Sá-Carneiro: “A destruição é mais sutil: consiste em, ao seguirmos alguém passo a passo, apagarmos sucessivamente seus vestígios. Ora, ninguém pode viver sem a marca de seus passos”.

No fundo, o erro mortal do narcisismo não é querer amar excessivamente a si mesmo, mas, ao contrário, no momento de escolher entre si mesmo e seu duplo, dar preferência à imagem. O narcisista sofre por não se amar: ele só ama a sua representação [...] Este é o miserável segredo de Narciso: uma atenção exagerada ao outro (1988, p. 77).

Pode parecer paradoxal o que acabamos de ler, se não nos lembrarmos de que *o outro* do ser narcísico é seu *reflexo*. Por isso, subsiste para o mito a impossibilidade de complementação: “uma tênue camada de água impede nossa união”, diz Narciso, referindo-se ao congresso erótico do jovem personagem com seu *duplo*. Sá-Carneiro também escreve quase o mesmo: “Unicamente custa muito caro:/A tristeza de nunca sermos dois...” (OP, p. 77), selando a aspirada, porém impossível complementaridade narcísica que vivenciou.

Em certo momento da narrativa, o mítico mancebo descobre o logro amoroso a que se devota. Diante do reflexo, monologa: “Tu és outro que eu mesmo! Compreendi; não me engana mais a minha própria imagem.”. Abre-se o espírito do personagem de Ovídio a uma compreensão frustrante do *real*, porque justamente aí ocorre o entendimento de que o *duplo* é o *reflexo* do *real*, e este é o único. É como se o reconhecimento trágico fizesse ruir a *ilusão*, porque “sou eu que sou o duplo do outro. Para ele, o real, para mim a sombra. ‘Eu’ é ‘um outro’, a ‘verdadeira vida’ está ‘ausente’<sup>80</sup> [...] Não é ele que me imita, sou eu que imito *Ele*” (ROSSET, 1988, p. 64). Essa visão epifânica acontece igualmente na poesia de

---

<sup>80</sup> Rimbaud, cf. nota retro.

Sá-Carneiro que, após pôr em prática o *jogo de duplos* estabelecido entre *eu, outro, outros* e *Outro*, e após escrever “Eu não sou eu nem sou o outro” (OP, p. 119), chega ao reconhecimento decisivo (ou *anagnórisis*), como requer a tragédia, também frustrante e desesperado, nos chamados “Últimos Poemas”. E quando a própria imagem não mais o ilude, lhe sobrevém uma aspiração mítica arcana: “Ah, se eu pudesse me dissociar de meu próprio corpo!”. A pulsão dirige-se para um amor de complementaridade; no entanto, não se resolve em termos de sujeito e objeto. O desejo de dissociar-se corporalmente, se concretizado, possibilitaria a experiência amorosa do *eu* com o *duplo*. Mas, sendo isso impossível, resta-lhe outro caminho. Sá-Carneiro chega ao mesmo impasse quando manifesta seu desalento de não poder ser dois. No poeta lisboeta, contudo, o caráter dramático é bem mais acentuado, pois ele dispõe, ao longo de sua obra, sempre de um *reflexo* que lhe é agradável, e de outro, sumamente detestável.

Não sendo possível a dissociação suspirada, nem o banimento da representação inoportuna, o peso do *real* dita as alternativas imediatas de recusa deste para Narciso: “A morte não me assusta; pois, com a morte, me despojo da dor” ou “Que me seja permitido olhar o que não posso tocar, e com isso alimentar minha triste loucura”. Narciso menciona duas das formas de *recusa do real* cogitadas por Clément Rosset, soberamente já examinadas na poesia de Sá-Carneiro, que nos dá estes dois versos emblemáticos atinentes à loucura e à morte: “A sangue, se virgula e se desdobra o espaço.../ Tudo é loucura já quanto em redor alvejo!... (OP, p. 125).

A grande questão para Narciso é como fazer desaparecer seu *duplo*. A única saída lhe parece ser o pacto de morte: “Agora, nós dois, unidos pelo coração, exalaremos nosso último

suspiro”, raciocina o jovem perdido no torvelinho passional<sup>81</sup>. Para Sá-Carneiro, aí por volta do início de 1916, o *duplo* vai-se tornando torturante. No clima de confronto com o próprio espelhamento, na relação face a face típica do mútuo *eu/duplo*, o poeta escreve ao correspondente Fernando Pessoa:

não sei por quê eu já não venho ao Café Riche. Talvez porque na mesa do fundo ali, ao canto, – onde “un monsieur décoré” se embebe do TEMPS – receie encontrar o Sá-Carneiro, o Mário, de 1913, que era mais feliz, pois acreditava ainda na sua desolação... Enquanto que hoje... [...] afianço-lhe [...] a verdade nua e crua: Quando eu morrer batam em latas [...] então para fixar o instante desta minha vinda ao Café Riche, onde agora já não entro com medo de encontrar o Mário – hoje felizmente ele não estava, estava só o monsieur do TEMPS – envio-lhe esta carta inútil [...] (1979, p. 157-158).

Havia, pois, o receio do poeta de encontrar a si mesmo, *desdobrado*, no lugar que preferia em Paris, no instante em que alude à sua própria morte.

Noutra carta, diz ele ainda ao amigo:

A minha doença moral é terrível – diversa e novamente complicada a cada instante. O dinheiro não é tudo. Hoje, por exemplo, tenho dinheiro. Mas você compreende que vivo uma das minhas personagens eu pró-

---

<sup>81</sup> Em “William Wilson”, conto de E. A. Poe, a destruição do duplo implica a do *real*. O fecho da narrativa é o seguinte: “Era Wilson; mas ele falava, não mais num sussurro, e eu podia imaginar que era eu próprio que estava falando e assim dizia: Venceste e eu me rendo. Contudo, de agora por diante, tu também estás morto... Morto para o Mundo, para o céu e para a Esperança! Em mim tu vivias... e, na minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria imagem, quão completamente assassinaste a ti mesmo!”. POE, Edgar Alan. *Poesia e prosa*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.]. p. 234.

prio, minha personagem – com uma das minhas personagens. De modo que se pode ser belo, é trucidante (1979, p. 180).

O poeta escrevia essa carta a propósito do poema “Ah! Que Te Esquecesses Sempre das Horas”, que dizia ser “gênero” “A Inigualável”:

Ai, como eu te queria toda de violetas  
E flébil de cetim...  
Teus dedos, longos de marfim,  
Que os sombreassem jóias pretas...

E tão febril e delicada  
Que não pudesses dar um passo –  
Sonhando as estrelas, transtornada,  
Com estampas de cor no regaço...

Queria-te nua e friorenta,  
Aconchegando-te em zibelinas –  
Sonolenta,  
Ruiva de éteres e morfina...  
Ah! que as tuas nostalgias fossem guizos de prata –  
Teus frenesis, lantejoulas;  
E os ócios em que estiolas,  
Luar que se desbarata...

.....

Teus beijos, queria-os de tule,  
Transparecendo carmim –  
Os teus espasmos de seda...

– Água fria e clara numa noite azul,  
Água, devia ser o teu amor por mim...

(OP, p. 127-128)

A ligação desse poema de Sá-Carneiro com a lenda de Narciso se faz por meio do verso “Teus dedos longos de marfim”, já examinado antes, e ainda pelo emprego do pronome da segunda pessoa do singular, da disposição amorosa, do desejo expresso nos três versos que precedem o dístico final e, por último, da referência à água, que tanto sugere a fonte mítica quanto o banho lustral, mas pressagia a morte por ser evocada dentro de uma “noite azul”.

A íntegra de “Ah, Que Te Esquecesses Sempre das Horas” é a que se lê:

Ah, que te esquecesses sempre das horas  
Polindo as unhas –

A impaciente das morbidezas louras  
Enquanto ao espelho te compunhas...

.....

A da pulseira duvidosa  
A dos anéis de jade e enganos  
A dissoluta, a perigosa  
A desvirgada aos sete anos...

O teu passado – Sigilo morto,  
Tu própria quase o olvidaras –  
Em névoa absorto  
Tão espessamente o enredaras.

A vagas horas, no entretanto,  
Certo sorriso te assomaria  
Que em vez de encanto,  
Medo faria.

E em teu pescoço  
Mel e alabastro –  
Sombrio punhal deixara rastro  
Num traço grosso.

A sonhadora arrependida  
De que passados malefícios –  
A mentirosa, a embebida  
Em mil feitiços...

.....

(OP, p. 111)

A primeira correlação entre esse poema e o relato ovidiano é a especularidade implícita na ação de polir as unhas, a qual é reforçada pela referência direta ao espelho que permite fixar a imagem. Portanto, *fonte, unhas polidas e espelho* formam uma série sêmica comum aos dois textos.

A segunda diz respeito ao uso do pronome “tu”, que, segundo vimos pela epístola de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, é palavra com valência de “Eu”, pois a personagem feminina que nos é apresentada não passa de mais um *jogo de duplos* concebido pelo poeta. O *tu*, desse modo, é indissociável do *eu*, segundo a lição de Émile Benveniste<sup>82</sup>.

O mesmo jogo de sedução através do sorriso, “ao meu sorriso sorris”, que há entre Narciso e seu *duplo*, consiste na terceira articulação. Encontramos, nos versos de Sá-Carneiro, algo equivalente: “Certo sorriso te assomaria/ Que em vez de encanto,/ medo faria.”. Acode-nos, então, Baudrillard (1992, p. 77) a explicar a teia da sedução:

---

<sup>82</sup> A relação *eu/tu* é reversível. Esta é a condição para que se verifique o discurso. Sem reversibilidade a fala não se constitui, e só se plenifica porque o *eu* pode ocupar o lugar do *outro* (do *tu*) e vice-versa. Na consecução da subjetividade, e segundo as Teorias da Enunciação, a principal propriedade da linguagem depende do sujeito que dela se apropria “definindo-se ao mesmo tempo a si mesmo como *eu* e a um parceiro como *tu*”. BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. São Paulo: Nacional/EDUSP, 1976.

É por isso que, dentre todas as grandes figuras da sedução, pelo canto, pela ausência, pelo olhar ou pelo disfarce, pela beleza ou pela monstruosidade, pelo brilho mas também pelo fracasso e pela morte, pela máscara ou pela loucura, que povoam a mitologia e a arte, a de Narciso destaca-se com força singular.

O sorriso também pode integrar, e certamente faz parte da série de figuras nomeadas por Jean Baudrillard, compondo-se com o medo.

A quarta correlação cabível é a concernente ao pescoço, que, no poema de Sá-Carneiro, abriga mel e alabastro, aproximando-se assim o poeta português de seu antecessor romano, que se exalta à vista do “pescoço de mármore” de sua ideação.

