

Fernando Augusto Magalhães Paixão

IEL

NARCISO EM SACRIFÍCIO

UM OLHAR SOBRE A POÉTICA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Fernando Augusto
Magalhães Paixão
e aprovada pela Comissão Julgadora em
24, 01, 91.

Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia Dal Farra
Orientadora

Dissertação de Mestrado apresentada na

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Orientadora: Maria Lúcia Dal Farra

1990

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

NARCISO EM SACRIFÍCIO

Um olhar sobre a poética de Mário de Sá-Carneiro.

Ao

Paulo Rogério Teixeira de Souza,

in memoriam.

ERRATA

Dissertação do acadêmico FERNANDO AUGUSTO MAGALHÃES PAIXÃO

Na primeira folha (capa):

onde se lê: 1990

leia-se: 1991



Prof.ª Dr.ª. MARIA LÚCIA DAL FARRA

Orientadora

SUMÁRIO

Da introdução: no espelho da modernidade.

1. Da Saudade à Sensação.

2. Da ansiedade sensacionista.

3. Da ativação da vivência ou da "estada no inferno".

4. Dos pêndulos impulsos entre a ascensão e a queda.

5. De Narciso: a vertigem no rosto.

(De uma pausa para um passeio.)

6. Da multiplicação dos sentidos (I).

7. Da multiplicação dos sentidos (II).

Da conclusão: o ritual de si mesmo.

Bibliografia.

Introdução

DA INTRODUÇÃO: NO ESPELHO DA MODERNIDADE

"Hoje, mais que em outro tempo, qualquer privilégio é um castigo."

(Fernando Pessoa, em texto sobre Sá-Carneiro)

Para chegar à Casa do Espelho, coube a Alice esperar que o espelho se dissolvesse, para abrir nele a passagem, e por fim atravessar a brilhante névoa prateada que se interpunha entre os dois mundos. Feita a travessia, e alcançado o outro lado das imagens, ainda assim, relata a famosa obra de Lewis Carroll, persistia um resíduo especular naqueles cômodos e objetos.

Até que ponto Alice conseguiria viver naquela nova casa onde "tudo que podia ser visto de lá da velha sala era muito comum e sem interesse, mas que o resto era o mais diferente possível"? Seria viável habitar "realmente" esse outro lado? Que diferença entre os mundos marcava a fronteira do espelho como um limiar de passagem?

Lewis Carroll toca indiretamente nessas questões, algumas páginas adiante, quando Tweedledum afirma a Alice que ela não passa -- assim como ele e o irmão, Tweedledee -- de uma imagem dentro do sonho do Rei. E o diálogo prossegue:

"-- Você sabe muito bem que você não é real.

-- Eu sou real sim! -- disse Alice e começou a chorar.

-- Não é chorando que você vai ficar mais real -- observou Tweedledee. -- Além disso, não vejo por que chorar.

-- Se eu não fosse real -- respondeu Alice, meio rindo entre as lágrimas, porque aquilo tudo parecia tão ridículo -- não seria capaz de chorar"¹.

¹ Lewis Carroll. *Alice no país das maravilhas e Alice no outro lado do espelho*. Rio de Janeiro, Fontana, 1977, p. 176.

Esta situação emblemática, tomando o desencontro entre a expressão (de um choro) e a veracidade (de suas lágrimas), pode ser tomada como uma metáfora exemplar dos impasses em que a escritura moderna se encontra. Tal como em Alice, a angústia do artista moderno tem como nóculo central a consciência -- que constantemente lhe é cobrada pela sociedade -- de que a sua arte toca a realidade apenas parcialmente e que não adianta "chorar" com maior intensidade para que acresça o seu nível de intervenção no contexto.

O impasse pode ser designado de muitos modos: crise de identidade, oposição entre tradição e ruptura, culto da obscuridade, confronto entre engajamento e formalismo. Independentemente de como se denominem as contradições hoje presentes na atitude especulativa da arte literária, o fato é que tivemos a instauração da chamada modernidade estética, em meados da segunda metade do século passado, como uma longa e imprevisível travessia pela névoa que tem colocado o artista em meio aos meandros de uma Casa do Espelho. Pelo trabalho conflituoso da criação, o vislumbre que a modernidade acena diz mesmo respeito a um "outro lado", cujos sinais residem no interior das próprias obras, seja na vitalidade das prosas de um Rimbaud, nos poemas de um Apollinaire ou nas pinturas dos impressionistas.

Fixemos, então, como primeira imagem deste nosso percurso, o assombro de Alice. Será no interior do paradigma de sua situação que iremos caminhar. O seu eco deverá nos acompanhar nos passos seguintes, à maneira de uma efígie, a cuja lembrança seguidamente retornaremos, sempre acrescida de algum detalhe a mais.

Nosso objeto de reflexão nestas próximas páginas está certamente tocado por um idêntico questionamento, dividido entre as sensações de sobressalto e fascínio. O esforço que faremos em desvelar a leitura de versos, em perceber o nexo entre as imagens do autor e sua concepção de mundo, em ler as suas correspondências com os amigos como flagrantes de uma ânsia maior, será, enfim, uma forma de sondar a perplexidade inerente a uma poesia em tensão com o seu "real". Mais particularmente, procuraremos atentar para o fundamento e presença dessa incômoda perplexidade na obra poética de Mário de Sá-Carneiro², poeta português que, juntamente com Fernando Pessoa, constituiu o epicentro do movimento criado em torno da revista *Orpheu*.

Como primeira aproximação à obra poética do autor, cremos que o mais importante será situar desde já a linha geral em que se insere a radical impulsividade de sua expressão, ou seja: a negatividade como urdimento da moderna linguagem poética. Trata-se, sem dúvida, de um contorno perigosamente amplo -- mas necessário -- e a partir do qual poderemos, em seguida, estabelecer nexo com a particularidade dos seus poemas e do seu imaginário. Nosso movimento começa, pois, pelo indispensável vôo da abstração.

² É necessário esclarecer desde já que este trabalho ocupar-se-á, por questões de circunstância, tão-somente com a poesia de Sá-Carneiro, deixando de lado a sua produção em prosa, reunida nos livros *A Confissão de Lúcio* (novela) e *Céu em fogo* (contos). Embora uma série de notações críticas acerca de seus poemas possa estender-se ao imaginário mobilizado na prosa, optou-se aqui pela produção poética, por se tratar de um conjunto que reúne coerência própria na articulação das imagens e do material lingüístico. Além disso, desenvolvida ao longo dos seus últimos quatro anos de vida, a poesia figura um momento pleno de sua maturidade como artista.

* * *

Continuando a linha da metáfora sugerida no início deste texto, podemos afirmar que a negatividade tem sido a Casa do Espelho edificada por alguns poetas modernos no sentido da transgressão e da conquista de outras possibilidades expressivas. Do mesmo modo que na história de Alice, no ato da poesia o gesto de "atravessar o limbo" representa a aventura da busca, em horizontes desconhecidos, de uma distinta maneira para observar a realidade através do imaginário poético.

Baudelaire, nesse sentido, foi o marco inicial que, como o afirma Sartre, instaurou a contraditória natureza da "liberdade-coisa". Esta expressão reveladora e instigante dá bem a entender o conflito vivenciado pelo poeta francês. De um lado, tinha a instauração libertária da vontade e da visão interior como possível mirada para o mundo; de outro, percebia o inevitável enquadramento de sua atitude poética em relação a um público, tendo como consequência a cristalização de sua aventura expressiva, isto é, a sua transformação final em Coisa.

Motivado por esse jogo de forças em antagonia, será o próprio Baudelaire a refletir em seus escritos: "O que é a arte pura segundo a

concepção moderna? É criar uma magia sugestiva que contenha ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o artista mesmo"³.

Consciente dessa situação inclusiva e exclusiva, contraditória portanto, a postura moderna desferida por Baudelaire vai abrigar-se na estratégia da negatividade como produção de seus contornos. Nessa atitude, o que se verifica é um resgate de imagens delineadas por uma "ação avessa", isto é, que são concebidas sob o fundamento da polaridade. Não é arbitrário, nesse sentido, que a afirmação de Baudelaire equipare as visões objetiva (do mundo) e subjetiva (do artista) de tal modo que seja possível contrapor uma à outra, ou até mesmo perceber os reflexos de uma interferência mútua, ainda que resguardada a distância entre elas. Temos, portanto, uma identificação que repousa em contornos de uma oposição⁴.

Tal contramão na busca de sentido para a poesia sugere, na sua intenção, determinada sorte de leitura através da qual, "embora conheça a segurança atroz de transformar-se em objeto pela condenação moral que merece, experimenta orgulho de sentir-se criador e livre", conforme assinala Sartre. Em outras palavras: o que se depreende do poeta é o urdimento de um antagonismo que o leva à condenação por parte da sociedade, ao mesmo

3 Citado em Jean-Paul Sartre. *Baudelaire*. Paris, Gallimard, 1960, p. 27.

4 Sartre, que acredita ser Baudelaire "vítima de uma ilusão muito natural, segundo a qual o interior de um homem se calcaria sobre o exterior", descreve com felicidade a contradição do poeta: "Este é o ritmo da ação em Baudelaire: violência hiperbólica na concepção, como se este exagero fosse necessário para dar-lhe a força para realizar-se; uma forma repentina e explosiva do começo de realização -- e de repente a lucidez volta: para quê?; afasta-se de seu ato, que se decompõe rapidamente. Sua atitude original o incapacita para as iniciativas de larga duração, pelo qual a sua vida oferece um aspecto entrecortado, pleno de contrastes, mas ao mesmo tempo monótono". Como iremos apontar a seguir, a trajetória de Sá-Carneiro muito se aproxima deste retrato.

tempo que acaba por ressaltar o seu espaço de vivência original. Em meio a esse contraste, trabalhando no interior dos poemas, o sujeito (poético) coloca-se ao mesmo tempo como ser vitimado e também -- talvez o mais importante - como propiciador de novas relações para os significados conhecidos.

O negativo assume, desse modo, a afirmatividade que almeja. E o poeta toma para si o vaticínio já antevisto ao final do segundo poema de *As flores do mal*: "De que os olhos mortais, radiantes de ventura,/ nada mais são que espelhos turvos e invertidos!"⁵ A formulação desse mesmo princípio, em enunciado crítico, vamos encontrar em Alfredo Bosi, ao referir-se ao entrelaçamento entre poesia e resistência: "A poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio"⁶. Como sintoma desse estado, o "avesso" que cada poeta engendra figurará os contornos de uma negação própria, identificadora, refletida à maneira de um "espelho" turvo e invertido.

A tal ponto a poesia moderna torna-se consciente dessa condição diante da sociedade, que a expressão de muitos de seus criadores transforma-se numa espécie de campo dilacerado para onde converge o descompasso que raia a existência cotidiana. "Demiurgo da própria existência, o poeta tenta abrir no espaço do imaginário uma saída possível"⁷, afirma o crítico. E o que

5 Charles Baudelaire. *As flores do mal*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 111.

6 Alfredo Bosi. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1977, p. 143. São fundamentais para o tema desta introdução os conceitos emitidos no ensaio "Poesia Resistência", constante neste livro.

7 Alfredo Bosi, op. cit., p. 151.

temos em alguns poetas mostra-se cristalino: o Sonho, como instância maiúscula e Outra, acaba por polarizar as imagens que colocam o sujeito diante da História.

Octavio Paz -- que é confluentemente crítico e poeta --, ao tratar da idealização primitiva que motiva a modernidade a exaltar a natureza num "tempo anterior aos tempos", expressa uma opinião aguda e radical. Segundo ele, "não há outro remédio senão afirmar, por mais surpreendente que pareça esta proposição, que só a modernidade pode realizar a operação de volta ao princípio original, porque só a idade moderna pode negar-se a si mesma"⁸. Paz considera que o culto da sensibilidade e da paixão constitui, modernamente, uma espécie de crítica moral e política da civilização identificada com a desigualdade dos homens⁹, e por fim conclui: "a poesia é a linguagem original da sociedade -- paixão e sensibilidade -- e por isso mesmo é a verdadeira linguagem de todas as revelações e revoluções"¹⁰. A seu ver, cabe ao poeta moderno deflagrar, através da palavra poética, esse tempo fundador mobilizado em termos de revelação/revolução.

Para dar conta da tensão desse processo, envolvendo dimensões de linguagem e de realidade, o poeta-crítico mexicano designou-a a partir de uma conceituação paradoxal, em que o efeito perseguido é o de "tradição de ruptura". Apoiada na concepção cristã de que o tempo tem uma configuração finita e irreversível, a modernidade apontaria para uma heterogeneidade que se encontra na raiz dos seus símbolos. Com atenção certa, Octavio Paz

⁸ Octavio Paz. *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 59.

⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 59.

¹⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 60.

levanta uma questão que toca fundo a modernidade (e que, como veremos adiante, está no cerne da poética de Sá-Carneiro): "Finitude, irreversibilidade e heterogeneidade são manifestações da imperfeição: cada minuto é único e distinto porque está separado, cindido da unidade. História é sinônimo de caída"¹¹. Logo, tornam-se equivalentes nessa atitude a assunção da queda e da negatividade, como faces complementares de uma mesma condição.