Por fim, o pressago sentimento de morte delineado por Sá-Carneiro: “Sombrio punhal deixara rastro/ Num traço grosso.” – eis a quinta e última aproximação a ser feita.

A carta de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa (1979, p. 180) deixa patente que a existência de *outro* igual, de um *duplo*, pode ser bela, mas é perigosa, implicando inclusive ser “trucidante”.

O processo de Narciso para expiar a impossibilidade de possuir seu *duplo* é o da autopunição, do silício: “bate no peito nu com as mãos de mármore. Com os murros, o peito se tinge de rosa [...]”. O de Sá-Carneiro é a laceração verbal, a autoincrepação de defeitos e vícios, como as sustentadas em “O Lord” (OP, p. 142), “Campainhada” (OP, p. 145), “O Fantasma” (OP, p. 154), “Feminina” (OP, p. 155), “Aqueloutro” (OP, p. 156) e “Fim” (OP, p. 156).

Outro aspecto em que os dois textos poéticos coincidem é na atenção dispensada às repetições. Não só temos o eco intensificante do medo e da dor na lenda de Narciso. Há também

nos versos de Sá-Carneiro as frequentes dobraduras de palavras, as rimas idênticas, as recriações de motivos, repetições e reescritas de estrofes e até de partes de poemas. Cabe perguntar, então: – Isso faz sentido no *jogo de duplos* do ser narcísico? Respondamos com dois parágrafos de Baudrillard (1992, p. 85):

palavras e gestos serão esvaziados de seu sentido pela repetição e pela escansão incansáveis: fatigar o sentido, gastá-lo, usá-lo para liberar a pura sedução do significante nulo, do termo vazio – essa é a força da magia ritual e do encantamento. Mas esta também pode ser a fascinação direta do vazio, como na vertigem física do precipício ou na vertigem metafórica de uma porta que se abre para o vazio. “Esta porta abre para o vazio.” Se lermos isso num cartaz, resistiremos à vontade de abri-la?

Após infligir-se o sofrimento à borda da fonte, Narciso “fechou seus olhos cheios de admiração pelo sono”. Já nos coube falar sobre o sono, a morte, o torpor e outros estados afins na lírica de Sá-Carneiro. Não redundaremos. Apenas queremos registrar a similitude de estratégia residual que une o vetusto conto à poesia escrita em plena era do *Orpheu* português. Além disso, sublinhar que a estrada do vazio é a mesma direcionada ao Nirvana e à morte, lembrando que Sá-Carneiro trilhou-a, a cada passo de sua autocondenação poética, letra refletidora de um *eu* incompatível com o *ser* que se queria *outro*.

Por fim, a belíssima metamorfose final construída por Ovídio: “No lugar do corpo encontraram uma flor amarela, cujo centro é cercado de pétalas brancas”, tem correspondência na definitiva poesia cuja dissonância humana é oriunda do inevitável temor do *eu* diante do *duplo* narcísico:

De embate ao meu amor todo me ruo,  
E vejo-me em destroço até vencendo:  
É que eu teria só, sentindo e sendo  
Aquilo que estrebucho e não possuo.

(OP, p. 91)

## 4.2 Freud, Marcuse e Kristeva

O cotejo anterior da narrativa de Ovídio com a poesia de Sá-Carneiro oferece-nos a oportunidade de lermos esta última, à luz de alguns princípios teóricos formulados por autores que estudaram o narcisismo como componente do perfil mental do homem.

Sigmund Freud, por exemplo, estabelece uma conexão entre as brincadeiras infantis e a fantasia dos *Dichter*<sup>83</sup>.

Para Freud, a semelhança está em que, sendo o brinquedo ou o jogo a ocupação favorita e mais envolvente da criança, o poeta faz o mesmo que ela ao brincar ou jogar. Cria um mundo próprio, ou seja, ajusta os elementos de seu mundo a uma nova forma que o agrada; um mundo de fantasia, que é tomado a sério, no qual investe toda a emoção de que dispõe, mantendo ciosamente a distinção entre o mundo *ilusório* e o *real* (1992, p. 421-422).

Um mundo próprio a Sá-Carneiro tem-se nos versos de “Distante Melodia”:

Num sonho de Íris, morto a ouro e brasa,  
Vêm-me lembranças doutro Tempo Azul  
Que me oscilava entre véus de tule –  
Um tempo esguio e leve, um tempo-Asa.

---

<sup>83</sup> A palavra alemã compreende todos os escritores criativos: poetas, romancistas, dramaturgos etc.

Então os meus sentidos eram cores,  
Nasciam num jardim as minhas ânsias,  
Havia na minha Alma outras distâncias –  
Distâncias que o segui-las eram flores...

Caía Ouro e pensava Estrelas,  
O luar batia sobre o meu alhear-me...  
Noites-lagoas como éreis belas  
Sob terraços-lis de recordar-me!...

Idade acorde de Inter-sonho e Lua,  
Onde as horas corriam sobre jade,  
Onde a neblina era uma saudade,  
E a luz – anseios de Princesa nua...

Balaústres de som, arcos de Amar,  
Pontes de brilho, ogivas de perfume...  
Domínio inexprimível de Ópio e lume  
Que nunca mais, em cor, hei-de habitar...

Tapetes doutras Pérsias mais Oriente...  
Cortinados de Chinas mais marfim...  
Áureos Templos de ritos de cetim...  
Fontes correndo sombra, mansamente...

Zimbórios-panteões de nostalgias,  
Catedrais de ser-Eu por sobre o mar...  
Escadas de honra, escadas só, ao ar...  
Novas Bizâncios-Alma, outras Turquias...

Lembranças fluidas... cinza de brocado...  
Irrealidade anil que em mim ondeia...  
– Ao meu redor eu sou rei exilado,  
Vagabundo dum sonho de sereia...

(OP, p. 121-122)

Nesse poema, o autor tenta justamente a construção de *outro mundo* que não o *real*, ajustando os elementos reais a uma ordem que é do seu agrado. Os versos lidos instauram o clima de alheamento que lhe era necessário para suportar o peso do *real*. A realidade sógnica trabalhada lhe permitia o *jogo de duplicação do mundo*, lhe concedia o condão de brincar de *real*. O poema evoca *outro mundo* no qual havia prazer.

Sigmund Freud (1992, p. 422) observa que a língua de seu povo preservou a estreita relação entre o brincar (ou o *jogar*) infantil e a criação poética:

Dá [em alemão] o nome “Spiel” [“peça”] às formas literárias que são necessariamente ligadas a objetos tangíveis e que podem ser representadas. Fala em “Lustspiel” ou “Transpiel” [“comédia” e “tragédia”]: literalmente, “brincadeira prazerosa” e “brincadeira lutuosa”], chamando os que realizam a representação de “Schauspieler” [“atores”: literalmente, “jogadores de espetáculo”].

As anotações etimológicas do autor muito auxiliam a compreender por que intitulamos este trabalho de *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro*. Basta o que dissemos linhas antes sobre “Distante Melodia” para aceitarmos haver um sutil jogo de linguagem, certas vezes, prazeroso, outras, lutuoso. Façamos a leitura de “O Recreio” e teremos o contrário de “Distante Melodia”:

Na minha Alma há um balouço  
Que está sempre a balouçar –  
Balouço à beira dum poço,  
Bem difícil de montar...

– E um menino de bibe  
Sobre ele sempre a brincar...

Se a corda se parte um dia,  
(E já vai estando esgarçada),  
Era uma vez a folia:  
Morre a criança afogada...

– Cá por mim não mudo a corda,  
Seria grande estopada...

Se o indez morre, deixá-lo...  
Mais vale morrer de bibe  
Que de casaca... Deixá-lo  
Balouçar-se enquanto vive...

– Mudar a corda era fácil...  
Tal idéia nunca tive...

(OP, p. 143)

De fato, o jogo agora é pueril e lutuoso. Não só as imagens evocam o universo infantil, mas a infância parece indefesa diante do perigo iminente. O “menino de bibe” vem a ser o *reflexo*, ou duplo, de Sá-Carneiro. A leitura desse poema faz correr um frêmito por nossos sentidos. Cabe então imaginar o que possa ter-se passado no ânimo do poeta ao escrevê-lo, e lê-lo, repetidas vezes. O comentário final de Sigmund Freud às suas notas etimológicas em torno de “Spiel” bem poderia ter sido escrito depois da leitura de “O Recreio”:

A irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem, porém, consequências importantes para a técnica de sua arte, pois muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e muitos excitamentos que em si são realmente

penosos, podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra de um escritor (1992, p. 422).

O poema referido, evidentemente, é uma “brincadeira lutuosa” em que os “jogadores de espetáculo” são o *eu* de Sá-Carneiro e seu *duplo* nesta peça, o “menino de bibe”. Ao leitor cabe experimentar a catarse e o estremecimento do impacto trágico.

Passemos à análise de Herbert Marcuse sobre Narciso, que parte da de Sigmund Freud e se dá em torno a dois princípios: o do desempenho (ordenador, racional, construtivista, pragmático, repressor, eminentemente voltado para resultados) e o do prazer (fantasista, intuitivo, criativo, fruidor, liberador, sobremodo dirigido para o atingimento dos valores existenciais do homem). O embate entre esses dois princípios é notório no *jogo disjuntivo* celebrado na “Canção de Declínio 4”.

O poema nos dá a contestação do “princípio de realidade” freudiano (que Herbert Marcuse redesenha, adotando o conceito de *desempenho*, mais adequado aos tempos da competitividade capitalista) quando cita o preceito bíblico que estipula a sanção divina para a queda adâmica:

“Ganhar o pão do seu dia  
Com o suor do seu rosto”..  
– Mas não há maior desgosto  
Nem há maior vilania!

(OP, p. 133)

Enquanto o poema contesta o trabalho, afirma a opção pelo ócio e a prevalência do *princípio de prazer* inscrito na primeira estrofe:

As grandes Horas! – vivê-las  
A preço mesmo dum crime!  
Só a beleza redime – Sacrifícios são novelas.

(OP, p. 133)

Marcuse salienta que Prometeu, no quadro dos “heróis culturais”, é o “herói-arquétipo do princípio do desempenho” (1968, p. 147). Já Orfeu e Narciso, como Dioniso, não se converteram em heróis culturais. A imagem de ambos, nos diz Marcuse (1968, p. 148):

é a da alegria e da plena fruição; a voz que não comanda, mas canta; o gesto que oferece e recebe; o ato que é paz e termina com as labutas de conquista; a libertação do tempo que une o homem com deus, o homem com a natureza.

A recusa do princípio de realidade é notada pelo filósofo nos *Sonetos a Orfeu*, de Rainer Maria Rilke. No de número II, por exemplo, lemos:

E era quase uma menina que surgia  
da harmoniosa felicidade do canto e da lira,  
brilhou clara no véu primaveril  
e fez seu leito em meu ouvido.

E dormindo em mim, tudo se transmutou no sono.  
As árvores sob o fascínio, aquela  
sensível distância. A pradaria pressentida  
e o espanto que também me dominava.

Nela dormia o mundo. – Deus cantor, como a concebeste  
tão perfeita que não pede  
agora para acordar? Nasceu e dorme.

Onde está sua morte? Oh, este motivo, poderás  
inventá-lo antes que teu canto chegue a sumir-se?  
De mim ela foge. Para onde?... E era quase menina...<sup>84</sup>

A recusa se acentua ao tratar-se de Narciso. O *real* como que vai elidido neste trecho do *Tratado do Narciso*, de André Gide:

Narciso sonha com o paraíso... Quando, pois, o tempo, cessando a sua fuga, consentirá que este fluir cesse? Formas divinas e perenes que apenas esperais o repouso para ressurgir, oh!, quando, em que noite, em que silêncio, vos cristalizareis de novo? O paraíso sempre está por recriar; não se situa em alguma remota Thule. Habita sob a aparência. Cada coisa contém, virtual, a íntima harmonia de seu ser, tal como cada sal, em si, o arquétipo de seu próprio cristal; – e chega um tempo de noite silente, em que as águas mais densas escoar-se-ão; então, nos abismos imperturbados, os cristais secretos florirão... Todas essas coisas se esforçam no rumo de sua perdida forma...<sup>85</sup>

Esse fragmento do *Tratado do Narciso* nos faz pensar no sonho humano com o paraíso; no *tempus fugit*<sup>86</sup> virgiliano; nas formas divinizadas; na expectativa do Nirvana; na emergência da morte; na estetização de um mundo próprio; na consistência do que é aparente; no substrato virtual do mundo; no mergulho metafísico; na gnose ôntica arquetípica e na busca

---

<sup>84</sup> Marcuse transcreve o soneto em alemão. A tradução brasileira utilizada, de Álvaro Cabral, traz apenas doze versos. Por isso, preferimos traduzir, sob cotejo, este soneto, a partir das traduções deste e de Paulo Quintela, *As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*. Porto: Editorial Inova Limitada, [s.d.], e ainda de E. M. S. Damero, *Rilke Obra Poética*. Buenos Aires: Libreria Perlado Editores, 1956. p. 228.

<sup>85</sup> A tradução é de Álvaro Cabral. In: Marcuse (1968, p. 149).

<sup>86</sup> Virgílio, *Geórgicas* (3, 428), “o tempo é fugaz”. Publius Virgilius Marus. *Obras completas*. Tradução de Antonio Feliciano de Castilho. São Paulo: Edições Cultura, 1943. p. 107.

da forma perdida, que asseguram o estatuto de lírica maior à poesia de Sá-Carneiro.

Paul Valéry é outro poeta que, segundo Herbert Marcuse, recusa o *princípio de realidade*. O filósofo germânico cita trecho de *Narciso Fala*:

Uma grande calma me escuta, onde escuto a esperança.  
Muda a voz das fontes e fala-me da tarde;  
Ouço as ervas prateadas crescendo na santa sombra  
E a pérfida lua dos segredos, na fonte extinta.<sup>87</sup>

Os versos de Paul Valéry vão ao encontro do substrato poético dos de Sá-Carneiro, pois o poeta português pôs sua esperança na fonte mesma que o pacificava por intantes: sua criação, a “Obra”. Mas, repentinamente, a voz da fonte – a do *duplo*, a do *reflexo* – traz no som da fala o prenúncio do ocaso – a tarde – que introduz a “santa sombra”. É de notar que toda a simbologia é sá-carneiriana, tanto que o autor recorre ao oxímoro em destaque. E mais: a lua é associada por este último à serpente, à “Cobra”, que faz rimar com “Obra”, ambas as palavras grafadas com maiúsculas majestáticas, cujo deliberado fim é denunciar o inimigo em si mesmo adormecido, o *duplo-serpente*, entrelaçado ao móvel do seu fascínio, ou seja, a intenção de arte. Assim, a “Lua”, de Sá-Carneiro, como a de Paul Valéry, é “pérfida”. É desse modo que a vemos em “Abrigo”:

Paris da minha ternura  
Onde estava a minha obra –  
Minha Lua e minha Cobra,  
Timbre da minha aventura.

(OP, p. 138)

---

<sup>87</sup> Conferir a tradução de Álvaro Cabral. In: Marcuse (1968, p. 149).

O verso último do excerto de Paul Valéry sugere mergulho definitivo nas águas de uma “fonte extinta”, clara menção à morte, que tantas vezes diz presente nos versos de Sá-Carneiro.

Herbert Marcuse selecionou ainda de Paul Valéry uma passagem da *Cantata do Narciso*, Cena II, tendo por fim enfatizar a ideia da aversão do mítico jovem ao *princípio de realidade*, pois que seus sentidos se centralizam apenas no *reflexo* de si mesmo:

Admiro em Narciso um eterno retorno  
 ao espelho das águas, onde sua imagem se oferece ao  
 seu amor  
 e à sua beleza propõe todo o seu conhecimento;  
 Todo o meu destino é obediência  
 à força do meu amor.

Caro corpo, abandono-me ao teu poder único;  
 As quietas águas me atraem para onde estendo os  
 braços:  
 A essa pura vertigem não resisto.  
 Que poderei fazer, ó minha Beleza, que tu não queiras?<sup>88</sup>

Vimos que tanto em Rainer Maria Rilke quanto em André Gide e Paul Valéry, o clima dos cantos entoados a Orfeu e Narciso embebe-se da tentativa de diminuição das marcas do pecado original<sup>89</sup>. Do mesmo modo acontece na lírica de Sá-Carneiro, já o dissemos, com respeito à “Canção de Delírio 4”, em que o poeta registra sua revolta contra a cultura “baseada na labuta sofrida, na dominação e renúncia. As imagens de Orfeu e Narciso reconciliam Eros e Thanatos”<sup>90</sup>.

<sup>88</sup> Conferir a tradução de Álvaro Cabral. In: Marcuse, *Op. cit.*, p. 150.

<sup>89</sup> Marcuse. 1968.

<sup>90</sup> *Id. Ibidem.*

O impulso vital contra o mortal, eis aí uma disjunção premente ao longo dos poemas de Sá-Carneiro. Os impulsos para Eros e Thanatos, alternados e intermitentes, relembram:

a experiência de um mundo que não vai ser dominado e controlado, mas liberado – uma liberdade que desencadeará os poderes de Eros agora sujeito nas formas reprimidas do homem e da natureza. Esses poderes são concebidos não como destruição, mas como paz, não como terror, mas como beleza. É suficiente enumerar as imagens reunidas, a fim de circunscrever-se a dimensão a que elas se encontram vinculadas: a redenção do prazer, a paralisação do tempo, a absorção da morte; silêncio, sono, noite, paraíso – o princípio do Nirvana, não como morte, mas como vida (MARCUSE, 1968, p. 150).

Os objetivos alinhados desde os poderes de Eros nos parecem ser os mesmos que dão a tônica da poesia de Sá-Carneiro e nos levam ao *jogo de duplos* (a busca da complementaridade, portanto, uma aspiração erótica) ou *jogo narcísico*, que termina por ser um meio de recuperar a identidade, ou via de destruição da imagem incômoda pela erradicação de sua causa.

Na antiga doutrina simbólica, a imagem que reflete o *outro*, espécie de espelhamento fomentador do desconforto, é prenúncio de morte ou destruição da própria figura<sup>91</sup>.

Julia Kristeva (1988, p. 125-144) busca, em “Narciso: a Nova Demência”, a neutralização da pauta destrutiva inerente àquele mito grego. Esse é o aspecto que mais nos interessa em seu ensaio e mais atende ao ponto chegado nesta análise da poesia de Sá-Carneiro.

---

<sup>91</sup> Dorflès (1988, p. 33).

Ao “pernicioso reflexo que dizemos hoje pejorativamente *narcísico*” (KRISTEVA, 1988, p. 128), essa autora contrapõe a visão de Plotino (205-270 de nossa era), que considera grave equívoco tomar por realidade tangível o que não passa de reflexo, tal qual Narciso. O narcisismo é, pois, invalidado, porém não se trata de refutar propriamente a origem do processo dos reflexos. Diz Julia Kristeva que, conforme Plotino, o equívoco dar-se-ia só na ocasião em que o contemplador viesse a conferir palpabilidade aos reflexos, deixando de voltar-se sobre sua interioridade específica (1988, p. 129).

Plotino alude mesmo ao mito de Narciso, lançando seu repto àquele que crê na materialidade do reflexo e – para nós – do duplo. Escreve o neoplatônico nas *Enéades*<sup>92</sup>:

Que aquele que possa vá, pois, e siga (a beleza interior dos santuários) até a sua intimidade; que abandone a visão dos olhos e não se volte para o brilho dos corpos que antes admirava. Pois, se vemos as belezas corporais, não devemos correr para elas, mas saber que elas são imagens, vestígios e sombras; o que é preciso é ir até essa beleza de que elas são as imagens. Se corrêsemos para elas para capturá-las como se fossem reais, seríamos como o homem que quis captar sua bela imagem refletida nas águas (como uma fábula, creio, dá a entender); mergulhando na torrente profunda, ele desapareceu; o mesmo ocorre com aquele que se apega à beleza dos corpos e não a abandona mais; não é o seu corpo, mas a sua alma que mergulhará nas profundezas obscuras e funestas à inteligência, e viverá ali com as sombras, qual cego no Hades<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> À obra de Plotino foi dado esse título geral, indicativo do número de capítulos que foi possível reunir.

<sup>93</sup> *Enéades*, I, 6, 8, 8 *apud* Kristeva (1988, p. 129).

Julia Kristeva salienta outra referência mítica ao espelho na obra do neoplatônico, que amplia a “condenação da dispersão imagética” paralela a uma proposta de “reunificação da alma com a unidade sempre presente do intelecto” (1988, p. 130):

E as almas humanas? Elas vêm suas imagens como no espelho de Dionísio, e do alto lançam-se sobre elas. Não atinam, contudo, com as suas relações com os princípios que são inteligíveis.<sup>94</sup>

Logo nos vêm à mente os cinco versos finais do poema “A Queda”, de Sá-Carneiro:

E como inda sou luz, num grande retrocesso,  
Em raivas ideais, ascendo até o fim:  
Olho do alto o gelo, ao gelo me arremesso...

.....

Tombei...

E fico só esmagado sobre mim!...