O que se faz necessário, então, é reconhecer nesse lance de dados da modernidade um intenso jogo de risco envolvendo o conteúdo e a forma poética. Longe de tratar-se de uma performance artificiosa, a negatividade instaurada a partir do exemplo de Baudelaire não diz respeito apenas ao satanismo ou ao gosto perverso invocados nas imagens dos seus poemas (coisa que o grotesco poderia dar conta, sem maior comprometimento), mas fundamentalmente tem a ver com uma diferente angulação subjetiva, empenhada no urdimento de outro olhar sobre a realidade.

Essa perspectiva renovadora, no caso de Baudelaire, já foi atentamente analisada em dezenas de estudos, dentre os quais destacam-se os de W. Benjamin, Sartre, Hugo Friedrich. À força de uma simplificação, estas análises podem ser colocadas pelo menos em torno de um ponto comum: o de considerarem que a linguagem baudelairiana relaciona-se de outro modo com a realidade que nomeia a partir do momento em que "não aspira mais a salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes"¹².

11 *Idem*, *ibidem*, p. 32.

12 Hugo Friedrich. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1978, p. 20.

Esta característica, que o pensador alemão Hugo Friedrich identifica com a modernidade em geral, deflagrou com Baudelaire toda uma nova visão em torno da figura do artista e seu papel na recriação dos signos circulantes da vida social. Distante do figurino clássico do poeta -- fundamentalmente tecedor de formas em que o Ideal (o Belo) constituía a força central das imagens, à maneira de Dante ou Camões --, a poesia da negatividade embrenha-se na apreensão da finitude do tempo (diferente da exemplaridade sugerida e invocada na concepção épica) e vai procurar ressonância nos elementos de uma cotidianidade que nos atinge a todos.

Em outros termos: instaura-se através da negatividade uma poética que passa a relacionar-se com o real sob a perspectiva do acidente.

Esta, de fato, é a sua transformação vital em relação aos momentos estéticos anteriores. Isto quer dizer que a dicção do poeta coloca-se em meio a uma contraposição sutil, em que o toque da mundanidade, envolvendo a presentidade do dia-a-dia e das relações próximas¹³, pode estar carregado de maior sentido humano, se comparado com os horizontes emblemáticos tomados de uma visão clássica do Ideal.

Paradoxalmente, a partir de Baudelaire, e de sua relação viva com a urbanidade emergente do início do século XIX¹⁴, a poesia passa a vivenciar e nomear uma existência caótica cuja decifração sob a forma de analogias pode representar o esfacelamento do sujeito, ao mesmo tempo que deixa

¹³ Esta observação, embora não seja válida para Sá-Carneiro, reforça-se-á pela "informalidade" presente em outros poetas modernos, particularmente os de nosso século.

¹⁴ Conforme a análise presente no texto "A Paris do Segundo Império em Baudelaire", in Flávio Kothe, org. Walter Benjamin. São Paulo, Ática, 1985, p. 44-122.

pontificada uma aspiração de unidade. Atravessados por essa tensão, os versos e os poemas visam reconstruir em palavras o trânsito pelo transe de uma aventura interior¹⁵.

Rimbaud, Yeats e Mallarmé também foram expoentes dessa visão da arte poética como dilaceramento. Já pelo deslocamento que propõem, a matéria de suas imagens não exclui os aspectos sombrios e obscuros, a dilaceração das formas e a angústia como presenças intersticiais à observação do mundo. Em cada um, à sua maneira, a negatividade como força geradora das imagens poéticas termina por representar a dimensão de ruptura como testemunho da precariedade que atravessa a experiência individual em nossa era.

Enquanto estratégia, porém, o consenso mínimo é de que a negatividade busca representar de modo peculiar a visão espectral -- e dilacerante -- que marca a relação moderna entre poesia e realidade. Esse olhar novo -- construído sob o ímpeto da coragem da criação --, além de implicar a negação das atitudes poéticas relativas a momentos anteriores (como o Romantismo sentimental, o Barroco e o Classicismo), acena também com a emergência de novas possibilidades de expressão, envolvendo os recursos de estilo e o imaginário correspondente.

15 A respeito da analogia como fundamento da poesia moderna, veja-se o que diz Octavio Paz: " La analogia concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima. La analogia no sólo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogia no son sino nombres del ritmo universal." (op. cit., p. 95).

Em seu brilhante estudo sobre a estrutura da lírica, Hugo Friedrich delinea uma série de fundamentos que contextualizam a "novidade" moderna e sua articulação interior. O fundamento principal diz respeito ao caráter de "dissonância e anormalidade" que atravessa o imaginário poético contemporâneo e cujas implicações são particulares a cada autor. Segundo o crítico, a "junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade"¹⁶. Em função disso, o procedimento da dissonância acaba por favorecer a ocorrência de uma obscuridade intencional, que, em sua visão extrema, confronta-se com a objetividade percebida nas relações sociais¹⁷.

A "anormalidade", por sua vez, sustenta-se por mobilizar na cena poética o efeito da surpresa e do estranhamento. Embora seja um conceito fluido -- e com mudanças sensíveis ao longo da sucessão dos movimentos literários na virada do século --, serve para designar a incomodidade em relação à modernização que a Revolução Industrial empreenderá gradativamente nas relações sociais, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX. Assim, para que sua inquietação conquiste certo grau de expressividade, abeira-se o poeta das imagens e dos sentimentos "anormais". Juntamente com a dissonância, chega a configurar uma determinada opção que, ao nível do lingüístico, reforça o seu contínuo mal-estar com a sociedade.

¹⁶ Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷ Sobre o caráter do ilegível, que é modernamente uma das formas de obscuridade, vale a pena citar Maria Lucia Dal Farra: "Não é dado somente pelo poema que apresenta dificuldades à experiência do leitor, mas que esse empecilho deixa vislumbrar aquilo nunca antes lido, já que o conceito não produzido aponta para o sentido virgem e inaugural" (in *A alquímia da linguagem*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, p. 29).

Adicione-se a isso o aspecto terceiro da "acidentalidade", e teremos constituído um tripé básico onde fixamos o entendimento, ou a apreensão possível, do "estado febril" em que se gerou a moderna poesia. Por detrás da perspectiva do acidente emana a figura do transitório, idéia de temporalidade que bem se ajusta à vivência do que se propõe "dissonante" e "anormal". Transitória e acidentada é a relação que o poeta moderno estabelece com os fragmentos de realidade que nomeia, ainda que por vezes no interior desse "acidente" esteja em jogo o conflito de forças absolutas, que, afinal, representam o confronto do "eu" com a objetividade circundante.

Conseqüentemente, apoiada nesse tripé, o que a negatividade poética coloca em movimento é determinado "sentimento do mundo", marcado pela inscrição do negativo. Obviamente, não se trata de um sentimento unívoco em que a homogeneidade toca por igual a obra de diferentes autores; pelo contrário, essa distância opositiva em relação à mera realidade acaba por engendrar as mais diversas "identidades" para a expressão.

Baudelaire foi o pioneiro nessa contemplação. Além dele, se tomarmos as poéticas de Mallarmé e de Rimbaud como exemplares, veremos o quanto podem ser opostos os caminhos, ainda que impulsionados pelo mesmo desconforto. Tomemos, até como exercício de atenção, um contraste rápido entre os dois.

O esforço de Mallarmé dirigiu-se no sentido de criar as bases de uma poesia suprapessoal, que renegasse a confissão e o corpo-a-corpo do poeta com a vida. Sua negatividade, diferente da atitude libertária de um Verlaine, por exemplo, procurava delinear-se como determinação intelectual em que a

linguagem do poeta teria como tarefa atentar para o mistério presente nas coisas, sem almejar nomeá-las inteiramente¹⁸. Para isso, também a linguagem, ela mesma encarada como figuração concreta, teria de passar por um processo de negativização, projeto que Mallarmé levou a termos radicais com a espacialização dos versos na página ("Un coup de dés"), fazendo a discursividade dialogar com o silêncio e o nada enquanto instâncias fundadoras. Uma postura como essa intenta sugerir um lugar privilegiado para a atividade poética, acreditando que a sua circunstância enigmática constituiria, na verdade, um adentramento maior no mistério do mundo.

Ao contrário do procedimento mallarmaico, o marco deflagrador de uma postura diferente pode ser tomado das famosas "Lettres du voyant", em que Rimbaud defende o desregramento dos sentidos como instrumento para uma afinação poética efetivamente atenta à imediatez da vida. A feliz expressão "je est un autre" do autor de "Illuminations" torna-se a chave de uma atitude subjetiva que, em essência, procura construir a observação poética a partir de uma multiplicidade de visões que se equivalem e que colocam o sujeito poético, senão em estado de descentramento, pelo menos em estado de atenção quanto ao vertiginoso desdobramento da realidade.

18 É o próprio Mallarmé quem explicita num dos seus ensaios a sua concepção: "les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent: par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils creent. "Nommer" un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le "suggérer", voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements" (In *Oeuvre complète*. Pléiade, p. 869).

O poder da poesia, portanto, seria o inverso do que qualquer visão racionalista poderia formular, e o centro de sua ambição seria fundamentalmente a auscultação vidente, acreditando o poeta que "a verdadeira vida está ausente"¹⁹.

Como se pode perceber, caminhos poéticos distintos levam a (ou derivam de) diferentes maneiras de abordagem da realidade. O arco entre as palavras e as coisas sustenta-se, então, em torno de um eixo comum em que ressoa o "não" profundo que o poeta profere para o mundo. Com esse acento, as páginas de Baudelaire, Pessoa, Mallarmé ou Rimbaud tornam-se momentaneamente consonantes; uma indignação comum germina os seus poemas diferentemente, mas de algum modo a inquietação lhes é familiar.

Floresce no interior da diversidade a evidência de uma lucidez própria, germinadora, como ressaltou a argúcia do crítico: "a lucidez nunca matou a arte. Como boa negatividade, é discreta, não obstrui ditatorialmente o espaço das imagens e dos afetos. Antes, combatendo hábitos mecanizados de pensar e dizer, ela dá à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos"²⁰. O adjetivo aqui adicionado à negatividade vale para o crítico como uma noção de valor final, que só é possível depois de percorrida a indecisão dos caminhos.

Antes disso, enquanto inserido no "campo de batalha", não sabe o poeta discernir essa finalidade; o que vivencia, pelo contrário, talvez seja o gosto de um fracasso que procura redimir pelo grito ou pelo assombro. Em nosso entender, sua lucidez não consegue ser a tal ponto demiúrgica -- há

¹⁹ Yves Bonnefoy. *Rimbaud par lui-même*. Paris, Seuil, 1970, p. 18.

²⁰ Alfredo Bosi, *op. cit.*, p. 149.

sempre uma zona obscura e desconhecida entre a intenção e a realização de um projeto -- e o que o poeta moderno procura, no horizonte de seus limites, é afirmar pelo "não" o espaço de sua particular recepção do mundo. Uma lucidez, portanto, que se revela às avessas. ~~~~~

* * *

Projetada a sua sensibilidade, de maneira totalizante, no horizonte da negatividade, Mário de Sá-Carneiro construiu uma história literária que também se viu em pleno acidente. Portador de uma biografia marcada pela distância das figuras materna e paterna, tornou-se um jovem tocado pelo estigma do "quase", como ele próprio define em um de seus poemas: "De tudo houve um começo... e tudo errou.../ -- Ai! a dor de ser -- quase dor sem fim... - -/ Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim,/ Asa que se lançou mas não voou..."²¹.

Contemporâneo dos primeiros ventos modernistas que chegavam a Portugal, no início do século, tornou-se um dos pioneiros a empreender em língua portuguesa uma radicalidade afinada com o espírito crítico da modernidade. Sua produção poética intensificou-se a partir de 1913, após um

²¹ Mário de Sá-Carneiro. *Obras completas*. Lisboa, Edições Ática, 1953, v. 2, p. 69. A partir deste momento, os trechos, os poemas e as referências à correspondência do autor serão referidos a esta edição.

período de maior dedicação à prosa, quando já há algum tempo vivia em Paris, e se estende até o ano do suicídio, em 1916.

Seus traços genéricos podem ser resumidos didaticamente em algumas linhas, sem atentarmos ao fundo de sua particularidade. Esteve marcado, tanto na obra como na vida, como ele mesmo o expressou, pelo desejo de "viajar outros sentidos, outras vidas"; coerente com esse princípio, o imaginário de seus poemas recende um espírito decadentista, em que o sujeito poético clama continuamente a unidade perdida.

A invocação alucinada de um conturbado universo de cor, movimento, luz e som resulta numa expressão poética de rica plasticidade, cujo âmago se divide entre os sentimentos opostos do fracasso de uma existência cunhada pela falta e anseio de plenitude -- cisão essa que é revisitada continuamente em seus versos: "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"²².

Não é outro, pois, o trajeto de Sá-Carneiro como criador, senão o de construir em palavras o arco de um grito de espanto, conforme uma imagem definida por Baudelaire, espanto esse que corresponde ao duelo do artista, antes de sucumbir derrotado. Mesmo sua atitude de atenção às ocorrências cotidianas, que ocasionalmente incorpora, acaba reforçando o sentido de seu lamento por ter um destino cunhado pela impossibilidade de alçar-se ao mundo do desejo, ao mesmo tempo que não consegue incorporar-se à sociabilidade corriqueira. Sinteticamente expressando, é como se a evidência

²² "Como eu não possuo". In Mário de Sá-Carneiro, op. cit., p. 70.

do seu espanto constituísse uma força reminiscente e primitiva a invocar a essencialidade que almeja.