(OP, p. 95)

Parecem até que foram escritos sob inspiração das palavras de Plotino...; e os versos de Sá-Carneiro dão vez ao surgimento de outro aspecto da alegoria negativa de revelação do *duplo*, para assim lhe chamar, que de modo especial o confirma: é o gelo.

Analisando os mesmos versos, Fernando Cabral Martins logra uma felicíssima interpretação, que muito nos serve e merece ser conhecida por seu brilho:

---

<sup>94</sup> *Ibidem*. IV, 3, 12, 1-4; Cf. Kristeva (1988, p. 130).

Por oposição às imagens do fogo – “as letras de fogo” de Rodopio – o gelo é a metáfora do branco da página em que o poema e o livro<sup>95</sup> vão terminar. “Glacé” e “glacier” são frequentes em Mallarmé [...]. E “glacé”, em francês, tem dois sentidos: gelo e espelho. O francesismo, sendo uma das características mais claras da escolha vocabular e morfológica de Sá-Carneiro, e que é, ao mesmo tempo, arma de renovação, forma de provocação do provincianismo e modo de afirmação de Europa, a presença na superfície do texto desses dois sentidos – um deles anômalo em português – vem trazer para primeiro plano o tema do Narciso e do duplo (MARTINS, 1994, p. 206).

Além dessa surpreendente leitura de Fernando Cabral Martins, cabe ainda, com respeito à passagem de Plotino, que deu vez à retomada dos versos finais de “A Queda”, sublinhar que Julia Kristeva relembra que a sedução de Dioniso menino, através de um espelho, e suas consequências, despedaçamento e reintegração, convergem para o tema da unificação “através da multiplicidade dos reflexos inessenciais, que vamos encontrar mais imediatamente no tratamento plotiniano do mito de Narciso” (1988, p. 130).

Para a autora, o *reflexo*, em Plotino não pode ser dito narcísico. É possível considerá-lo “narcisiano”, caso queiramos, mas este filósofo é “violentamente antinarcisista; ele condena a veneração das imagens, a começar pela sua própria” (1988, p. 130).

Plotino não se deixa tomar pela contemplação maléfica, que enreda Narciso na narrativa ovidiana. Prefere contemplar a “beleza da boa alma” consoante o seguinte ditame:

---

<sup>95</sup> Referência a *Dispersão*.

Volta-te para ti mesmo e olha; se ainda não vês a beleza em ti, faz como o escultor de uma estátua que tem que ser bela: ele retira uma parte, raspa, lustra... assim como ele, retira o supérfluo, endireita o que está torto, limpa o que está sujo para aumentar o brilho, e não cesses de esculpir a tua própria estátua, até que a fagulha divina da virtude se manifeste... Te terás tornado como ela? Podes vê-la? Tens contigo mesmo um comércio puro, sem obstáculo nenhum à tua unificação sem que nada mais esteja misturado interiormente a ti mesmo?... Então te tornaste uma visão, fixa teus olhos e vê. Pois só o olho vê a grande beleza... Pois é preciso que o olho se torne parecido e igual ao objeto visto para que se aplique à sua contemplação. Jamais o olho poderia ver o sol sem tornar-se semelhante ao sol... <sup>96</sup>

Julia Kristeva observa que Plotino consegue formular uma “síntese magistral entre a busca da beleza platônica e o auto-erotismo da imagem própria, que lembra inevitavelmente Narciso” (1988, p. 131). A solução plotiniana afigura-se capaz pela via do autoerotismo narcísico, a efetuar a reabilitação da imagem, fugindo assim da autodestruição. Em outras palavras: “reabilitar o *movimento* da operação narcísica” (KRISTEVA, 1988, p. 131).

A esta altura já podemos distinguir o *eu* redobrado: 1º) que vê a imagem má, solução mítica (Ovídio etc.) cuja consequência vem a ser a autodestruição, visando eliminar o reflexo, ou o *duplo* (narcísica); e 2º) que vê a imagem boa, solução filosófica (Plotino) cuja consequência vem a ser a recuperação da identidade, visando fugir da “demência narcísica” (KRISTEVA, 1988, p. 131) por meio do culto da beleza interior (antinarcísica).

---

<sup>96</sup> *Enéades* I, 6, 9, 7 e ss *apud* Kristeva (1988, p. 131).

Na verdade, o *eu* só se desdobra em função do único:

É preciso, então, que o eu seja suficiente, por menor que seja ou pareça na realidade: porque a escolha se limita ao único, que é muito pouco, e ao seu duplo, que não é nada. É o que exprime admiravelmente a linguagem corrente quando declara, sem tomar muito cuidado, que “não se pode virar outro” (ROSSET, 1988, p. 84).

O *único* é quem tem existência de fato. Sá-Carneiro partiu-se sempre entre a contemplação da *imagem má* e da *imagem boa* que de si fazia. Mas aquela que coincidia com o *único* era a *real*, insuportável. Paradoxalmente, a *imagem má* era a do seu fascínio, talvez porque lhe proporcionasse o sonho do *outro*. A *imagem boa* não poderia prevalecer, porque apenas miragem. A visão dominante, tal qual a pulsão thanática, foi a da *pérfida imagem*, tirânica, desesperante. Julia Kristeva resalta que “a alma feia não é uma interioridade, não possui espaço próprio, não mais vê dentro dessa circularidade que unifica porque eleva até o belo”. E Plotino completa:

*Não mais vê o que uma alma deve ver; já não lhe é dado permanecer nela mesma, porquanto é incessantemente atraída para a região exterior, inferior e obscura... a feiúra sobrevém por adição de um elemento estranho...<sup>97</sup>*

Em fevereiro de 1916, vencida a *imagem boa*, o olhar do poeta recai sobre a outra parte do *eu*, a *real*, e o dissídio torna-se incontornável.

O constante exercício de Sá-Carneiro à orla da *fonte*, ou o “Balouço à beira dum poço” (OP, p. 143), daquele verso de

<sup>97</sup> *Enéades* I, 6, 5, 33-50 *apud* Kristeva (1988, p. 133).

“O Recreio”, são um indicativo do nada e do tédio profundos que assolavam seu espírito. O reencontro seguido do *ser real* com seu *reflexo*, no lugar do nada, reconcilia Eros e Thanatos sob o império do segundo.

A última visão que o poeta tem de si mesmo parece até a vingança do *reflexo* contra o único. Sá-Carneiro revela o autodesprezo que já se votava e trombeteia invectivas sarcásticas só compatíveis com quem se despiu da própria estima. Cumprindo a mais impiedosa diatribe contra si mesmo, “Aqueloutro” causa comiseração:

O dúbio mascarado, o mentiroso  
Afinal, que passou na vida incógnito  
O Rei-lua postiço, o falso atônito;  
Bem no fundo o covarde rigoroso.

Em vez de Pajem bobo presunçoso.  
Sua Alma de neve asco de um vômito.  
Seu ânimo cantado como indômito  
Um lacaio invertido e pressuroso.

O sem nervos nem ânsia – o papa-açorda,  
(Seu coração talvez movido a corda...)  
Apesar de seus berros ao Ideal

O corrido, o raimoso, o desleal  
O balofo arrotando Império astral  
O mago sem condão, o Esfinge Gorda.

(OP, p. 156)

## APÊNDICE

---

### Narciso e Eco

Celebérrimo pela fama, em toda a região da Aônia, Tírsias dava respostas precisas às pessoas que o consultavam. A primeira que fez a experiência da veracidade de suas palavras foi Liríope, da cor do céu, que Céfiso, outrora, acorrentou no curso de suas águas e, uma vez presa, violentou. Extraordinariamente bela, engravidou e deu à luz um menino capaz, desde cedo, de ser amado pelas Ninfas, a quem dá o nome de NARCISO. Consultado se, porventura, ele viveria muito e teria uma longa velhice, o fatídico vate respondeu: sim, “se ele não se conhecer”. Por muito tempo a palavra do adivinho permaneceu destituída de sentido. Seu acerto está na maneira como NARCISO morre e na inusitada forma de sua loucura. O filho de Céfiso tinha 16 anos e tanto parecia uma criança como um jovem. Muitos rapazes e muitas moças o desejaram. Mas havia tanta arrogância na sua delicada beleza que nenhum rapaz, nenhuma jovem pôde tocá-lo. Um dia, prendendo nas redes trêmulos cervos, a Ninfa de voz sonora, que não silencia diante de quem lhe fala e que nunca é a primeira a falar, a ressoante ECO o viu. Eco tinha um corpo, não era somente uma voz. Era tagarela, tinha boca, como hoje, para poder repetir as últimas palavras de uma frase. Foi Juno que fez isso, porque todas as vezes que pudesse surpreender as Ninfas deitadas ao lado do seu Júpiter, nas montanhas, Eco, habilmente, prendia a deusa com seus longos discursos até que as ninfas fugissem. Quando a filha de Saturno percebeu isso, disse: “Com essa língua, pela qual sou enganada, ser-te-á dado só um fraco poder, ser-te-á

dado um brevíssimo uso da voz”. E confirma a ameaça: quando alguém termina de falar, Eco só imita a voz e repete o que acaba de ouvir.

Quando, então, Eco vê Narciso vagando pelos campos e se apaixona por ele, segue seus passos furtivamente. Quanto mais o segue, mais se inflama com a proximidade dessa chama, como o sensível enxofre, que reveste a extremidade das tochas e se queima à aproximação do fogo. Oh, quantas vezes ela quis se acercar dele com palavras carinhosas e lhe dirigir ternos apelos! Sua natureza não lhe permite isso, nem de ser a primeira a falar. Mas, o que pode é esperar os sons e devolvê-los com as mesmas palavras de quem os emitiu.

Por acaso, o adolescente, separado do grupo fiel de seus amigos, havia perguntado:

“Porventura, aqui há alguém?”

“Há alguém”, respondeu Eco.

Narciso grita estupefato e corre os olhos por todos os lados. Grita com voz forte:

“Vem!”

“Vem!” Eco o chama.

Ele olha para trás e, percebendo que ninguém se aproxima, pergunta:

“Por que me foges?”

“Por que me foges”, ela lhe devolve as mesmas palavras por ele ditas.

Insiste decepcionado pela ilusão da voz, que responde à sua e fala:

“Aqui mesmo, façamos amor!”

“Façamos amor!”, retruca Eco – tendo respondido com tanta vontade como jamais fizera.

Aceita aquele convite, sai da floresta, e já estava para lançar seus braços em torno do colo desejado, quando Narciso foge e diz:

“Abaixa as mãos, nada de abraços.

Prefiro morrer,

Não me deixo usar por ti!”

“Me deixo usar por ti!”, respondeu, tão somente, Eco.