Enquanto Baudelaire, inicialmente, e Mallarmé, em seguida, encaminham-se para a despersonalização do sujeito lírico --- apoiados, é claro, na potência do intelecto ---, abrindo espaço às novas correlações da vida urbana (em Baudelaire) ou à configuração do silêncio na linguagem (em Mallarmé), o caso de Sá-Carneiro define-se sobretudo por exprimir a impossibilidade de união entre sujeito e sonho, entre circunstância e absoluto. Através de um sensorialismo tenso e exacerbado, Sá-Carneiro reflete na sua poesia uma dispersão que acredita inevitável para o ser: "Perdi-me dentro de mim/ Porque eu era labirinto,/ E hoje, quando me sinto,/ É com saudades de mim"²³.

É, pois, em torno à vertigem das sensações que se deflagra a perspectiva para o desvario de suas imagens. Podemos mesmo dizer com ênfase que a questão da sensação em seus poemas constitui o ponto central em que (re)percute o itinerário do eu poético. Através delas, o sujeito se identifica e reconhece a sua condição dividida²⁴, ao mesmo tempo que busca formular a "magia sugestiva" a que se refere Baudelaire para identificar a arte moderna. Viajar por outros sentidos e vidas equivale, então, ao perigo de sua viagem pelas sensações.

23 "Dispersão". In Mário de Sá-Carneiro, op. cit. p. 61.

24 Retomando o tema da divisão, lembremos que, depois das mil peripécias vividas na Casa do espelho, Alice, ao acordar, põe-se a indagar quem é que poderia ter sonhado com quem: "...deve ter sido ou eu ou o rei Vermelho, Kitty? Ele fazia parte do meu sonho, é claro... mas eu também fazia parte do seu sonho!" Na história de Carroll, a questão fica em aberto, como é da própria natureza dos espelhos.

Será a partir desse olhar, e com a perspectiva de aprofundá-lo em termos do imaginário poético, que o presente estudo se acercará de sua obra. Procuraremos abordar o universo de Sá-Carneiro do ponto de vista de uma poética fundada no princípio da negatividade, em que o sujeito vivencia pela dor a sua própria dissolução, a partir da percepção narcísica das sensações.

Como veremos mais detidamente nos capítulos seguintes, o universo da sensação passa a constituir um elo vital que põe em evidência o vínculo rompido entre o sujeito e o real, na medida em que a expressão poética estrutura-se simultaneamente como dado objetivo e subjetivo.

A partir dessa ótica, acontece a apreensão e renovação das possibilidades vividas, configuradas ao mesmo tempo como dimensão estética. Sua síntese não poderia ser mais confluyente: sentir é saber sentir, saber sentir é sentir²⁵. Eis a máxima que perpassa a obra poética de Sá-Carneiro, colocando seus elementos em animismo contínuo.

Na observação atenta das imagens poéticas e das composições de sua trama interior, e na atenção ao modo como o poeta articula a sua relação com o mundo e seu tempo, poderemos dimensionar com maior nitidez a força desse engajamento sensacionista, que não só conduziu a poesia do autor, como norteou sua existência culminada com a morte dramática; ambas, vida e obra, a ecoarem o desejo profundo espelhado em sua poesia: "viajar outros sentidos, ou outras vidas, numa extrema-unção d'alma ampliada".

²⁵ As palavras de Sá-Carneiro enfatizam-se nessa definição: "Saber sentir e sentir, meu amigo, afigura-se-me qualquer coisa de muito próximo -- pondo de parte todas as complicações" (in Sá-Carneiro. *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa, Edições Ática, 1973, v. 1, p. 168.)

Torna-se difícil imaginar um entrecruzamento tão crucial entre gesto e palavra, mas...era o início do século e a modernidade do momento ainda oferecia essa Casa, esse Espelho, onde o sujeito arriscaria a própria identidade. Sá-Carneiro ingressou por ele, mas diferentemente de Alice, perdeu-se dentro de si porque era labirinto.

* * *

Faz-se necessário esclarecer que nosso estudo não se encaminhará em linha reta para uma conclusão certa e inequívoca; antes, será construído por um desenhar de hipóteses críticas, em ondulações recorrentes, através das quais procuraremos abeirar-nos das implicações estilísticas e de conteúdo emergentes na poesia do autor.

Se, como afirma Eduardo Prado Coelho, "a literatura é impossível. E (...)dessa impossibilidade se tem feito toda a literatura²⁶", acreditamos também que a perspectiva crítica contenha o seu horizonte de impossibilidade, paradoxal por si mesmo. A partir desse ângulo, daremos passos de aproximação ao autor e seus textos, sem pretender esgotá-los.

Contribui para essa impossibilidade, o fato de Sá-Carneiro ter segregado uma poesia que lhe feriu a própria vida. Não se manteve nos limites de uma proposição estética isolada do corpo e do cotidiano. Assumiu-os

²⁶ Eduardo Prado Coelho. *Os universos da crítica*. Lisboa, Edições 70, 1982, p. 524.

conjuntamente num único risco; e os textos justificam-se como testemunhos de tal encontro. Este já é um ponto de partida em torno do qual o olhar crítico não pode recusar, nem ficar nele paralisado. Como no risco da criação, cabe neste caso desenvolvermos o móvel das possibilidades.

É também com este sentido lúdico que estarão propostas as páginas seguintes.

1

DA SAUDADE À SENSACÃO

"El fragor del combate nos impide oír el rumor de las aguas
eternas y profundas que van diciendo el 'todo es vanidad"
(Miguel de Unamuno a Teixeira de Pascoais)

A modernidade estética do século XIX, desencadeada sobretudo na Alemanha e França, em meio ao avanço da revolução industrial européia, estendeu-se a outros países do continente segundo um ritmo próprio e em diálogo com a realidade específica de cada cultura e nacionalidade. Do ponto de vista social e político, Portugal apresentava na virada do século um contexto de luta entre os monarquistas que detinham o poder (representantes de uma estrutura tradicional e arcaica das relações sociais) e as forças republicanas, que culminariam vitoriosas em 1910, depois de uma onda de sucessivas insurreições.

Essa troca de regime político não representou uma efetiva mudança de rumo para o país. Apesar da reforma institucional, permaneciam os conflitos de uma sociedade que há pouco se libertara da tutela inglesa e ingressara marginalmente na corrida pela colonização da África e da Ásia. As primeiras conquistas de sua industrialização também se davam nesse momento. Paralelamente, no âmbito literário e cultural a efervescência do início do século espelhava uma situação de impasse. A seu modo, a literatura produzida naquele momento sofria os reflexos de uma situação de inquietude e de indefinição, que estava ligada a um evidente confronto entre visões diversas da identidade e do destino português.

Em carta de 1908 ao amigo Miguel de Unamuno, Teixeira de Pascoais refere-se com desalento ao período: "N'este momento, Portugal é um mystério. É impossível a gente calcular o que virá a ser d'elle. É uma Pátria que a noite envolve, entregue aos morcegos e às aves agoureiras. Aqui não se

vê um palmo adiante do nariz; tudo é confusão e sombra¹". Essa mesma incerteza já fora expressa por Antero de Quental, que a resgatara dentro de um horizonte pessoal e estético: "Em vão lutamos. Como névoa baça / A incerteza das coisas nos envolve. / Nossa alma, enquanto cria, em quanto volve, / Nas suas próprias redes se embarça. // O pensamento que mil planos traça, / É vapor que se esvai e se dissolve; / E a verdade ambiciosa, que resolve, / Como ondas entre rochedos se espedaça²".

A partir desta falta de coordenadas, se tivéssemos que apontar um traço determinante na poética das duas primeiras décadas portuguesas, este sem dúvida estaria ligado a uma ausência de hegemonia literária a reger a produção dos poetas. Sem nos prendermos a um esquema determinista, será possível dizer que a crise de natureza institucional que vivia a sociedade portuguesa encontrava paralelo na diversidade de caminhos e hipóteses que orientavam a produção poética de diferentes autores. Dentro dessa multiplicidade o esteticismo formal que marcava o estilo simbolista de Eugénio de Castro convivia com a expressão ligada ao tradicional e ao popular encontrada em Bernardo de Passos ou Mário Beirão.

Isso não quer dizer, obviamente, que não houvesse grupos literários constituídos e que, por sua vez, cada um deles procurasse estabelecer uma linha de conduta comum quanto aos meios e quanto à finalidade da arte poética. Por exemplo, o grupo que se reuniu em torno da revista *A Águia*,

1 *Cartas de Pascoais e Unamuno*. Lisboa, Câmara Municipal de Nova Lisboa, 1957, p. 7. É sabido, hoje, o quanto essa preocupação nacionalista e inquietante irá influenciar toda uma geração de escritores reunidos em torno da revista *A Águia*, criada no Porto pela Sociedade Renascença, em 1910.

2 Trecho do soneto "Ad Amicos", citado em *Um século de poesia*. Lisboa, Assírio e Alvim, 1988, p. 18.

capitaneado pela energia evocativa de Teixeira de Pascoais, manteve uma atuação coesa quanto aos princípios do saudosismo, concebido como um movimento intelectual e uma poética afinados com o ideal de ressurgimento da integridade da Nação³. O voltar-se para a realidade portuguesa, negando o espírito de imitação de culturas hegemônicas, é reivindicado em suas palavras: "Agora só resta (e será o mais custoso) apagar os **fachos de Paris**, e guiarmo-nos pela nossa própria candeia, alimentada com o azeite de nossas oliveiras..."⁴

Essa visão autocentrada inspirou vários poetas deste período e costuma ser associada pelos críticos a uma concepção de caráter neo-romântico. Esta linhagem remontaria a um traço fundamental da cultura de Portugal e que, no entender de Eduardo Lourenço, teria o seu expoente inaugural em Almeida Garrett⁵. Tocando nesse ponto, António José Saraiva e Óscar Lopes assinalam que "esta sobrevivência das tendências românticas através de uma época já bafejada pelo simbolismo-decadentismo europeu condiz, sem dúvida, com uma sociedade ainda muito predominantemente agrária, comercial e

3 O saudosismo corresponde a toda uma ótica nacionalista voltada para o passado e para uma recuperação da grandiosidade portuguesa uma imediata visão do poeta e do seu ofício oracular, conforme atestam as palavras de Jaime Cortesão em *A Águia* (n. 1, 1a. série, p. 1): "Poeta é o que, rompendo esse cárcere para logo caminhar liberto, piara e voa vertiginosamente num perpétuo, surpreso, extasiado deslumbramento pelo mundo imenso, encantado, pululante de maravilhas, que fica para além dessa prisão".

4 *A Águia*, n. 8, 1a. série, p. 15, citado em Clara Rocha. *Revistas literárias do século XI em Portugal*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 269.

5 Eduardo Lourenço. *O labirinto da saudade*. Lisboa, Dom Quixote, 1982, p. 88.

burocrática, com o seu setor industrial em grande parte atrasado e condicionado ao capital estrangeiro"⁶.

Estando frente a esse quadro sócio-econômico desolado e de futuro incógnito (sentimento este reforçado pela eclosão da Primeira Guerra Mundial), a poesia, ainda que mobilizada em torno de um impulso idealizante, vive a experiência da dissensão. O contraste, a diversidade de caminhos e a ênfase em princípios discrepantes podem aqui ser entendidos como a resposta possível que os poetas engendraram para enfrentar (ou, quem sabe, para compensar imaginariamente) o horizonte da "fragilidade histórica"⁷ do país em que viviam.

É nesse contexto que surge o clarão de **Orpheu**. Sua primeira aparição, em janeiro de 1915, investe em caminhos próprios e renovadores para a concepção de uma palavra poética desejosa de refletir os impasses de seu tempo. Logo na abertura de seu primeiro número, refere-se o texto de Luiz de Montalvor à ansiedade modernista: "Bem propriamente, **Orpheu** é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento.../ Nossa pretensão é formar, em grupo ou idéia, um número escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este princípio

6 António José Saraiva e Óscar Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. Porto, Porto Editora, 1982, p. 1013. Em item anterior, os autores apontam ainda que "os temas do sonho evasivo, da intuição vidente, da mística oculta, bem como a respectiva estilística de símbolos multivalentes e sinestésias, tenderam, na literatura portuguesa, a agarrar-se ao historicismo, ao pitoresco regional, ao moralismo discursivo, a um nacionalismo mais ou menos sebastianista, a um idealismo pronunciadamente religioso, embora com maiores ou menores veleidades heterodoxas" (Idem, *ibidem*, p. 1012-13).

7 Expressão de Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 90.

aristocrático tenham em **Orpheu** o seu ideal esotérico e **bem nosso** de nos **sentirmos e conhecermo-nos**"⁸.

Esta anunciada ênfase no ato de sentir como ampliação de horizontes será, sem dúvida, uma trilha muito percorrida por Pessoa, Sá-Carneiro e seus amigos. Tal atitude, contudo, não objetivava apenas o resgate de uma "palpitação" individual, trazendo para a experiência portuguesa a tônica moderna de expressão; ao lado disto, sua inserção deve também ser compreendida a partir de sua procura em integrar-se "num amplo movimento histórico-espiritual, comandado pelo fenômeno original de uma **relação perturbada** do escritor com a realidade nacional que o engloba"⁹. Esta "relação perturbada" constitui o signo novo que, com o grupo de **Orpheu**, surgiria para iluminar as letras portuguesas.

* * *

Dentro dessa diversidade de perspectivas, de que modo podemos então compreender o contraponto estabelecido entre a estética inaugurada por **Orpheu** e a do meio literário circundante? A esta questão não cabe responder em termos por demais restritos, apoiados numa divisão de "ismos" rigidamente independentes entre si. Todos os momentos literários importantes -- principalmente os de alta efervescência de idéias como o que marcou

⁸ **Orpheu**. Lisboa, Edições Ática, 1984, 4. edição, p. 11.

⁹ Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 91.

Portugal neste período -- apresentam uma confluência de posições que, ao mesmo tempo que se antagonizam em função de objetivos distintos, não deixam de influenciar-se mutuamente.

Nos limites deste estudo, não é o caso de delinear um confronto entre os movimentos poéticos, mas sim de reforçar a natureza distinta comprometida em cada proposta. Do ponto de vista estético, este é um período muito rico e apresenta uma variedade de fatores que se entrecruzam. A única abordagem possível, portanto, é a de um olhar panorâmico e abrangente. Nesse sentido, será possível considerar que tenha havido pelo menos duas grandes correntes que balizaram a produção poética portuguesa do início deste século: de um lado, a poesia identificada com o signo da **Saudade**; de outro, o rumor de uma expressão que abre a potência de um novo signo, o da **Sensação**.

Por certo, estas duas grandes tendências não devem ser entendidas como estanques, sem qualquer intersecção de fatores; pelo contrário; até por conviverem num determinado período e estarem relacionados a um mesmo passado literário, seus elementos mesclam-se e seus impulsos muitas vezes se confundem. Apesar disso, a diferenciação sustenta-se quanto à proposição geral, ou seja, quanto aos princípios mobilizados na poesia para a configuração de seu tempo: uma, pela via da saudade, propõe o investimento místico de uma verdade comum ao homem particular e ao coletivo; a outra, pela via da sensação, sugere o entregar-se a uma aventura humana de fragmentação e de questionamento profundo quanto ao sentido da vida.

Tomemos, de início, a vereda da saudade. Não se refere esta poética apenas ao saudosismo teorizado por Teixeira de Pascoais em seus textos. Ela estende-se também a toda uma série de manifestações que, inspiradas num elo comum que as remete à tradição, aglutina sob esse mesmo signo "a herança simbolista e decadentista, o lirismo sentimental neo-romântico, o Saudosismo e o Nacionalismo", conforme assinala Clara Rocha¹⁰. Identifica-se nessa visão, portanto, um arco variado de manifestações que, diferentemente da "relação perturbada" inaugurada pelo modernismo, suscita na expressão poética a aspiração a entrar em contato com uma virtual transcendência da realidade e da nação.

Confluem para este sentimento uma gama de experiências poéticas as mais diversas. Desde a afirmação nacionalista sob a forma da Sociedade Literária Renascença, que lançou em 1910 a revista *A Águia* -- cuja proposta era mobilizar as "energias intelectuais" a fim de "colocá-las em condições de se tornarem fecundas, de poderem realizar o ideal que, neste momento histórico, abraça todas as almas sinceramente portuguesas" --, até incluir toda uma outra corrente ligada ao simbolismo, valorizadora da idéia das correspondências recebida da tradição baudelaireana (como se vê, por exemplo, na poesia de Eugénio de Castro).

10 Clara Rocha, op. cit., p. 243. A autora aponta ainda como manifestações comuns, marcadas por idêntico signo, a "nostalgia da poesia 'novista' que fez sensação nos finais do século XIX (para os epígonos do Decadentismo/Simbolismo); saudade do lirismo ao gosto popular e tradicional (para poetas como António Correia de Oliveira, Afonso Duarte, António de Sousa e outros); saudade assumida como traço mais característico da 'alma nacional' (para a geração saudosista); e saudade do Portugal velho (para o nacionalismo monárquico) ou esperança do Portugal ressurgido (para o republicanismo)" (p. 244).

Assim, considerado em termos gerais, o signo da saudade -- entendido para além de sua sugestão imediata ligada ao sentimental -- pontuaria toda uma postura literária que figura o poeta em sua função oracular. Nessa perspectiva, o imaginário poético desenvolve-se em torno de um impressionismo lírico que atenta para o "vago", para "a essência" e a "ordem oculta da natureza", reforçando por essa via o aspecto local e nacional.

A saudade estaria ligada a uma transcendência natural da vida portuguesa, conforme o aponta Teixeira de Pascoais: "A Saudade é o próprio sangue espiritual da Raça; o seu estigma divino, o seu perfil eterno. Claro que é a saudade no seu sentido profundo, verdadeiro, essencial, isto é, o sentimento-idéia, a emoção refletida, onde tudo o que existe, corpo e alma, dor e alegria, amor e desejo, terra e céu, atinge a sua unidade divina. Eis a Saudade vista na sua essência religiosa, e não no seu aspecto superficial e anedótico do simples gosto amargo de infelizes"¹¹.

Como paradigma dessa tendência e desse procedimento poético, podemos tomar um trecho do poema "Coimbra ao ritmo de Saudade", de Mário Beirão, publicado em *A Rajada* em 1912:

"Charcos onde um amor, vítreo torpor se esquece,
Nuvens roçando a areia, os longes braços...
Paisagem como alguém que, ermo de amor, se desse,
Corpo que estagna frio a beijos ou abraços.

¹¹ *Um século de poesia*, op. cit., p. 30.

A luz transita:

Súbito é uma auréola a cúpula infinita!

Ocaso pleno...

Ó sonho apoteótico,

Ó minas fulvas rebentando em oiro,

Pólen caindo na alma... O poente é o meu narcótico:

Quero beber, beber esse tesoiro! (...)¹²

Tem-se neste poema a inflexão idealizante de um "sonho apoteótico" que faz renascer sob a cúpula infinita do poente um alguém estagnado e insensível a beijos e abraços. O movimento da saudade se faz aí presente, além do próprio título, na imagem de um absoluto resgatado pelo movimento de "pólen caindo na alma". Do mesmo modo, o uso verbal reflexivo do terceiro verso ("alguém que, ermo de amor, se desse") inaugura a possibilidade de completude que se encontra potencial no sujeito.

Do ponto de vista temático, o poema retoma a imagem dos "paraísos artificiais" a serem usufruídos enquanto ilusão narcótica que aponta para uma transcendência a ser alcançada (e recuperada) pelo poeta. Como resultante final desse movimento de ascensão do eu, a referência ao tesouro no último verso deste trecho reforça ainda o espectro de idealismo que marca a relação entre sujeito e mundo.

¹² Em Clara Rocha, *op. cit.*, p. 245.

A saudade estaria ligada então a uma profunda crença no ideal. A chave para o entendimento desta manifestação foi apontada por Fernando Pessoa, no mesmo ano de 1912, em artigo publicado em *A Águia* sobre "A nova poesia portuguesa em seu aspecto psicológico". Diz ele: "De ser a nossa nova poesia absorventemente metafísica há uma conclusão a tirar. Poesia metafísica implica emoção metafísica; emoção metafísica é simplesmente sinônimo de religiosidade.// A atual poesia portuguesa é, pois, uma poesia religiosa. Prova-o materialmente o seu uso de expressões tiradas do culto religioso -- com outra religiosidade usadas, claro está -- como **ungir, sagrar**, etc"¹³.

Tomando este raciocínio de Pessoa, podemos dar um passo além. A nosso ver, o que compõe o sentido religioso desta poética não se refere diretamente à religião, mas está justamente ligado ao sentimento-idéia referido por Pascoais. A Saudade tomada como idéia maior do poeta reflete-se e atualiza-se na particularidade dos sentimentos em relação ao meio, à natureza e às coisas. No caso do poema acima, o efeito emancipador do sujeito que, no início, encontra-se diante de uma paisagem sombria e que, pelo efeito de impregnação, adentra numa viagem de sonho, está dado através de um contato com uma luz que transita e que, do alto, súbito, revela uma "auréola infinita".

A saudade coloca-se imaginariamente como um halo que dimensiona o contato do "eu" com a realidade, ao mesmo tempo que supõe um repertório de termos e imagens através das quais se dará a representação transformadora

¹³ Fernando Pessoa. *Obra completa em prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, p. 386.

do sujeito. Por esta visão -- que não está voltada só para o passado, mas para o todo da condição humana inserida numa totalidade histórica --, a poesia deve desempenhar com rigor essa função metafísica de ascense¹⁴. Trata-se, sem dúvida, de um arco pretensioso e abrangente. Sua justificativa, porém, pode ser entendida como um esforço empenhado em contrastar com uma realidade (e uma Pátria) antes tida como "entregue aos morcegos e às aves agoureiras".

Façamos agora uma interrupção destes rápidos contornos e tomemos a vereda alternativa. Que horizonte aponta?

Diferentemente da idealidade que promove a ascensão do sujeito poético às ordens gnósticas ocultas na natureza, abre-se com o signo da **Sensação** uma outra ordem de percepção e de posicionamento para o poeta em relação ao mundo. O tensionar das sensações coloca o sujeito poético em luta, condição essa que supõe uma dramaticidade própria -- advinda da descrença no tecnicismo, que impulsionara a Revolução Industrial no século XIX, e também do descrédito na força divina que emanaria o efeito harmonioso das manifestações naturais. Voltado para a sensação, o poeta indaga pela sua identidade histórica e vivencia a partir do eu o drama de sua expressão vital.

Atentando para essa perspectiva, o idealismo tradicional deixa de ser a sua pedra de toque. Também o panteísmo, de ligação com o transcendental, revolve-se em outra direção e passa a tomar o sujeito como centro de uma

14 Eduardo Lourenço assim resume esta evocação: "Tudo o que existe -- como os homens para quem tudo existe -- é da ordem do *evanescente*, mas de um *evanescente* que se torna real através de uma espécie de *ramemorização* criadora, a única que pode conferir ao que já não existe uma *plenitude 'à rebours'* que o fenómeno da saudade encarna" (in Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 109).

tensão a ser vivenciada com o meio externo¹⁵. De certo modo, pode-se dizer que o que muda substancialmente nesta visão está ligado a uma nova relação entre sujeito e história.

Concorre para essa mudança a influência de Nietzsche, crescente na poesia portuguesa a partir do final do século XIX¹⁶, e que, a título de exemplo, afirmava em *Assim falava Zaratustra*: "Tenho aversão às nuvens que passam (...); tiram-nos, a ti e a mim, o que nos é comum: a imensa e infinita afirmação das coisas"¹⁷. Reforçando essa dimensão fundante do que é imediato e está colocado em face do sujeito, uma nova ótica se abre na direção de um "incentivo à reação vitalista contra o esteticismo finissecular"¹⁸.

Através da sensação, o questionamento do poeta volta-se para a identidade pessoal. "O Mistério sabe-me a eu ser outro...", revela Pessoa em suas "Impressões do crepúsculo", enquanto Sá-Carneiro anuncia "o outro" dentro do "eu-próprio": "Esta ânsia de me descer é que me entardece. E contudo sinto-me tão orgulhoso ao varar-me...", errância que continua no momento seguinte: "Não me posso preencher. Sobejo-me. Chocalho dentro de mim"¹⁹.

15 Eduardo Lourenço assim exprime esse dilema, que não é apenas pessoal: "O inaceitável para o jovem Pessoa, tanto como para o Pessoa futuro (...) não é o viver imerso ou o ser amassado em irrealidade, mas a Realidade mesmo, o universo de que a vontade de o conhecer e o acto mesmo do conhecimento nos separam" (in *Poesia e metafísica*. Lisboa, Sá da Costa, 1983, p. 208).

16 Sobre este tema, indicamos o ensaio "Sobre certa recepção literária de Nietzsche", in José Carlos Seabra Pereira. *Do fim-de-século ao tempo de Orpheu*. Coimbra, Livraria Almedina, 1979.

17 Idem, *ibidem*, p. 36.

18 Idem, *ibidem*, p. 40.

19 Sá-Carneiro. *Céu em fogo*. Lisboa, Edições Ática, s.d., p. 211-12.

Tomando o atalho desta vereda, uma diferente série de significados será colocada na cena do poeta: a fragmentação, a vertigem, um sensorialismo pendular entre euforia e depressão, a exacerbação dos sentidos, e outros tantos. Deixando de lado um repertório de imagens já comprometidas com o passadismo poético, cabe ao poeta engendrar um circuito novo no interior dos versos.

Apona essa corrente para o anunciado "Crepúsculo da saudade", como vem a chamar-se literalmente um texto do futurismo português, publicado na revista *Faro*, e que proclamava: "Ao longe... muito ao longe... envolto em densas vagas de rosas perfumadas, numa corrida louca desliza lentamente o baixel da Esperança tendo por leme a Luta e por timoneiro a Ânsia...// Medonho temporal!"²⁰. Distanciando-se da esperança idealizada, recolhe-se o poeta no palpitar das sensações enquanto recuperação de um sentido que, mesmo decaído, atinge o sentido vital da existência próxima.