Desprezada, esconde-se ela na floresta e protegendo seu rosto envergonhado sob as folhas. E a partir desde esse dia passou a viver em cavernas solitárias. Entretanto, seu amor tenaz aumentara com a dor da recusa. Suas preocupações consumiram-lhe o próprio organismo, a magreza enrugou-lhe a pele e toda a essência do seu corpo se esvaiu. Sobraram, no entanto, a voz e os ossos. A voz fica. Os ossos, dizem, tomaram a aparência de pedra. Assim, escondendo-se na floresta e não é vista em montanha alguma. Ouvida por todos, é o som que vive nela.

Assim Narciso decepcionara Eco e outras ninfas nascidas nas águas ou nas montanhas e, antes delas, numerosos jovens. Então um dos desdenhados, levantando as mãos para o céu, disse: “Que ele se ame, por sua vez, e da mesma forma não possa alcançar o objeto de seu amor!”. A deusa de Rhamnonte atendeu a essa justa prece.

Havia uma fonte de água muito límpida, brilhante e prateada, da qual pastores nem cabras que pastavam nas montanhas, nem qualquer outro animal jamais havia se aproximado; não fora ela perturbada por nenhum pássaro, animal selvagem, nem mesmo por ramos caídos de árvores. Era circundada de grama, que ia até próximo à água, e a floresta impedia que o sol aquecesse aquele lugar. Aqui, o jovem, cansado pelo calor e o esforço da caçada, jogou-se ao chão, fascinado pela

fonte e pela paisagem. Enquanto procurava saciar a sede física, outra cresce de sua beleza, fazendo-o apaixonar-se pelo reflexo sem corpo na lâmina líquida. Narciso, iludido, toma por corpo o que não passa de sombra. Fica em êxtase diante de si mesmo, imóvel, o semblante fixo, absorto nessa contemplação, como uma estátua de mármore de Paros. Contempla, deitado no chão, dois astros, seus olhos e seus cabelos, dignos de Baco e de Apolo. Frui o rosto imberbe, o pescoço de mármore e a boca charmosa do reflexo, como também o rosado que matiza a brancura de sua pele; admira tudo isso pelo que ele mesmo está rendido. Deseja a si mesmo, em sua ignorância, e os elogios que faz, os faz a si tão somente; e os ardores que sente, ele mesmo os fomenta; do mesmo modo, arde no fogo que ele próprio acende. Quantas vezes, para abraçar o colo que via, mergulhou os braços na água, sem conseguir abraçá-lo! O que vê, ele ignora; mas o que vê o inflama, e o mesmo erro que ilude seus olhos excita seu desejo. Oh crédulo, o que lucras com esses vãos esforços? O objeto de teu desejo não existe. Afasta-te do amor e tu o farás desaparecer. Essa sombra que vês apenas é o reflexo da tua imagem; ela nada é por si mesma. Contigo ela aparece e permanece; à tua partida ela desaparecerá, se tiveres a coragem de partir.

Nem as preocupações com Ceres (deusa da alimentação), nem os cuidados com o repouso conseguiam afastar Narciso daquele lugar. Estendido na espessa relva contempla, sem afastar a vista, a imagem mentirosa; e por seus próprios olhos se faz artesão da própria morte. E, um pouco erguido, estendendo os braços para a floresta em volta, diz: “Alguém, oh florestas, amou, porventura, mais cruelmente? Vós sabeis, porquanto para muitos fostes oportuno refúgio. Durante todos os séculos de vossa existência, será que vos lembrais, duran-

te todo esse tempo, de alguém que tenha sofrido como eu? O corpo me seduz e vejo; mas o que vejo e me seduz não posso alcançar; é grande o meu erro enquanto amante. E para que eu sofra mais, não nos separa a imensidão do mar, nem os caminhos, nem as montanhas, nem as muralhas com as portas fechadas: mas uma tênue camada de água impede nossa união. Cada vez que aproximo os lábios da água cristalina, ele (o reflexo) todas as vezes tenta tocar minha boca com a sua. Poder-se-ia crer que posso tocá-lo: tão pequeno é o obstáculo a nós amantes. Sede lá quem fordes, sai daí! Por que me enganais, jovem singular, para onde vais, quando vos procuro? Não tenho, com certeza, nem aspecto nem idade para que fujas, pois muitas ninfas me desejaram também. Com teu semblante amigo prometes-me não sei que esperança, e quando te estendo os braços, lanças por vossa vez os vossos; ao meu sorriso, sorris; eu chorando, notei, também, vossas lágrimas; a um sinal da minha cabeça respondeis da mesma maneira; e, o quanto posso, adivinho os movimentos de vossa linda boca, dizendo a mim palavras que não chegam aos meus ouvidos. Vós não sois outro que eu mesmo! Compreendi. Não me engana mais a minha própria imagem.

Ardo de paixão por mim mesmo e sinto e atijo esse fogo do meu desejo. O que fazer? Rogar ou ser rogado? O que a partir de agora poderei rogar? Aquilo que desejo está em mim; minha riqueza, a formosura, me fez um desapossado. Ah, se eu pudesse me dissociar de meu próprio corpo! Desejo inusitado de um amante: queria eu estar separado do que amo!

E eis que a dor mina minhas forças. Não me resta muito tempo mais para viver e me extingo na flor da idade. A morte não me assusta, pois com a morte me despojarei da dor. Para aquele que é objeto de minha ternura gostaria de ter uma vida

mais longa. Unidos, ambos e agora, pelo coração, exalemos nosso último suspiro”.

Disse e, em seu desvario, voltou à mesma contemplação. As lágrimas turvaram as águas, a imagem apagou-se... Quando a viu desaparecer, gritou: “Para onde foges? Fica, cruel, não me abandoneis que vos amo!”. Gritou: “Que me seja permitido olhar o que não posso tocar, e com isso alimentar minha triste loucura”.

Enquanto se lamentava, rasgava as vestes, desde o alto, e batia no peito nu com as mãos de mármore. Com os murros, o peito se tingia de rosa, como as frutas que, em parte são brancas, em parte se fazem avermelhadas, ou como acontece com os cachos da uva que, ainda verde, se colore de púrpura. Quando o viu nas águas novamente plácidas, não aguentou mais. Porém, como costumam se derreter a cera amarela ao leve calor do fogo ou o orvalho matinal ao morno do sol, assim desvanecido pelo amor, já definhava, e pouco a pouco um secreto fogo o consumia. Agora, sua pele não oferece mais a brancura misturada ao rubor nem restam o vigor e a força que seduziam seus olhos, e nada resta ao corpo que um dia Eco tinha amado.

A Ninfa, logo que aquilo viu, embora na mágoa de seu ressentimento comoveu-se, e todas as vezes que o infeliz Narciso dizia “- Ai de mim!”, ela repetia com voz ecoante “- Ai de mim!”. E, quando ele esmurrava os braços com as mãos, ela repetia com o mesmo som as pancadas. As últimas palavras de Narciso, com os olhos mirando a conhecida fonte, foram: “- Ai, querido jovem, meu amor!”. E aquele lugar lhe devolveu todas as palavras da frase. E tendo dito

“- ADEUS”,

“- ADEUUSSS”..., ecoou Eco.

Depois, repousou a cabeça fatigada na verde relva e a noite fechou seus olhos cheios de admiração pelo sono. E, mesmo depois que foi recebido na morada dos mortos, ainda se olhava nas águas do Estige. Suas irmãs, as Náiades, choraram aos gritos e depositaram os cabelos cortados junto ao irmão. As Dríades choraram em alta voz. Eco repetia os lamentos dos que choravam, enquanto preparavam a fogueira, as tochas ardentes e o féretro. O corpo não estava em lugar algum. No lugar deste, encontraram uma flor amarela, cujo centro é cercado de pétalas brancas.

Tradução literal das  
*Metamorphoseon* – Liber Tertius  
Vers. 339 ad 510  
P. OVIDIUS NASO – 43 AC



## CONCLUSÃO

---

Todo desafio vale a pena, mesmo que não seja bem-sucedido. Melhor ainda é quando temos a certeza de que foi possível atingir o objetivo proposto e desde muito acalentado.

Com o centenário de nascimento de Sá-Carneiro, ocorrido em 1990, novos olhares críticos foram lançados sobre a poesia e a obra em geral do autor que acabamos de estudar.

Duas publicações muito contribuíram para incrementar o interesse pelos escritos desse integrante de *Orpheu*: a edição especial da revista *Colóquio/Letras*, número 117/118, setembro e dezembro de 1990, sob os auspícios da Fundação Calouste Gulbenkian, e o catálogo da exposição “Mário de Sá-Carneiro 1890-1916”, alusiva ao mesmo centenário, organizado pela Biblioteca Nacional, em Lisboa, em 1990.

Esse catálogo reúne farto material de leitura. Contudo, *a posteriori* surgiram importantes estudos em Portugal, no Brasil e noutras partes do mundo, que pretendíamos compilar, complementando, até 1995, o agora copioso material disponível para o estudo da obra de Sá-Carneiro. Não deu para cumprirmos essa meta. Paciência. Fica para um pouco adiante.

Quanto ao demais, cremos haver conseguido uma visão ordenada, extensiva, recortada dentro dos limites inicialmente estabelecidos, com o fim de conseguir, em grandes recortes, degustar as estranhas emanações de um punhado de poemas escritos sob densa *dissonância ontológica*.

Ao cabo deste longo empenho ensaístico, podemos dizer que nossas conclusões são progressivas e vão-se dando ao fechamento de cada capítulo.

No primeiro, vimos que o processo de fragmentação do *eu*, por nós recortado epistemologicamente no curso do Romantismo, principalmente o alemão, chega ao grupo de *Orpheu*, que se instala em definitivo na história literária portuguesa no ano de 1915.

Esse processo é vivenciado por todos os integrantes da revista, os quais se movem e criam entre duas alternativas básicas: a) o reconhecimento da identidade; ou b) o esfacelamento físico na destruição.

Passamos então a demonstrar como isso se deu com Sá-Carneiro, fixando-lhe a fragmentação do *eu* propriamente (a interior) e a *textual* (objetiva), aquela que se exterioriza, se estiliza. Um terceiro aspecto resultante da fragmentação é para nós evidenciado: *a complexa residualidade estética de que se faz a obra estudada*, também verificável nos demais participantes de *Orpheu*.

Além dessas conclusões, podemos chegar ainda a outra: Sá-Carneiro está situado no processo poético da modernidade europeia, no mesmo plano que os chamados “poetas malditos”, porém numa condição toda própria, que torna ridículas expressões como “o Rimbaud português”, por exemplo.

Logo ao primeiro capítulo deste trabalho, vemos que Sá-Carneiro não era um intelectual ingênuo. Cada palavra, cada ambiguidade jogada na tessitura do sentido tinha o seu porquê. A poesia para ele estava no ludismo trágico.