Reforçando o paradigma dessa renovadora visão, podemos tomar um poema de Côrtes-Rodrigues, publicado no volume 1 de *Orpheu*:

"POENTE

As minhas sensações -- barcos sem velas --

Erram de mim. Occaso rôxo. Scismo.

Meus olhos de Não-ver-me são janellas

Dando sobre o abysmo.

²⁰ Nuno Júdice, org. *Poesia futurista portuguesa*. Lisboa, A regra do jogo, 1981, p. 33.

Abysmo d'Outro Ser. E a Hora chora
Nostálgica de Si, mas eu de vê-las
Erro de Ser-me, e a noite sem estrellas

Apavora.

Delírio rôxo d'agonia. Prece.
Poente feito noite. Escuridão.
Perturbo-me de mim em sensação
E dentro de mim desfallece
E anoitece
A sombra do meu Ser na solidão
Do dia que morreu
E se perdeu
E jámais amanhece."²¹

Uma rápida comparação entre os dois poemas apresentados permite notar com nitidez as distinções básicas que caracterizaram as correntes que apontamos como predominantes na época. O poente evocado pela Saudade configura-se como um ocaso pleno sob a forma de auréola, a que o poeta se vê convidado a participar e incorporar à sua sensibilidade. Ao lado disso, o poente tocado pela Sensação compromete-se com a escuridão da noite, o que em termos subjetivos corresponde -- como diz literalmente o texto -- à sombra do Ser do poeta perdido na solidão.

²¹ Orpheu, op. cit., p. 87.

Concluindo, vale a pena repetir que, do ponto de vista estético, estas duas tendências filiam-se a perspectivas diferentes dentro do quadro da modernidade. A ótica da Saudade acena com o estertor de um esteticismo que segue a tradição simbolista. Segundo o crítico José Carlos Seabra Pereira, esse movimento caracteriza-se por uma crença de que "a procura do Absoluto torna-se inalienável: a nova arte idealiza-se revelação do universal ignoto, embora se mostrem múltiplas as formas da sua anunciação ou do seu desvelamento. A arte é sempre a salvação, quer como caminho que se eleva a próprio fim (...), quer como fonte de fundamentação subjetiva da adunação mística"²².

Por sua vez, a corrente valorizadora da Sensação como matriz estética alinha-se com uma modernidade que se intensifica no século XX e que parte do princípio de que cabe ao poeta dramatizar a sua condição crepuscular de sujeito cindido pela realidade. Nenhuma Saudade o anima idealizadamente, visto que a Sensação evidencia sobretudo uma luta de impulsos inaugurada pela consciência de um certo fracasso.

Este raciocínio nos permite mesmo pensar que, através da Sensação mobilizada a partir das páginas de **Orpheu**, a literatura portuguesa vivenciou uma mudança de eixo que trouxe para o centro da poesia um homem já dessacralizado, assumido na virtualidade de sua carne e da experiência que nela se encerra. A amplitude de uma afirmação deste tipo, sabemos, é perigosa. Mas ela procura apenas acompanhar o risco também evidente do poeta, que, consciente de sua aventura, proclama:

²² José Carlos Seabra Pereira, op. cit., p. 64.

"...

Ah que bom que era ir daqui de caída

Prá cova por um alçapão de estouro!

A vida sabe-me a tabaco louro.

Nunca fiz mais do que fumar a vida."²³

* * *

A partir do quadro delineado, podemos agora nos aproximar de Sá-Carneiro e avançar os primeiros passos no entendimento de sua poética.

Os anos de sua produção textual convivem com o panorama apontado anteriormente e nele torna-se um dos seus expoentes. Pelo lado português, ele tem ao seu redor uma crise no âmbito estético, que atinge os estertores de toda uma poesia fecundamente influenciada pelo espírito decadentista, além de conviver também com o esvaziamento do esteticismo simbolista que, embora persista influenciando manifestações posteriores, já tornara evidente a sua fragilidade para representar um mundo em que a evolução técnica tornara-se irrevogável, com os conseqüentes desdobramentos ao nível das vivências individuais.

Sá-Carneiro manteve ainda contato com toda a efervescência vanguardista -- principalmente o cubismo e o futurismo --, que agitava a

²³ Estrofe do poema "Opiário", dedicado por Fernando Pessoa a Sá-Carneiro e publicado em *Orpheu*, op. cit., p. 100.

França nos anos 20, questionando pela base os pressupostos literários herdados do século anterior. Apesar disso, seu olhar tinha como atenção específica e central a tradição portuguesa. Era com essa tradição que ele pretendia dialogar. Assim, ainda que morasse em Paris e assistisse ao seu lado a todo um discurso programático que visava "destruir a sintaxe, dispondo os substantivos ao acaso, como nascem"²⁴, sua poesia empenhou-se principalmente em desencadear um passo evolutivo em relação aos seus contemporâneos.

Ao fazer uma referência explícita aos poetas predecessores, Sá-Carneiro anuncia aquela que acredita ser a distinção central de sua visão estética: "A nossa geração é mais complicada, creio, e mais infeliz. A iluminar as suas **complicações** não existe mesmo uma boca de mulher. Porque somos uma geração superior"²⁵. Provavelmente, esta referência à "boca de mulher" indicaria menos uma expressão de misoginia e estaria a apontar o caráter idealizante que a figura feminina desempenha dentro da poética de cunho romântico, que ainda influenciava Portugal no início do século.

Fernando Pessoa, por sua vez, escreveria mais tarde, também em diálogo com Sá-Carneiro, que "os entusiasmados e felizes pelo entusiasmo, mesmo o Pascoaes, sofrem de pouca arte"²⁶. É possível que, com estas palavras, Pessoa estivesse a fazer a crítica de seus contemporâneos -- destacadamente os de filiação simbolista onde a inclinação metafísica levava a

24 Citação do "Manifesto técnico da literatura futurista", in Gilberto Mendonça Telles, *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro, Vozes, 1982, p. 95.

25 Sá-Carneiro. *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa, Edições Ática, 1973, v. 1, p. 35.

26 Idem, *ibidem*, p. 47.

uma "descoberta da transcendência, reintegração do sagrado"²⁷ -- no que eles apresentariam de carência de dramaticidade, tal como o recorte moderno já o concebia²⁸.

É compreensível que Fernando Pessoa quisesse renegar marcos passadistas em nome de uma visão mais contemporânea. Sua poesia ganhou muito a partir deste intento. Mais do que Sá-Carneiro, ele teve tempo para se distanciar do quadro à sua volta e acentuar a radicalidade de sua produção. Porém, vista a questão a partir de Sá-Carneiro, as conclusões podem ser algo diferentes, e seguramente não apontam para uma ruptura tão completa. Sem dúvida, ele foi um poeta tocado pela Sensação, signo que se estende por toda a sua obra. No entanto, do ponto de vista da composição formal, sua conduta mantém uma aproximação com a expressão tradicional.

Trabalhando justamente com esse tema, e atendo-se à observação métrica da totalidade da obra do autor, Zina Maria Bellodi produziu um trabalho detalhado, cuja conclusão indica que "a modernidade de Mário de Sá-Carneiro não consegue exprimir-se fora do círculo formado pelos padrões do passado, isto é, a sua revolução não é observada tão claramente sob o

27 José Carlos Seabra Pereira. *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1975, p. 74.

28 Importante, nesse sentido, é o que assinala Eugénio Lisboa: "A esta literatura decadente e largamente soporífera, os de Orpheu iam opor uma intensidade, um paroxismo e uma histeria a um tempo espontâneos e calculados. Uma personagem da novela de Sá-Carneiro, *A confissão de Lúcio*, observa em certo ponto: 'obrigo-o (ao interlocutor) a ser intenso'. Os homens de Orpheu obrigam também os seus poucos leitores contemporâneos e obrigarão mais tarde os seus muitos admiradores futuros a serem 'intensos'", (In Eugénio Lisboa. *Poesia portuguesa: do 'Orpheu' ao Neo-realismo*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua portuguesa, 1986, p. 18-9).

ponto de vista formal quanto do ponto de vista da idéia expressa"²⁹. Portanto, se o que se apresenta é este quadro final, cabe atermo-nos à distinção que marca Sá-Carneiro em relação à tradição quanto à "idéia expressa".

Um entendimento acurado desta questão pode ser encontrado em Dieter Woll, no seu livro **Realidade e idealidade na lírica de Sá-Carneiro**. Nesse estudo, publicado há mais de duas décadas, e que se qualifica entre os mais importantes sobre o poeta, o autor afirma que "Sá-Carneiro vai além de uma exploração decadentista da língua tão superficial e, em vez de trabalhar com simples material sonoro e verbal, emprega principalmente determinados meios estilísticos". O que se verifica, segundo Woll, é que "o rompimento com formas de imaginação e vivência tradicionais surge nele (em Sá-Carneiro) indissolavelmente ligado ao rompimento com formas de expressão habituais"³⁰.

Portanto, a distinção primeira de Sá-Carneiro em relação aos antecessores dá-se no plano da idéia de poesia, havendo ao lado disso toda uma transformação quanto ao material lingüístico e, principalmente, quanto à concepção das imagens, entregues à vertigem das sensações. Distinto da crença de que a poesia deve ser uma arte "requintada, atormentada, nevrótica e orgulhosa, aristocraticamente incompreensível para o vulgo", conforme escreveu Alberto Osório da Costa em artigo sobre o simbolismo finissecular³¹, Sá-Carneiro busca empreender com radicalidade uma poética das sensações

29 Zina Maria Bellodi. **Função e forma do tradicional em Mário de Sá-Carneiro**. Araraquara, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1975, p. 8.

30 Dieter Woll. **Realidade e idealidade na lírica de Sá-Carneiro**. Lisboa, Delfos, 1968, p. 111.

31 Citação constante em Álvaro Cardoso Gomes **Poesia simbolista**. São Paulo, Global, 1985, p. 13.

que reproduza vicariamente, pela voz do poeta, as dissonâncias do enfrentamento com o mundo.

Ou, para dizer de outro modo: se, por um lado, no esteticismo oitocentista, temos a evocação das "vagas sensações" no intuito de "traduzir" o mundo das essências, seja a do Ideal ou a do Mistério³², por outro lado, os versos de Sá-Carneiro estiram-se numa aventura diferente, empenhada na renovação. Para ele não interessa propriamente um confrontar de palavras, reforçadas por consoantes maiúsculas, como se estivesse a retratar um gládio de categorias absolutas a que o humano apenas presenciasse; antes, o que vale sugerir é o dilaceramento do sujeito -- tocado por um destino adverso --, e que para o autor revela-se no interior de uma "complicada arborescência de sensações sinestésicas, deleitosas e doídas"³³.

Este imaginário novo, por sua vez, acaba por produzir ressonâncias no tratamento formal. É o que novamente nos indica o estudo de Zina Maria Bellodi: "Se o talhe clássico da frase é evidente em Sá-Carneiro, a forma tradicional, dadas as contorções por ele impostas, não pode ser considerada tradicional sem explicações complementares; por exemplo, seus versos são acentuados classicamente, embora, às vezes, os agrupamentos sejam irregulares e no que diz respeito aos metros diferentes em cada verso"³⁴.

A rigor, as mudanças operadas por Sá-Carneiro em relação ao modo de versejar tradicional são inspiradas por uma visão que deseja ampliar a

32 Exemplar, nesse sentido, são os versos de Eugênio de Castro, como estes: "As quietas horas do Mistério e do Segredo, / percorre longos, funerários corredores, / Onde pairam, chorando as suas fundas dores, / Fantasmas glaciais, errantes e protervos" (In Álvaro Cardoso Gomes op. cit., p. 32).

33 Maria Aliete Galhoz, "O momento poético de Orpheu", in op. cit., p. XL.

34 Zina Maria Bellodi, op. cit., p.8.

representação dos sentimentos na linguagem. Nele, o conceito último de poesia está relacionado a um "lugar privilegiado" em que as sensações devem "repercutir" através da recriação própria. Por isso mesmo, seu anseio mexe indistintamente com as dimensões de forma e de conteúdo.

O salto, como podemos ver, ruma em direção à modernidade. Nessa ótica, não cabe à poesia fazer a nomeação dos sentimentos do poeta, privilegiando-os com significados absolutos, mas sim operá-la de tal modo que os versos ganhem um movimento legítimo e diretamente relacionado às sensações percebidas pelo sujeito lírico.

Ao tratar deste tema, Dieter Woll afirma que "a força das sensações que Sá-Carneiro evoca na sua poesia exprime-se na violência com que maneja a língua. Não é só que o poeta torne a língua meio de expressão de vivências psíquicas, quer dizer, forma adequada para um determinado conteúdo, mas a própria execução verbal é nele a realização duma vivência intensificada"³⁵. Esta é, portanto, a diferença fundamental que permitiu o avanço de Sá-Carneiro em relação ao passado e a alguns de seus contemporâneos.