O segundo capítulo, dedicado ao *jogo de duplos*, demonstra que o *real* tem peso, por sinal, enorme, exercendo seu efeito sobre o espírito humano. Com base nas investigações filosóficas de Clément Rosset, o indivíduo tem quatro alternativas para fugir ao *peso do real*. São elas: o suicídio, a loucura voluntária, a cegueira voluntária e a percepção inútil.

As quatro hipóteses são encontráveis na obra do malsinado poeta, mais abundantemente, as três primeiras, sendo a comprovação do que afirmamos desenvolvida com o auxílio dos versos e das cartas escritas pelo autor.

Ainda no segundo capítulo, transição e preparação para o próximo, dá-se o estudo dos *jogos disjuntivos*, muito frequentes no autor de *Indícios de Ouro*. Com isso chegamos a mais outra conclusão: o *ser* de Sá-Carneiro se manifesta, sempre cindido na linguagem, entre dois contrários, desde os mínimos conceitos aos mais graves – da sombra à luz, do anjo ao diabo –, pondo em prática a poética baudelairiana dos antípodas do espírito humano.

O terceiro capítulo demonstra o vínculo de Sá-Carneiro com a tradição literária consagrada ao tema do *duplo* na prosa e na poesia, ocorrente ainda no teatro e no cinema. As indicações são claras.

O *duplo básico* é o dissídio fundamental existente na lírica de Sá-Carneiro. Sua fórmula é a da conhecida polaridade *eu/outro*. Este segundo polo ainda aparece grafado com as variantes *outros* e *Outro*.

Essa antinomia de alteridade é rebuscada na questão relativa ao poeta e ao herói na modernidade, pressupondo *ethos* congruente com a *dissonância ontológica* gerada por uma realidade histórico-cultural nova.

O roteiro do *duplo básico* na poesia nos permitiu apontar a disputa do *eu com o outro* nas suas mais variadas modalidades. A demorada análise das situações repetidas, pelas quais o poeta busca esgotar o sentido de tudo, é estampada no que conseguimos apontar de *jogo textual de duplos*, cuja função cognitiva dispara em direção ao reconhecimento do *eu*, ou seja, daquele que é único.

A questão do *duplo básico eu/outro* chega a seu termo mais radical no encarceramento narcísico aventado no quarto capítulo. Nesse, sob a magia do mito ovidiano, fizemos o possível para ressaltar as coincidências entre a narrativa poética daquela lenda e o texto lírico de Sá-Carneiro. As correspondências textuais, para nós, são surpreendentes.

A conclusão de que Sá-Carneiro privilegiou o *princípio de prazer* em detrimento do *princípio de desempenho* não me traz nenhum mérito, por tão óbvia.

O mesmo já não digo da que concerne ao contributo oferecido por Plotino – graças a uma ágil leitura de Julia Kristeva, logo aproveitada. O neoplatônico crê ser possível a *recuperação da identidade* na contemplação narcísica. Essa hipótese não foi, entretanto, descortinada por Sá-Carneiro, sobretudo porque, para seu espírito já pregnado de essência trágica, não significava ela a fonte onde pudesse saciar sua sede e *princípio de prazer*. O *morbu* estava instilado *in gene*. O *oráculo de si mesmo* tinha que cumprir-se e haurir prazer não na recuperação, mas na *destruição*.

Afinal, Mário de Sá-Carneiro era português e o *fado* estava escrito antes mesmo dos tempos de *Orpheu*.

## BIBLIOGRAFIA

---

ADERALDO, Noemi Elisa. “O Simbolismo do Fogo em Mário de Sá-Carneiro”. *Revista de Letras*, Fortaleza, UFC, v. 1, n. 2, p. 29-56, 1978.

ALVES, Hélio J. S. “Mário de Sá-Carneiro, um outro Oriente”. *Letras & Letras*, Porto, fev., 1991, n. 41, p. 14.

ANDRADE, Eugénio. *Os afluentes do silêncio*. Porto: Limiar, 1974.

ANGENOT, Marc. *Glossário da crítica contemporânea*. Tradução de Miguel Tamen. Lisboa: Editorial Comunicação, 1984.

ARISTÓTELES. “Arte Poética”. In: \_\_\_\_\_. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AUSTIN, J. L. *apud* GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima *et al.* São Paulo: Cultrix, 1989.

BACARISSE, Pamela. *A alma amortalhada. Mário de Sá-Carneiro's Use of Metaphor and Image*. London: Tamesis Book Limited, 1984.

\_\_\_\_\_. “Mário de Sá-Carneiro a Imagem da Arte”. In: *Colóquio/Letras*, Lisboa, set., 1985, p. 40-53.

\_\_\_\_\_. “Sá-Carneiro and the Conte Fantastique”. *Luso Brazilian Review*, v. 12, n. 1, Summer, 1975, p. 65-79.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BALBUENA, Monique; NESTROVSKI, Arthur. “Apresentação”. In: BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. *Os paraísos artificiais. O ópio e poema do haxixe*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa* – Edición Bilingüe. Tradução de M. B. F. Barcelona: Livros Rio Nuevo, 1986.

\_\_\_\_\_. *O meu coração a nu: precedido de fogachos*. Tradução de João Costa. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. *As estratégias fatais*. Tradução de Manuela Pereira. Lisboa: Editorial Estampa, 1991.

\_\_\_\_\_. *Da sedução*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1992.

\_\_\_\_\_. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papyrus, 1992.

BARADEZ, François. “O Meteoro”. *Letras & Letras*, Porto, fev., 1991, n. 41, p. 17.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Antonio Borges Coelho. Lisboa: Ulisséia, 1957.

\_\_\_\_\_. *O erotismo*. Tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.

\_\_\_\_\_. *A experiência interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho et al. São Paulo: Ática, 1992.

BELCHIOR, Maria de Lourdes. “Verlaine e o Simbolismo em Portugal”. *Brotéria*, Lisboa, v. 90, n. 3, 1970.

BELLODI, Zina Maria. “*Função e forma do tradicional em Mário de Sá-Carneiro*”. Araraquara: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1975.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas III – *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins et al. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENTO, Antônio. “Introdução”. In: \_\_\_\_\_. *As três faces da arte*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1975.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. São Paulo: Nacional/EDUSP, 1976.

BERARDINELLI, Cleonice. “Mário de Sá-Carneiro”. Estudo Crítico. In: \_\_\_\_\_. *Mário de Sá-Carneiro: poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1958. (Coleção Nossos Clássicos).

\_\_\_\_\_. “Ernâni Rosas e Sá-Carneiro”. *Colóquio* Lisboa, n. 12, fev. 1961, p. 47-50.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERSANI, Léo. *Baudelaire y Freud*. Tradução de Cristina Múgica Rodriguez. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

BERQUÓ, Franca Alves. *A lírica de Sá-Carneiro: o trajecto no labirinto*. Tese (Doutorado), UFRJ, 1982.

\_\_\_\_\_. “Sá-Carneiro e a Subversão da Lei em ‘Sete Canções de Declínio’”. *Letras & Letras*, Porto, fev., 1991, n. 41, p. 19.

BRUGGER, Walter. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Herder, 1962.

BULGER, Laura Fernanda. “Ainda à Volta do Mistério de “A Confissão””. *Letras & Letras*, Porto, fev., 1991, n. 41, p. 11.

BULLARD, Truman C. *The First Performance of Igor Stravinsky's Printemps*. 3 v. Rochester: University of Rochester/ Eastman School of Music, 1971.

CALDERÓN, Demétrio Estebanez. *Dicionário de términos literários*. Madrid: Alianza Editorial, 1966.

CÂMARA JR., J. Mattoso. *Dicionário de lingüística e gramática – referente à língua portuguesa*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

CARPINTEIRO, Maria das Graças. *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1960.

CARVALHO, Julio. *O sentimento da morte na poesia de Sá-Carneiro*. Rio de Janeiro: Tese de livre-docência apresentada à U. E. G., 1967.

CASTEX, François. *Mário de Sá-Carneiro: poemas juvenis (1903-1908)*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1968.

\_\_\_\_\_. “Sur deux Cahiers de Français de Mário de Sá-Carneiro”. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 117/118, set.-dez., 1990, p. 15-26.

CESAROTTO, Oscar. “No olho do outro”. In: HOFFMANN, E. T. A. *Contos sinistros*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1987.

COSTA, Manuel Afonso. “Quadro dos Tributários do Imperador Qianlong (Quinze Poemas sobre Gravuras, Pessoas, Impostos, Chineses e Kuai-Lous)”. *Revista de Cultura*, Macau, n. 27/28, abril-setembro, 1996.

CRUZ, Gastão. “Imaginação e rigor”. *Jornal de Letras*, Lisboa, maio, 1990, p. 13.

CUADRADO, Perfecto E. “Mário de Sá-Carneiro, el abatido albatros”. *Revista de Occidente*. Madrid, n. 94, marzo 1989.

D’ALGE, Carlos. *A experiência futurista e a geração de Orpheu*. Lisboa: ICALP/Ministério da Educação, 1989, 1997.

DAMÁSIO, António Rodrigues. *O erro de Descartes. Emoção, razão e cérebro humano*. Lisboa: Europa-América, 1995.

DIAS, Ana Maria Saldanha. “Um intimismo da ‘dispersão’”. *Letras e Letras*, Porto, fev., 1991, n. 41, p. 12.

DORFLES, Gillo. *Elogio da desarmonia*. Tradução de Maria Ivone Cordeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DUARTE, Lélia Maria Parreira. *Camões e Sá-Carneiro*. Belo Horizonte: Editora Andrade, 1973.

\_\_\_\_\_. “Memória e ironia em contraponto ficcional”. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, *Anais...* Belo Horizonte, 1991, p. 449-453.

\_\_\_\_\_. “O (des) tecer irônico da linguagem em A Confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro. *Letras e Letras*, Porto, ano IV, n. 41, 20 fev., 1991, p. 10.

DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das ciências da linguagem*. Tradução de Antônio José Massano *et al.* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1974.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*. Tradução de Walten-sir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

EINSTEIN, Albert. In: GRASSI, Ernesto. *Arte e mito*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.].

EKSTEINS, Modris. *A sacração da primavera: a grande guerra e o nascimento do mundo moderno*. Tradução de Rosaura Eichenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

ENCICLOPEDIA FILOSOFICA. v. II. 2. ed. Firenze: G. C. Sansoni Editore, 1968.

ESTEBAN, Claude. *Crítica da razão poética*. Tradução de Paulo Azevedo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FERREIRA, Antônio Quadros. “De Sá-Carneiro a Santa-Rita”. *Letras e Letras*, Porto, fev., 1991, n. 41, p. 13.

FERRARIS, Maurizio. *Desconstruzione fra letteratura e filosofia*. Urbi, 1984.

FERRO, Antônio. “Clepsydra, Poemas por Camilo Pessanha”. In: \_\_\_\_\_. *Intervenção modernista: teoria do gosto*. Lisboa: Verbo, 1987.

FIGUEIREDO, João Pinto de. *A morte de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. “O Grande Intervalo: a indicação da morte na poesia de Sá-Carneiro”. In: SEMANA DE ESTUDOS MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO, *Anais...* Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses/Faculdade de Letras-UFMG, 1994. p. 9-20.

FLUSSER, Vilém. “Ler, uma forma mágica de interpretação das letras”. In: \_\_\_\_\_. *Pau Brasil*. São Paulo: nov./dez., 1985.

FRANÇA, José Augusto. *Os anos vinte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

FRANCO, A. Cândido, AMARO, Luís. “O ‘Canto Beironiano’ e outros ‘Cantos’ na Prosa de Teixeira de Pascoaes”. *Colóquio/Letras*, Lisboa, nº 117/118, set./dez., 1990.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas*. Organização de Peter Gay. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curione e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALHOZ, Maria Aliete. *Mário de Sá-Carneiro*. 2. ed. Lisboa: Presença, 1968.

\_\_\_\_\_. “A Poesia Juvenil de Mário de Sá-Carneiro”. *Jornal de Letras*, Lisboa, maio, 1990, p. 12.

GARCEZ, Maria Helena Nery. “Uma Aventura Mística”. *Letras & Letras*, Porto, fevereiro, 1991, n. 41, p. 14-15.

GIDE, André. “Tratado do Narciso” (Trecho). Tradução de Álvaro Cabral. In: MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

GOMES, Álvaro Cardoso. “Salomé, a musa da decadência”. *O Estado de São Paulo, Cultura*, 18 maio 1991, p. 5-6.

GOMES, André. “Eu-outro o mesmo”. *Jornal de Letras*, Lisboa, maio, 1990, p. 11.

GRASSI, Ernesto. *Arte e Mito*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.].

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima *et al.* São Paulo: Cultrix, 1989.

GUEDES, Maria Estela. *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

GUINSBURG, Carl. “Signes, traces, pistes”. *Le Débat*, v. 6, p. 3-44, nov. 1980.

HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesia – Tensiones en la poesia moderna de Baudelaire a los años 60*. Tradução de Manuel Angel Flores e Mercedes C. Magno. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

HAROCHE, Claudine. “Da Anulação à Emergência do Sujeito: os Paradoxos da Literalidade no Discurso (Elementos para uma História do Individualismo)”. Tradução de Laís Ribeiro Romano. In: ORLANDI, Eni (Org.) *et al. Sujeito e texto*. São Paulo: EDUC, 1988.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica – Grega e Latina*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1987.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

\_\_\_\_\_. *apud* SILVA, Domingos Carvalho da. *Uma teoria do Poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

HÉLLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, s.d.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do sublime*. Prefácio de Cromwell. Tradução de Alia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. v. 21. RDE, 1954.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Tradução de Alais E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

JACOBI, Jolandi. *Complexo, arquétipo, símbolo*. Tradução de Margit Martincic. São Paulo: Cultrix, 1990.

JÚDICE, Nuno. *A era do "Orpheu"*. Lisboa: Teorema, 1986.

\_\_\_\_\_. "Na Intimidade do Café". *Jornal de Letras*, Lisboa, maio, 1990, p. 13.

KARL, Frederick R. *O moderno e o modernismo: a soberania do artista 1885-1925*. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. 4. ed. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado, 1968.

KIERKEGAARD, Sören. *Temor e tremor*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1964.

\_\_\_\_\_. *Temor e tremor*. Tradução de Maria José Marinho. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção Os Pensadores, XXXI).

\_\_\_\_\_. *Temor y temblor*. Tradução de Vicente Simon Merchan. Madrid: Ed. Nacional, 1981.

KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Tradução de Ledda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

\_\_\_\_\_. *Le texte du roman*. Paris: Mouton, 1970.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *Fernando Pessoa o outro*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967.

LAING, R. O. *O eu e os outros*. Petrópolis: Vozes, 1986.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. P. *Vocabulário de psicanálise*. 5. ed. Santos: Ed. Martins Fontes, [s.d.].

LARSEN, Stephen. *Imaginação mítica: a busca do significado através da mitologia pessoal*. Rio de Janeiro: Campus Editora, 1991.

LIND, Georg. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova, 1970.

LOPES, Óscar. *De Fialho a Nemésio: estudos de literatura portuguesa contemporânea*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1987.

\_\_\_\_\_. “Mário de Sá-Carneiro ou a aposta contra Cesário”. In: \_\_\_\_\_. *A busca de sentido: questões de literatura portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1994.

LOUREIRO, La Salette. *A cidadania em autores do primeiro modernismo: Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. Porto: Editorial Inova, 1974.

\_\_\_\_\_. *Fernando nosso rei da Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1986.

\_\_\_\_\_. “Suicidária modernidade”. In: \_\_\_\_\_. *Colóquio/Letras: Mário de Sá-Carneiro a cem anos do seu nascimento*. n. 117/118. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1990.

MACEDO, Hélder. “O Sr. Rola Pereira. Recordação de Mário de Sá-Carneiro”. In: \_\_\_\_\_. *Colóquio/Letras* n° 117-118: “Mário de Sá-Carneiro a cem anos do seu nascimento”, set./dez. Lisboa: Gulbenkian, 1990, p. 29-36.

MAIA, João. “Mário de Sá-Carneiro, Poeta Expressionista”. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesias*. Lisboa: Verbo, 1983.

MAN, Paul. *Allegories of reading*. Yale: Univ. Press, 1979.

MANN, Heinrich. Der Tod in Venedig. März, 7/13, 1913. In: EKSTEINS, Modris. *A sagração da primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

MARGARIDO, Alfredo. “A Complexa Relação de Mário de Sá-Carneiro com o Cubismo”. In: \_\_\_\_\_. *Colóquio/Artes* n° 82. Lisboa: 1989.

\_\_\_\_\_. “O Cubismo Apaixonado de Mário de Sá-Carneiro”. In: \_\_\_\_\_. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n° 117-118, [s.n.], 1990.

MARIAS, Julian. *El método histórico de las generaciones*. Madrid: Revista Occidente, 1949.

\_\_\_\_\_. *Literatura e gerações*. Tradução de Diva Ribeiro Toledo Piza. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. “Dinâmica das gerações”. In: \_\_\_\_\_. *A estrutura social*. Tradução de Diva Ribeiro de Toledo Piza. São Paulo: Duas Cidades, [s.d.].

MARTINHO, Fernando J. B. *Mário de Sá-Carneiro e os outros*. Lisboa: Hiena Editora, 1990.

MARTINS, Fernando Cabral. “Pessanha e Sá-Carneiro: intersecções”. In: \_\_\_\_\_. *Colóquio/Letras*: Mário de Sá-Carneiro a cem anos do seu nascimento, n. 117-118, set./dez. Lisboa: Gulbenkian, 1990.

\_\_\_\_\_. *O modernismo em Mário de Sá Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

MELLO e CASTRO, E. M. de. *As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

MIRANDA, Alberto Augusto. “Mário de Sá-Carneiro: o menino que nunca foi homem”. *Letras e Letras*, Porto, n. 41, fev., 1991, p. 8.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia não é difícil*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.

MOISÉS, Massaud. “Mário de Sá-Carneiro e a (sua) modernidade”. *Letras & Letras*, Porto, n. 31, p. 15-16, jul., 1990.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A palavra essencial: estudos sobre a poesia*. São Paulo: Editora Nacional, 1965.

\_\_\_\_\_. *A poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Sá da Costa, 1971.

MORÃO, Fernando Carvalho. “Vient de Paraître”. In: \_\_\_\_\_. *Terra Nossa*. Estremoz, 1915.

MORNA, Fátima Freitas. *A poesia de Orpheu*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1982.

MOURÃO-FERREIRA, David. *Hospital das letras*. Lisboa: Casa da Moeda, [s.d.].

\_\_\_\_\_. “O Voo de Ícaro a partir de Cesário”. In: \_\_\_\_\_. *Colóquio/Letras*, n. 117-118: “Mário de Sá-Carneiro a cem anos do seu Nascimento”. set./dez. Lisboa: Gulbenkian, 1990.

NEGREIROS, Almada. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

NEMÉSIO, Vitorino. *Conhecimento de poesia*. Salvador: Progresso, 1958.

NERUDA, Pablo. *Confesso que vivi*. Tradução de Olga Savary. São Paulo: Difel, 1977.

NEVES, João Alves das. *Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo: Editora Íris, [s.d.].

\_\_\_\_\_. “As Novelas do ‘Princípio’ e outros Textos Excluídos das Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro”. In: SEMANA DE ESTUDOS DE SÁ-CARNEIRO, *Anais...* Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses/Faculdade de Letras-UFMG, 1994, p. 83-90.

\_\_\_\_\_. “Mário de Sá-Carneiro: as novelas do *princípio* e outros Textos”. *Encontro: Revista do Gabinete Português de Leitura de Pernambuco*, anos 12, n. 12, abr., 1996, p. 24-26.

NIETZSCHE, Frederico. *A origem da tragédia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1985.

\_\_\_\_\_. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

NOVALIS. *Obras Completas*. 4 v. Leipzig: P. Kluckhohn, 1928.

\_\_\_\_\_. *Fragments*. Tradução de Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim, 1986.

\_\_\_\_\_. *Os hinos à noite*. Tradução de Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

ORPHEU 1. Lisboa: Ática, 1984.

\_\_\_\_\_. 2. Lisboa: Ática, 1979.

\_\_\_\_\_. 3. Lisboa: Ática, 1984.

OVÍDIO [Ovidius Nasus Publius]. “Narciso e Eco”. Tradução literal das *Metamorphoseon* - Liber Tertius, vers. 339-510. *Cadernos de Psicanálise*, n. 9, ano 17, 1995, do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro, p. 10-14.

PALLARDÓ, F. Garrido. *Los origenes del romanticismo*. Barcelona: Editorial Labor, 1968.

PEREIRA, Miguel Baptista. *Modernidade e tempo: para uma leitura do discurso moderno*. Coimbra: Livraria Minerva, 1990.

PESSANHA, Camilo. *Clépsidra: poemas de Camilo Pessanha*. Lisboa: Edições Ática, 1956. (Coleção Poesia).

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Edições Ática, 1966.

\_\_\_\_\_. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1974.

\_\_\_\_\_. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1976.

PIMENTA, Alberto. “Mário, eu próprio”. *Jornal de Letras*, Lisboa, maio, 1990, p. 11.

PLOTINO. Enéades. In: KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

POE, Edgar Allan. *Poesia e prosa*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

\_\_\_\_\_. *The man of the crowd*. Porto Alegre: Paraula, 1993.