Distante da proposta de Mallarmé, consagrada algumas décadas antes em França, de configurar a autonomia da arte da poesia e de sua linguagem em relação ao mundo externo, para o poeta da "Dispersão" o que se fazia necessário naquele momento era transferir à poesia não o lamento por uma dor sentida, mas a própria experiência da dor em versos configurada e vivenciada.

³⁵ Dieter Woll, op. cit., p. 110.

Assim, enquanto a atenção do simbolista francês voltara-se para capturar no movimento poético as propriedades difusas da realidade, que escapam ao olhar objetivo, o poeta de **Orpheu** concentrou-se no sentimento doloroso e na busca de sua representação "concreta" pela linguagem -- o que, em termos metafóricos, não está distante dos rituais órficos gregos, que acreditavam na imortalidade e nas "transmigrações sucessivas" da alma através de cerimônias e ritos purificadores. Num certo sentido, também as sensações estão registradas em suas páginas como forma de transmigração da pessoa, isto é, do poeta.

É esse, em síntese, o dilema da criação perseguida por Sá-Carneiro e que abre horizonte para o surgimento de uma nova "filosofia da composição" que o une a Pessoa: o sensacionismo. É sobre esse tema que trataremos no capítulo seguinte.

///

DA ANSIEDADE SENSACIONISTA

"Eu não me mato por coisa nenhuma;
eu mato-me porque eu me coloquei pelas circunstâncias."
(Sá-Carneiro)

Nas primeiras décadas do século a literatura européia desabrochou com autêntico fervor para novas formas de representação da realidade. A eclosão das vanguardas dadaísta, cubista, futurista e, logo após, surrealista acabou por culminar em todo um processo de radicalização, envolvendo a fatura da arte em antagonismo com o meio social.

No interior dessa crise dos valores artísticos, a experiência individual podia ser desvelada pela linguagem sob diferentes óticas. Cada movimento surgido era acompanhado de toda uma série de preceitos relativos ao modo de agir e de escrever. A "violência" dos textos agia sobre, nas e pelas palavras. Abria-se assim o vislumbre de uma "segunda realidade" -- definida por Arnold Hauser como inseparavelmente unida à do real ordinário e empírico¹ - - e no entanto tão diferente dele, que se lhe podia referir tão-somente por asserções negativas, isto é, apontando os desvãos da cotidianidade como prova de sua existência. Ampliavam-se as portas da percepção, procurava-se a descida aos "bas-fonds do espírito"², ao mesmo tempo em que a linguagem era tomada em seu avesso.

Desencadeada dentro desse contexto de autonomização da arte e do questionamento de tal processo pelas vanguardas, surgiu a fiel amizade entre Fernando Pessoa e Sá-Carneiro. A partida de Sá-Carneiro para Paris, em

1 Arnold Hauser. *História social da literatura e da arte*. Madrid, Guadarrama, 1969, v. 3, p. 285. Hauser desenvolve esta idéia basicamente tendo em mira a experiência dos surrealistas.

2 Este conceito seria, algumas décadas depois, enunciado por André Breton (in *Nadja*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987, p. 42.)

1912, acentuou a identificação, não apenas literária, entre os dois recém-conhecidos e deu origem a uma intensa correspondência, da qual só temos publicadas as cartas de Sá-Carneiro.

Sua amizade por Pessoa alcançou tal fecundidade, que seria difícil imaginar a obra de Sá-Carneiro sem estar atravessada pela marcante alteridade do amigo. Do mesmo modo, embora mais difícil de ser dimensionado devido à falta das cartas de Pessoa, é certo que também este se influenciou pelas preocupações do companheiro, mantendo os dois um diálogo de fecundas conseqüências.

Foi também a partir dessa identidade, ampliada pela contribuição de outros elementos do grupo de *Orpheu*³, que se tornou possível a inquietação que daria surgimento ao chamado sensacionismo. Acompanhando o sopro renovador de sua época, e procurando afastar-se das idiossincrasias que marcavam a poesia portuguesa, Fernando Pessoa e Sá-Carneiro uniram-se no sentido de formular os princípios de um movimento estético que colocaria Portugal no mesmo diapasão de outras expressões cosmopolitas que discutiam e colocavam em questão a natureza da arte⁴.

Basicamente, os escritos disponíveis sobre o sensacionismo constam das assim designadas "Páginas íntimas e de auto-interpretação" de Fernando

3 Sobre a vivência e a experiência de *Orpheu* pode ser consultado o relato de José de Almada-Negreiros. *Orpheu*, 1915/1965. Lisboa, Edições Ática, s. d.

4 "Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço. A nossa época é aquela em que todos os países, mais materialmente do que nunca, e pela primeira vez intelectualmente, existem todos dentro de cada um, em que a Ásia, a América, a África e a Oceania são a Europa e existem todos na Europa. (...) Por isso a verdadeira arte moderna tem de ser maxime desnacionalizada -- acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna" (in Fernando Pessoa. *Obra completa em prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, p. 408.)

Pessoa, bem como das esparsas referências nas cartas de Sá-Carneiro. É o próprio Pessoa quem afirma em seus escritos que "o sensacionismo começou com a amizade entre Fernando Pessoa e Sá-Carneiro"⁵. Justifica-se desse modo a data de 1916 como o ano em que Pessoa terá se dedicado a delinear a maior parte de seus escritos sobre o assunto⁶, próximo, portanto, ao desfecho do suicídio de Sá-Carneiro⁷. De qualquer forma, trata-se de material extremamente rico, tanto no sentido de oferecer contornos para um entendimento da escrita pessoana, quanto para a compreensão das motivações que norteavam a escrita de Sá-Carneiro.

É realmente notável a dedicação e a reflexão de Fernando Pessoa procurando delinear a proposta sensacionista, de modo a inseri-la no contexto de questionamento e reflexão sobre a condição da poesia moderna e sobre os meios de sua criação⁸. O sensacionismo constituía, sobretudo, uma estratégia de reflexão e transformação, tendo em vista as novas formas de expressão que emergiam no limiar do século, e que, como vimos anteriormente, mantinham conexão estreita com uma "crise de identidade", que afetava diretamente a literatura moderna e que se particularizava no âmbito do contexto português.

5 Fernando Pessoa. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa, Edições Ática, 1966, p. 148.

6 Esta é a data que identifica os textos de Pessoa, levantada pelos organizadores do volume citado na nota anterior.

7 "Amizade trágica" é como define João Gaspar Simões a relação entre os dois poetas, em *Vida e obra de Fernando Pessoa*. Lisboa, Bertrand, 1973, p. 337-64.

8 Maria Lúcia Dal Farra assinala com clareza este ponto: "... o sensacionismo canaliza para a poesia portuguesa muitas das tendências poéticas originárias na modernidade e as projeta para o século XX. Estão implicitamente contidos nessa teoria conceitos tais como o de 'despersonalização', de 'abstração criadora', de 'simultaneidade', do poema como 'edifício arquitetônico' e o de interferência das outras artes na concepção da poesia" (in *A alquimia da linguagem*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, p. 55.)

Não podemos esquecer, contudo, que Fernando Pessoa concebia-se fundamentalmente criador e, em virtude desse compromisso, sua abordagem em torno a questões como essa não podem ser tomadas sob o ângulo intelectualista⁹. O que lhe interessava e estimulava sobretudo era um engajamento ativo que desse conta de uma consciência crítica de sua obra e do momento poético -- a refletir uma sensibilidade emanada da sociedade -- em que vivia. Suas teses sensacionistas, é bom lembrar, caminham paralelamente à experiência que se dá no plano da criação e não se apresentam como ensaio acabado, visto que foram em boa parte registradas em anotações esparsas¹⁰.

A formulação mais sintética dessas idéias encontra-se em carta destinada a um editor inglês, propondo a publicação de uma antologia sensacionista¹¹, e cujo trecho central transcrevemos a seguir:

9 É sintomático, nesse sentido, de não assumir a atitude impessoal freqüente no discurso crítico, observar o emprego do pronome "nós" numa de suas definições do sensacionismo: "A uma arte assim cosmopolita, assim universal, assim sintética, é evidente que nenhuma disciplina pode ser imposta, que não a de sentir tudo de todas as maneiras, de sintetizar tudo, de se esforçar por de tal modo expressar-se que dentro de uma antologia da arte sensacionista esteja tudo quanto de essencial produziram o Egito, a Grécia, Roma, a Renascença e a nossa época. A arte, em vez de ter regras como as artes do passado, passa a ter uma só regra -- ser a síntese de tudo. (...) Que cada um de nós multiplique a sua personalidade por todas as outras personalidades". Estas mesmas idéias, escritas no esboço duma resposta a um inquérito literário, reaparecem em alguns de seus poemas, com pequena variação de palavras.

10 Embora em vários momentos de seus escritos a afirmatividade do poeta ganhe traços de exagero, e a organização dos argumentos tenha algo de sofista -- hipérbole que, aliás, pode advir de sua nítida escolha por uma militância poética e não crítica --, o que é possível resgatar finalmente em sua prosa está ligado à procura incisiva -- e, por que não?, atormentada -- de uma consciência que se prenuncia (e anuncia) no interior da criação.

11 Fernando Pessoa. *Obra completa em prosa*, op. cit., p. 429-33.

- "A única realidade da vida é a sensação. A única realidade em arte é a consciência da sensação".

- "Na arte existem apenas sensações e a consciência que dela temos".

- "A arte, na sua definição plena, é a expressão harmônica da nossa consciência das sensações: ou seja, as nossas sensações devem ser expressas de tal modo que criem um objeto que seja sensação para os outros".

- "Os três princípios de arte são: 1) Cada sensação deve ser plenamente expressa, isto é, a consciência de cada sensação deve ser joeirada até ao fundo; 2) A sensação deve ser expressa de tal modo que tenha a possibilidade de evocar -- como um halo em torno de uma manifestação central -- o maior número possível de outras sensações; 3) O todo assim produzido deve ter a maior presença possível com um ser organizado, por ser essa a condição da vitalidade. Chamo esses três princípios 1) o da Sensação, 2) o da Sugestão, 3) o da Construção".

* * *

É certo que estes preceitos sensacionistas contemplavam não somente a obra pessoal de Pessoa, mas também a de seus companheiros de Orpheu, notadamente Sá-Carneiro. Seu grande mérito a ser apontado, ao nosso ver, constituiu-se no fato de colocar à luz da poesia emergente no século XX um

tema crucial que sempre preocupou os escritores na relação com o mundo que os rodeia, ou seja: o da natureza das sensações.

Esta questão já em épocas anteriores (especialmente nos séculos XVII e XVIII) havia mobilizado o esforço de filósofos e pensadores em compreender os nexos possíveis de serem estabelecidos entre os estímulos da realidade e a sua apreensão cognitiva e sensorial. Toda uma batalha de idéias ocorrera em torno dessa problemática -- alimentada ainda pelo suceder de novidades na pesquisa científica --, da qual o "Cógito" cartesiano constituiu apenas um momento, bem como a tendência setecentista de conceber as paixões a partir da fisiologia do corpo humano¹².

Do mesmo modo, na arte, e mais particularmente na poesia, o dado sensorial sempre esteve no cerne de muitas das formulações estéticas e das rupturas havidas entre os períodos literários. Se nos ativermos apenas à tradição do século passado, veremos que a questão do "sensível" ganhou novas perspectivas já com o pensamento dos românticos alemães. Novalis, por exemplo, expressou-se categoricamente ao formular que "todo o visível adere ao invisível, tudo o que pode ser ouvido ao que não pode sê-lo, todo o sensível ao insensível"¹³.

É a partir dessa "irrealidade" presente nas sensações que Novalis justifica a sua concepção da poesia como "real absoluto"; onde há mais poesia, há mais verdade, é a sua convicção final.

12 Magnífica reflexão sobre essa "guerra" de concepções encontramos no ensaio de Gérard Lebrun, "O cego e o filósofo ou o nascimento da antropologia", *Discurso*, n. 3, São Paulo, Universidade de São Paulo, s. d.

13 Novalis. *Hinos a la noche - Cantos espirituales*. Córdoba, Assandri, 1953, p. 36.

Pessoa, sabendo ser esta uma nervura vital do processo de criação, toma a problemática das sensações e procura ajustá-la à perspectiva de uma modernidade que, não esqueçamos, engloba já naquele momento o conflito entre posições no interior das vanguardas européias¹⁴. Nesse sentido, guardando uma estratégica distância em relação a outros "ismos" em evidência¹⁵, o que o sensacionismo projeta ao afirmar que "a única realidade da vida é a sensação" está ligado à intenção de alcançar uma consciência da arte, que, em verdade, represente "uma nova espécie de *Weltanschauung*"¹⁶, conforme afirma sem hesitação o próprio poeta, e cujo grito maior está dado em seu texto significativamente intitulado *Ultimatum*.

Apresentando essa possibilidade sob a forma de metáfora, o poeta de "Chuva oblíqua" compara cada sensação a um cubo, em que cada lado estaria representando um dos aspectos da percepção. Diante desse cubo, segundo ele, a poesia sensacionista deve procurar observar "com um vértice mantido diante dos olhos", de modo que três lados sejam vistos¹⁷. Saber lidar com imagens objetivas, imagens subjetivas, idéias e objetos -- de modo a melhor configurar

14 "De um modo geral, todos esses movimentos (das vanguardas européias) estavam sob o signo da desorganização do universo artístico de sua época. A diferença é que uns, como o futurismo e o dadaísmo, queriam a destruição do passado e a negação total dos valores estéticos presentes; e outros, como o expressionismo e o cubismo, viam na destruição a possibilidade de uma nova ordem superior" (in Gilberto Mendonça Teles. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro, Vozes, 1982, p. 29).

15 "Quanto às influências recebidas por nós do movimento moderno que abrange o cubismo e o futurismo, devem-se antes às sugestões que recebemos deles do que à substância de suas obras propriamente falando.

Intelectualizamos seus processos. A decomposição do modelo que eles realizam (...) situamo-la no que acreditamos ser a própria esfera dessa decomposição -- não coisas, mas nossas sensações das coisas" (in Fernando Pessoa, *Obra completa em prosa*, op. cit., p. 431.)

16 Idem, *ibidem*, p. 430.

17 Idem, *ibidem*, p. 447.

o quadro de suas sensações -- torna-se assim uma exigência para que a pluralidade envolvida no ato de sentir esteja presente nos versos.

Visão de mundo e consciência da arte convergiriam então para a objetividade do poema, que, na especificidade da linguagem, teria de ser concebido à maneira de "um objeto que seja sensação para os outros". O esforço consciente do poeta nessa direção exige-lhe que tenha olhos para os laços individuais e, ao mesmo tempo, para a sociedade. Ora, num de seus textos relativo a este tema, Pessoa ressalta a Decadência como o sintoma geral que liga a arte e a vida modernas¹⁸. Se tomarmos os seus dizeres à risca (e se não os tomarmos, que haverá a concluir?), podemos chegar à idéia de que também para Pessoa a consciência válida para orientar modernamente o imaginário poético é efetivamente a da negatividade.

Assumindo um ângulo próprio, a negação que o sensacionismo propõe estaria ligada à concepção de que é necessário sentir tudo de todas as maneiras, intento que se reafirma continuamente nos versos de Álvaro de Campos: "Quanto mais unificadamente diverso, dispersamente atento,/ Estiver, sentir, viver, for,/ Mais possuirei a existência total do universo,/ Mais completo serei pelo espaço inteiro fora"¹⁹. Concorre para essa atitude de absoluta dispersão o apoio de uma lucidez que o poeta deve engendrar na sua visão de mundo, ao lado de um projetado heroísmo, que se afina com a

18 "O curioso e notável é que a mentalidade criada por esta ação da era das máquinas sobre o indivíduo, no que indivíduo, coincide com o que, em outras épocas, é a mentalidade da decadência. E este tipo mental, em que o laço social fraqueja, em que amor do luxo toma aumento, em que o individualismo se torna nítido e forte, contém com efeito todos os característicos da obscura cousa a que se tem chamado Decadência." (Idem, *ibidem*, p. 441.)

19 Fernando Pessoa. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1983, p. 340.

aspiração das vanguardas de atingir corrosivamente a totalidade da vida social²⁰.

Sentir e saber sentir as diversidades deve ser, portanto, o movimento procurado pelo poeta. À sua capacidade de "vestir" vivências alheias, equalizando-as numa vivência dispersa, está associado o trabalho transformador da poesia. Ambiciona-se, enfim, a despersonalização consciente, tendo por resultado final a "sensação multiplicada pela consciência -- multiplicada, note-se bem"²¹, lembra o poeta.

Diferentemente da crença do romantismo -- que um século antes valorizara a intuição individual como impulso para tocar o incognoscível²² --, a proposta pessoana almeja (e realiza de algum modo, sob a forma da heteronímia) a multiplicação da personalidade. Multiplicar-se em sensações, e não mais almejar aquela que representaria um sentimento legítimo, único, é o desejo vivo da criação sensacionista.

Torna-se assim possível à negatividade poética ganhar nova dimensão; através do passeio pelas sensações, o trânsito receptivo ao contingente, ao que depara o sentir do poeta, alcança foros de uma totalidade, fragmentada, realizando à sua maneira o que o crítico português resumiu em poucas palavras: "a apologia suprema do homem como literatura"²³.

20 A respeito destas colocações, vale a pena assinalar o ensaio "O gênio desqualificado" (in Leyla Perrone-Moisés. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. São Paulo, Martins Fontes, 1982, p. 35-70).

21 Fernando Pessoa. *Obra completa em prosa*, op. cit., p. 432.

22 Gerd A. Bornheim. *Aspectos filosóficos do Romantismo*. Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, 1959, p. 109.

23 Eduardo Lourenço. "'Orpheu' ou a poesia como realidade". In *Tempo e poesia*. Porto, Inova, 1974, p. 60.

* * *

O programa sensacionista, que Pessoa desenvolveu em termos de ideário, supõe uma contrapartida objetiva no que diz respeito às imagens e ao emprego da linguagem na poesia. Considerando-se, nesse sentido, que seus escritos datem realmente de 1916, afirmação que não é propriamente segura, sua formulação dá-se **a posteriori** a **Orpheu** (pelo menos quanto aos números 1 e 2, publicados no primeiro semestre do ano anterior), e está alimentada por uma convivência íntima com a obra e a trajetória de Sá-Carneiro.

Em suas anotações, tendo em vista a organização de uma antologia sensacionista, Pessoa chega a afirmar em relação ao amigo que "provavelmente é difícil destringir a parte de cada um na origem do movimento e, com certeza, absolutamente inútil determiná-lo./ O fato é que ambos lhe deram início./ Mas cada sensacionista digno de menção é uma personalidade à parte e, naturalmente, todos exerceram uma acção recíproca"²⁴.

É, pois, a partir dessa visão retrospectiva que devem ser entendidas as idéias de Pessoa quanto ao paulismo e interseccionismo, que, para ele, configurariam as atitudes práticas, no âmbito do poema, necessárias para transmitir uma percepção sensacionista.

²⁴ Maria Aliete Galhoz, apresentação a *Orpheu* 2. Lisboa, Edições Ática, 1984, p. XXXI.

Em termos sucintos, o paulismo, definido pelo escritor em textos publicados em *A Águia*, ainda não conseguira, por volta de 1913, libertar-se dos preceitos saudosistas. A evocação do vago e do sutil, transmitido categoricamente através de frases exclamativas e de sintaxes inesperadas ("A Hora expulsa de si-Tempo", por exemplo), lembrava ainda traços do simbolismo-decadentismo comprometidos em exprimir certo ar de tédio e do vazio da alma. Com isso, o que fundamentalmente temos representados na poesia paúlca é a "obsessiva canção de um ego em enamoramento reflexo, denso e fruste, queixoso de libertação e amargado de grotesco"²⁵.

O interseccionismo, por sua vez, viria a representar uma superação do paulismo em direção a uma complexidade maior no uso das metáforas. Distanciando-se de uma visão fixada no transcendente, sua expressão procuraria dar conta de "um complexo de vivências interferindo-se porque chamadas ao campo do consciente com a mesma solicitação de únicas. Daí, as intersecções psíquicas de tempos, de espaços, e de realidades exteriores e subjetivas"²⁶. A expressão interseccionista intencionava, portanto, levar a certo extremo a situação dilacerada da condição moderna do poeta.

Maria Aliete Galhoz, em acurada análise sobre a poética de *Orpheu*, associa como características predominantes o interseccionismo a Fernando Pessoa e o paulismo a Sá-Carneiro. No seu entender, a Sá-Carneiro compete uma expressão empenhada no "dextro surpreender de correspondências, no supletivismo sem gramática dos vocábulos, na afetividade reflexa imposta aos

²⁵ Reproduzimos aqui as definições de Maria Aliete Galhoz, no ensaio "Momento poético de *Orpheu*" (*Orpheu* 1. Lisboa, Edições Ática, 1984, p. XL e XLI, respectivamente).

²⁶ *Idem*, *ibidem*.

verbos, na corporificação de associações psíquicas, no carregado ritual da cor"²⁷, procedimentos esses que encontram tradição no decadentismo anterior.

A partir desse raciocínio, é possível entender a "revolução literária" promovida por Pessoa em relação à tradição finissecular, tomando-se como ponto de passagem justamente a poesia de Sá-Carneiro, que vivenciou num curto espaço de vida um impasse estético que efetivamente marcou a virada do século do ponto de vista literário. Como já ficou dito no capítulo anterior, e será ainda detalhado mais adiante, a Sá-Carneiro competiu ter o vislumbre da potência da sensação dos sentidos como forma de representação para um "eu" cindido.

Fernando Pessoa incorporou do amigo esse drama e teve a argúcia de radicalizar seus procedimentos²⁸. Isso tornou-se possível à medida que o autor de "Chuva oblíqua" projetou-se continuamente como poeta construtor. Coerente com a sua ambição de formular as bases de uma nova poética, seu esforço voltou-se para a criação de uma obra, e também para a teoria, como formas -- indissociáveis -- de desenvolvimento de sua consciência literária. O mesmo se deu com Sá-Carneiro, no entanto sob a forma do que expressou --

27 Idem, *ibidem*, p. XL.

28 Diferentemente de Maria Aliete Galhoz, Teresa Rita Lopes identifica a obra de Sá-Carneiro com a visão sensacionista. Ela concebe uma visão do sensacionismo que, distintamente, poderia implicar uma, duas ou até três "dimensões". Segundo ela, ao procedimento paúlco estaria associado o "sensacionismo a uma dimensão", em que a objetivação de elementos externos teria prioridade na expressão. "A duas dimensões", o sensacionismo tomaria características interseccionistas, em que o objetivo maior seria a mesclagem de sensações, através de uma representação plástica mais complexa. Por sua vez, o sensacionismo a três dimensões seria aquele capaz de produzir obras que almejassem à "objetividade máxima", desprovidas da subjetividade, e que se configurassem como objetos autônomos (in "Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do sensacionismo", *Colóquio-Letras*, n. 4, dezembro de 1971, p. 18-26).

de maneira menos organizada e globalizante -- em suas correspondências com Pessoa, em que vivencia dramaticamente a sua inquietação sensacionista.

Este percurso, trilhado em comum na primeira metade da década de 20, e logo interrompido pelo suicídio, suscita ainda uma característica que igualmente mobilizou as poéticas de Pessoa e Sá-Carneiro: o da "ampliação". Termo freqüentemente invocado nas cartas do poeta de "Dispersão", ele designa em ambos os casos a ansiedade sensacionista em fundar horizontes outros, que se superponham à realidade evidente. Através desse impulso vital, aspira a poesia a representar em imagens um "processo oposto à 'materialização' -- ao anquilosamento da obra nos limites estreitos e ainda por cima falsos do modelo real imitado"²⁹.

Repercutindo a seu modo a inquietude estética da época, o sentido de ampliação faz convergir toda uma série de expectativas que eram, em maior ou menor nível, conscientes na atitude literária desses autores. Em Sá-Carneiro temos, por exemplo, o movimento de dispersão e o império do ideal sonhado; a impossibilidade de repouso na realidade e um dilaceramento subjetivo que expandem-se através de vertigens. Já em Fernando Pessoa, a própria heteronímia sugere múltiplos raios de alargamento a se desdobrarem interiormente. Como núcleo desse movimento, em ambos os casos, o que encontramos é o desejo de criar uma arte que seja "luminosa e comovente e grácil e perturbante, arrepiadora com matérias futuristas"³⁰.

29 O conceito de ampliação está desenvolvido por Tereza Rita Lopes no ensaio "Pessoa e Sá-Carneiro: itinerário de um percurso estético iniciado em comum", *Colóquio*, n. 48, abril de 1968, p. 56-8.

30 Sá-Carneiro. *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa, Edições Ática, 1973, v. 1, p. 151.

Cabe ainda a distinção, **grosso modo**, de que a ampliação perseguida por Sá-Carneiro pode ser representada espacialmente pelo sentido vertical -- configurada na oposição real-ideal, dor e sonho, cadência e altura etc. Pessoa, por sua vez, encontra-se mais estimulado pela ampliação em sua representação, digamos, horizontal, e que estaria configurada em sua multiplicidade de vivências. Desse modo, podemos mesmo considerar ter havido entre os dois poetas uma "amizade" realmente complementar, que pode ser interpretada como trágica, como o fez João Gaspar Simões, mas também pode consagrar-se como rara.

* * *

Traçadas as linhas gerais do sensacionismo, podemos aguçar um pouco mais o olhar sobre o estatuto da sensação no imaginário de nosso poeta.

Como foi há pouco colocado, a poética de Sá-Carneiro crê visceralmente que a expressão das sensações passa por uma atenta construção ao nível do verso, assumindo desse modo o liame especular que marca a relação entre fato estético e vida real. Testemunhando essa perseguida consciência, o próprio Sá-Carneiro se autodefine como portador de "uma imaginação admirável, bom material para a realização; mas um mau operário - pelo menos um operário deficiente, que se distrai, se esquece e envereda"³¹.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 105.