PONTES, Roberto. “Ecos de Narciso na Poesia de Sá-Carneiro”. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DA LITERATURA PORTUGUESA, 13, *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ/Gulbenkian, 1992.

\_\_\_\_\_. “A inspiração americana e a literatura portuguesa”. Fortaleza: Casas de Cultura da Universidade Federal do Ceará, 1992.

\_\_\_\_\_. “Lutando Contra a Esfinge”. *Revista de Letras*, Fortaleza, Edições UFC, v. 15, n. 1/8, jan. 1990/dez. 1993. p. 86-89.

\_\_\_\_\_. “As Cidades de Sá-Carneiro”. In: SEMANA DE ESTUDOS DE SÁ-CARNEIRO, *Anais...* Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses/Faculdade de Letras-UFMG, 1994. p. 197-203.

\_\_\_\_\_. “As Cidades de Sá-Carneiro”. *Terceira Margem – Revista da Pós-Graduação em Letras da UFRJ*, ano III, n. 3, Rio de Janeiro, 1995. p. 83-87.

\_\_\_\_\_. *Poesia insubmissa afrobrasilusa*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.

POST, H. Houvens. “Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), precursor do surrealismo português”. *Ocidente*, v. LXXIV, n. 358, fev. 1968, p. 65-79.

PRADO COELHO, Jacinto do. “Modernismo”. In: \_\_\_\_\_. *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*. Porto: Figueirinhas, 1976.

QUADROS, Antonio. *O primeiro modernismo português: vanguarda e tradição*. Mem-Martins: Europa-América, 1989.

\_\_\_\_\_. “Introdução”. In:\_\_\_\_\_. *Obra poética de Mário de Sá Carneiro*. Mem-Martins: Europa-América, [s.d.].

RAIBAUD, Antoine. “O poema e o seu duplo”. Tradução de G. U. E. L. F. Grupo de Estudos de Literatura Francesa da Faculdade de Letras de Lisboa. In: SEIXO, Maria Alzira (Coord.). *Poéticas do século XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

RANK, Otto. *Dom Juan et le double*. Paris: Payot, 1997.

REBELLO, Luiz Francisco. “O fascínio do teatro”. *Jornal de Letras*, Lisboa, maio, 1990, p. 10.

RÉGIO, José. “A questão de Mário de Sá-Carneiro”. In: BARRETO, Costa (Org.). *Estrada larga*. Porto: Porto Editora, 1958.

\_\_\_\_\_. *Ensaios de interpretação crítica – Camões, Camilo, Florbela, Sá-Carneiro*. Lisboa: Portugalíia, 1964.

\_\_\_\_\_. *Pequena história da moderna poesia portuguesa*. Porto: Brasília Editora, 1974.

RIBEIRO, Bernardim. “Vilancete [de B. R.]”. In: PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa Pimpão (Org.). *Poetas do cancioneiro geral*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1942.

RICOEUR, Paul. *O mal: um Desafio à Filosofia e à Teologia*. Campinas. Tradução de Maria da Piedade Eça de Almeida. Papyrus, 1988.

RIFATERRE, Michael. *A produção do texto*. Tradução de Eliane Fitipaldi P. L. de Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

RILKE, Rainer Maria. *As elegias de Duíno e sonetos a Orfeu*. Tradução de Paulo Quintela. Porto: Editorial Inova Limitada, [s.d.].

\_\_\_\_\_. *Rilke obra poética*. Tradução de E. M. S. Danero. Buenos Aires: Libreria Perlado Editores, 1956.

ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso: estudos sobre a escrita autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

RODRIGUES, Urbano Tavares. “Estudo Crítico”. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Cartas a Fernando Pessoa*. v. I. Lisboa: Ática, 1978.

ROSA, Antonio Ramos. “O Fulgor da Poesia”. *Jornal de Letras*, Lisboa, maio, 1990, p. 9.

ROSENFELD, Denis L. *Do mal – para introduzir em Filosofia o conceito de mal*. Tradução de Marco Zingano. Porto Alegre: L&PM, 1988.

ROSSET, Clément. *La philosophie tragique*. Paris: PUF, 1960.

\_\_\_\_\_. *Critique*, Paris, n. 369, fev., 1978, p. 249.

\_\_\_\_\_. *O real e o seu duplo*. Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L & PM Editores, 1988.

\_\_\_\_\_. *A antinatureza, elementos para uma filosofia trágica*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

\_\_\_\_\_. *O princípio da crueldade*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989b.

\_\_\_\_\_. *Lógica do pior*. Tradução de Fernando J. Fagundes Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989c.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra poética*. Mem-Martins: Europa-América, [s.d.].

\_\_\_\_\_. “Três cartas inéditas de Mário de Sá-Carneiro [a Gilberto Rola Pereira]”, apresentadas por François Castex. *Vértice*, XXVI (268). Coimbra, 1966.

\_\_\_\_\_. *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Luis de Montalvor/Cândida Ramos/Alfredo Guisado/José Pacheco*. Organização e seleção de notas de Arnaldo Saraiva. Porto: Limiar, 1977.

\_\_\_\_\_. *Cartas a Fernando Pessoa*, v. I. Lisboa: Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. v. II. Lisboa: Ática, 1979.

\_\_\_\_\_. *Correspondência Inédita de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. (Leitura, introdução e notas de Arnaldo Saraiva). Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1980.

SÁ de MIRANDA. *Poesias escolhidas*. Organização de Rodrigues Lapa. Belo Horizonte: Itatiaia, 1960.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHELER, Max. *Idealismo-realismo*. Tradução de Agustina Schroeder de Castelli. Buenos Aires: Instituto de Filosofia de Montevidéu, 1962.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

SENA, Jorge de. “Prefácio”. In: NEGREIROS, Almada. *Obras Completas*. v. 1 – Poesia. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.

SEDLMAYR, Hans. *A revolução da arte moderna*. Tradução de Mário Henrique Leiria. Lisboa: Livros do Brasil, 1915.

SERRÃO, Joel. *Temas de cultura portuguesa*. Lisboa: Ática, 1960.

SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Tradução de Cardigos dos Reis. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. “Mário de Sá-Carneiro segundo Almada Negreiros”. In: SEMANA DE ESTUDOS SÁ-CARNEIRO, *Anais...* Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses/Faculdade de Letras – UFMG, 1994. p. 35-47.

SIMÕES, João Gaspar. *O mistério da poesia: ensaios de interpretação da gênese poética*. Porto: Inova, 1971.

\_\_\_\_\_. *Heteropsicografia de Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova, 1973.

\_\_\_\_\_. *Perspectiva histórica da literatura portuguesa (século XX)*. Porto: Brasília Editora, 1976.

\_\_\_\_\_. “Estudo crítico”. In:\_\_\_\_\_. *Poesias de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Ática, 1978.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

TRINGALI, Dante. “O orfismo”. In:\_\_\_\_\_. *Orfeu, Orfismo e Viagens a Mundos Paralelos*. São Paulo: UNESP, 1990.

VALÉRY, Paul. “Narciso Fala” (Trecho). Tradução de Álvaro Cabral. In: MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

\_\_\_\_\_. “Cantata do Narciso, Cena II” (Trecho). Tradução de Álvaro Cabral. In: MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. Lousã: Ulisséia, 1986.

VERGÍLIO [Publius Virgilius Marus]. “Geórgicas”. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. In: *Obras Completas*. São Paulo: Edições Cultura, 1943.

VICENTE, Gil. “Barca do Purgatório”. In: \_\_\_\_\_. *Os autos das barcas*. Mem Martins: Europa-América, [s.d.].

VIEIRA, Antônio. “O Jogo em Mário de Sá-Carneiro”. In: \_\_\_\_\_. *Colóquio/Letras*, n. 66, Lisboa, mar., 1982. p. 41-47.

VIEIRA, Vergílio Alberto. “Sob o signo da decepção”. *Letras & Letras*, Porto, fev., 1991, n. 41. p. 7.

VOGT, Carlos & WALDMAN, Berta. “Entre a tradição e a modernidade (uma análise do poema “Dispersão” de Mário de Sá-Carneiro)”. In: \_\_\_\_\_. *Crítica ligeira*. São Paulo: Pontes, 1989.

WINDELBAND, Wilhelm. *Historia general de la Filosofia*. Tradução de Francisco Larroyo. Mexico, D.F: Editorial “El Ateneo”, S. A., 1960.

WOLL, Dieter. *Realidade e idealidade na lírica de Sá-Carneiro*. 2. ed. Tradução de Maria Manuela Gouveia Delille. Lisboa: Edições Delfos, 1960, 1968.



Impressão e Acabamento Imprensa Universitária da  
Universidade Federal do Ceará – UFC  
Av. da Universidade, 2932, fundos – Benfica  
Fone/Fax: (85) 3366.7485 / 7486 – CEP: 60020-181  
Fortaleza – Ceará – Brasil  
[iu.arte@ufc.br](mailto:iu.arte@ufc.br) – [www.imprensa.ufc.br](http://www.imprensa.ufc.br)

No longo de toda sua existência, a Universidade Federal do Ceará (UFC) vem contribuindo de modo decisivo para a educação em nosso país. Grandes passos foram dados para sua consolidação como instituição de ensino superior, hoje inserida entre as grandes universidades brasileiras. Como um de seus avanços, merece destaque o crescimento expressivo de seus cursos de pós-graduação, que abrangem, praticamente, todas as áreas de conhecimento e desempenham papel fundamental na sociedade ao formar recursos humanos que atuarão na preparação acadêmica e profissional de parcela significativa da população.

A pós-graduação brasileira tem sido avaliada de forma sistemática nas últimas décadas graças à introdução e ao aperfeiçoamento contínuo do sistema nacional de avaliação. Nesse processo, o livro passou a ser incluído como parte importante da produção intelectual acadêmica, divulgando os esforços dos pesquisadores que veiculam parte de sua produção no formato livro, com destaque para aqueles das áreas de Ciências Sociais e Humanas. Em consonância com esse fato, a *Coleção de Estudos da Pós-Graduação* foi criada visando, sobretudo, apoiar os programas de pós-graduação *stricto sensu* da UFC. Os objetivos da coleção compreendem:

- Implantar uma política acadêmico-científica mais efetiva para viabilizar a publicação da produção intelectual em forma de livro;
- Oferecer um veículo alternativo para publicação, de modo a permitir maior divulgação do conhecimento, resultante de reflexões e das atividades de pesquisa nos programas de pós-graduação da UFC, considerando, principalmente, o impacto positivo desse tipo de produção intelectual para a sociedade.

Em 2012, ano de sua criação, a *Coleção de Estudos da Pós-Graduação* apoiou a edição de 21 livros, envolvendo diversos cursos de mestrado e doutorado.