Na verdade, a poética de Sá-Carneiro vê-se a todo momento alimentada pelo princípio de que sensação e realidade identificam-se e se confundem, do mesmo modo que a linguagem (dessa sensação) deve ser capaz de "corporificar" o que é sentido. ~~~~

Esta crença acentuou-se progressivamente ao longo de seus anos de criação -- excetuando-se as experiências "divertidas" à maneira do poema "Manucure", escrito como blague futurista -- e pode ser vivamente constatada em inúmeros depoimentos de suas cartas, como este: "Vou vivendo como sempre, olhando muito para mim, sonhando 'além', para logo, cepticamente encolher os ombros e prosseguir sonhando... A eterna dobadoura...símbolo mesquinho, mas ai, bem real da existência. Pelo menos da minha existência. Dobadoura ou catavento? Não sei. E tudo isto é tão triste..."³².

Viver, olhando continuamente para si, numa construção e desconstrução sucessiva de sonhos, é a caminhada que vai ficar impressa em versos. Dobadoura...catavento... representam o dilema de um caminho bifurcado, tensionando as direções entre a prosaica dobradura de um real sem brilho e a vaga agitada de um movimento soprado pelo sonho. O sentimento geral é de tristeza... as sensações rodopiando sob a forma de palavras que querem dizer..., poemas que testemunham o trote acelerado de anseios e medos; um ritmo, enfim, poético, enquanto assume nos versos o dilaceramento.

A pergunta, então, volta-se para essa passagem indescritível e ingovernável entre sensação e palavra: que fluidos comuns as identificam?

³² Idem, *ibidem*, p. 50.

Que mínima "matéria" das sensações pode ser tomada como semente de versos e métricas? Afinal, como pensar simultaneamente ao sentir, e sentir "dentro" do pensar?

Sá-Carneiro, imobilizado pelo próprio fascínio e assombro de sua aventura, não encontrará pausa para uma resposta raciocinada e emoldurada em preceito estético; vai construir o seu caminho caminhando. Fernando Pessoa, por outro lado, mais "dogmático" em sua ambição, reflete avidamente sobre como discernir e encontrar a ponte entre a emoção simples, corpórea, e a sensação estética, esta sim, que o poeta deve trabalhar em versos para configurar a intensidade de sua vivência. Ele chega mesmo ao requinte de anotar em seus escritos como se daria, no plano do artista, a passagem da mera emoção para o plano da sensação artística. Eis os seus dizeres:

"1. A base de toda a arte é a sensação.

2. Para passar de mera emoção sem sentido à emoção artística, ou susceptível de se tornar artística, essa sensação tem de ser intelectualizada (...)

Temos, pois:

(1) A sensação puramente tal.

(2) A consciência da sensação, que dá a essa sensação um valor, e portanto um cunho estético.

(3) A consciência dessa consciência da sensação, de onde resulta uma intelectualização de uma intelectualização, isto é, o poder da expressão"³³.

O que se pode notar, portanto, é que o pressuposto de Pessoa quanto à Sensação é de creditar-lhe estatuto de conhecimento da realidade.

33 Fernando Pessoa. *Obra completa em prosa*, op. cit., p. 448.

É nesse sentido, fundamental, que a sensação deve funcionar como intelectualização, o que equivale a considerá-la como uma espécie de "lente", a partir da qual as vicissitudes reais apresentam palpitação própria e, ao mesmo tempo, o poeta mantém atuação sobre o plano da realidade.

Podemos mesmo dizer que, para Fernando Pessoa -- preceito que é válido para a poética de Sá-Carneiro --, a dimensão estética vai assentar-se na expansividade da experiência "sensacional" como detenção multiplicada dos fenômenos da vida. É com esse intuito, aliás, que a síntese pessoana para a questão resume-se numa simplificação categórica: "A única realidade da vida é a sensação".

Dentro dessa visão, um dos efeitos que podem ser percebidos é que, sendo a vivência uma extensão da ocorrência da sensação, percorrer-lhe as multiplicidades e variantes cumpre ser a apreensão ou captação dos seus limites. A consciência da sensação não se distingue, portanto, na ótica sensacionista, da conscientização da apreensão dos fenômenos vividos. Pode-se mesmo deduzir que, quanto ao sujeito, tem a sensação poética o papel de colocá-lo em direta relação com as dimensões múltiplas da existência.

O próprio Fernando Pessoa afirma que toda sensação é válida, afirmação essa que pressupõe o alargamento de horizontes da sensibilidade do artista, acompanhado, como vimos, por uma estreita consciência da sensação a ser convalidada na expressão poética. Na defesa dessa postura, Pessoa chegou a uma visão extrema ao afirmar que "um homem pode

percorrer todos os sistemas religiosos do mundo num só dia com perfeita sinceridade e trágicas experiências de alma"³⁴.

Será esse exagero, no entanto, que nos permitirá relacionar os princípios sensacionistas com a prática poética de Sá-Carneiro. Afinal, é para esse horizonte que aponta a radicalidade de sua escritura. Destacadamente, dentro do grupo de **Orpheu**, ele entregou-se à ordem da sensação como vertigem, aspirando à criação de uma obra em que os sentidos e as sensações físicas pudessem espelhar-se.

O que efetivamente está aqui em jogo -- tanto nas articulações teóricas de Pessoa quanto na voragem do verso de Sá-Carneiro -- pode ser apontado como o seguinte: na verdade, vida como sensação e arte como consciência da sensação não são concebidas de modo distinto ao nível do artista, e sim sobrepostas, já que a ele cabe recriar a sensação (subjetiva) dentro da objetividade específica da linguagem³⁵.

É dentro dessa perspectiva que se insere o uso freqüente e quase obsessivo do "eu" nos poemas de Sá-Carneiro, tópico que adiante será analisado mais detidamente. A primeira pessoa de Sá-Carneiro, ao lado de estar comprometida com a biografia do autor (o que não pode ser negado), adquire importância por um motivo destacável: é na primeira pessoa que o sentido da sensação sugere maior impacto. Nessa linha, pode-se considerá-la

34 Idem, *ibidem*, p. 446.

35 Fernando Pessoa assim define esse processo: "Cada sensação (de uma coisa sólida) é um corpo sólido delimitado por planos, que são *imagens interiores* (da natureza de sonhos -- bi-dimensionados), delimitadas das mesmas por linhas (que são idéias, de uma dimensão somente). O *sensacionismo* pretende, cômico desta realidade real, realizar em arte uma decomposição da realidade em seus elementos geométricos psíquicos" (Idem, *ibidem*, p. 441).

como a instância direta, a mais transparente possível, em que a sensação se faz presente. Do mesmo modo, também será a primeira pessoa a que melhor poderá ser indicativa da consciência da sensação de que fala Fernando Pessoa.

Descortina-se desse modo a estratégia que vai dar locução à poética de Sá-Carneiro, do ponto de vista formal e também quanto ao móvel anímico da linguagem. Pensando-se essa questão em termos extremados, pode-se vislumbrar que o "eu" seja, no sentido estético incorporado pelo autor, uma "máquina" de "sensacionar" o mundo e desvendar-lhe a palpitação inerente.

Concebe o poeta que o real se dá, em primeiro plano, como opacidade a se oferecer em termos da mesmice do senso comum e habitual do cotidiano. Sensacionar o mundo será, pois, o modo pelo qual o poeta acreditará deslocar esse eixo para tomar contato com a segunda realidade aí perpassada, conforme a definição de Hauser.

Diante desse impulso e estratégia, torna-se justificável que o eu poético se apresente dividido e múltiplo, numa cisão que toca o essencial. "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 refletir", diz num de seus poemas aquele que dá o sinal de partida para iniciar-se na aventura das sensações.

Dispersão -- a palavra-fundamento que designa a poética de Sá-Carneiro -- transmuda assim o seu significado e alcança a expressão de um neologismo necessário: **dispersão**. Através deste significante novo podemos entender a ampliação tão desejada pelo poeta; uma persona a representar a própria dispersão -- que não seja só a de um psiquismo individual, mas o

reflexo de uma circunstância maior -- pode ser a negação do poeta quanto ao corriqueiramente humano.

Dispersa sugere ainda um raiar de fragmentos que se referem a uma identidade que se cindiu e que, a cada nova sensação ou imagem, sofre o clarão da perda. Dispersa, a persona poética busca potencializar em cada sinal ou fragmento a recuperação de um fundamento. Contudo, já não há o divino que emana, a visão do transcendente não é apenas vaga mas também confusa.

O contato com a realidade anuncia afinal o esvaziamento da esfera do sonho. Palpitam imagens para o poeta, mas ele ainda resiste com um último sopro. Contrasta o roxo ao dourado e coloca-se em rotação alucinada. Pergunta-se pelos caminhos. Ao colocar-se no centro dessa perplexidade, o sujeito recolhe sinais de uma sintaxe incógnita; ao debruçar-se sobre eles, experimenta a velocidade da dispersão.

DA ATIVAÇÃO DA VIVÊNCIA OU DA ESTADA NO INFERNO

"A minha fase agora é de – embora a existência de
forma alguma me saiba a tabaco loiro, mas antes a caporal de
prisioneiros – fumá-la, indeterminadamente, fumá-la."

(Sá-Carneiro)

Desde uma primeira aproximação, Sá-Carneiro compreende uma identificação profunda entre a sua biografia pessoal e o sujeito poético. Esta constatação, contudo, embora esteja inscrita inequivocamente em sua trajetória, apresenta meandros próprios -- e reveladores -- quando abordada sob o ângulo da intencionalidade estética. É sobre esse jogo entre atenção e intenção literárias que procuraremos agora refletir.

Numa de suas primeiras cartas a Pessoa, quando ainda contava 22 anos, ao falar de si, já utiliza imagens que serão recorrentes em seus versos posteriores: " Eu decido correr a uma provável desilusão. E uma manhã recebo na alma mais uma vergastada -- prova real dessa desilusão. Era o momento de o recuar. Mas eu não recuo. Sei já, positivamente sei, que só há ruínas no termo do beco, e continuo a correr para ele até que os braços se me partem de encontro ao muro espesso do beco sem saída"¹.

Tanto neste caso, que, indiretamente, se refere a uma vivência real, quanto no sujeito de seus poemas (vejam-se estes versos, por exemplo: "A última ilusão foi partir os espelhos --/ E nas salas ducais, os frisos de esculturas/ Desfizeram-se em pó...Todas as bordaduras/ Caíram de repente aos reposteiros velhos"²), temos aproximação com uma perspectiva que é de certo modo intelectualizada -- quer dizer, transformada em conhecimento, ainda que este termine por resultar na constatação do sofrimento absoluto.

Essa intelectualização, por sua vez, conduz a identidade entre sujeito real e eu poético a uma dimensão que é distinta, por exemplo, da

1 Sá-Carneiro. *Cartas a Fernando Pessoa*, Lisboa, Edições Ática, 1973, p. 52.

2 *Ibidem*. *Poesias*. Lisboa, Edições Ática, 1953, p. 110.

emocionalidade dos românticos do século passado. No caso do poeta português, a confluência entre poética e vida decorre de uma distância crítica que é trabalhada como "tensão", tal como se apresenta nos trechos citados acima. Assim, por paradoxal que isto pareça no trabalhar das emoções, o sujeito poético de Sá-Carneiro opera uma apropriação do que está sentindo na justa medida em que visa transcender a sua condição.

Não se trata, neste caso, de considerar que o poeta adota a visão simplista de que "a realidade é dura" e que essa condição massacra a sua individualidade. Nossa observação é de outra ordem e procura apontar o fato de que o sujeito escolhe o seu lugar ("eu decido correr a uma provável desilusão") para daí retirar uma lição mínima das coisas³. Não é outro, pois, o sentido da negatividade em Sá-Carneiro.

Para compreendermos melhor esse procedimento -- de fecundas conseqüências em termos de linguagem e imaginário poético -- vamos recorrer à conhecida distinção de Walter Benjamin entre o conceito de vivência e o de experiência, que formulou a partir da obra e do exemplo baudelaireano. Ao procurar atingir o cerne de uma postura poética -- que com Baudelaire vai inaugurar uma nova relação entre a obra e o público, entre o poeta e a multidão da cidade -- o crítico alemão articula uma distinção básica que diz respeito à gênese das imagens literárias⁴. Em seguida, procuraremos aproximar essas idéias ao autor de "Indícios de Ouro".

3 É também com esse intuito que Pessoa, ao justificar o sensacionismo, afirma que "a finalidade da arte é simplesmente aumentar a autoconsciência humana" (in *Obras poéticas em prosa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1986, p. 441).

4 Idéias que estão presentes sobretudo no ensaio "Sobre alguns temas em Baudelaire". In Walter Benjamin. *Obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1989, v. 3.

Retomando a formulação em termos sucintos, a noção de experiência liga-se ao conceito de memória involuntária, a partir do que está proposto nos ensaios de Bergson e de Freud. Não se refere propriamente a uma conduta de rememoração, com marcos fixos no passado, que o sujeito recupera para a comparação com o presente; antes, a experiência (na acepção de Benjamin) insere-se numa relação com "matéria da tradição", incluindo aí elementos (fatos, conceitos, imagens etc.) de um passado individual e coletivo.

É a partir dessa "matéria", presente na consciência do sujeito, que sucede a aderência às ocorrências presentes. As evidências do real cruzam os seus sinais aos da experiência que reside no indivíduo. Exemplo vivo desse procedimento, temos na famosa **Recherche** de Proust, em que o desnovelamento de fatos e imagens vividas surge, como se sabe, a partir do contato com o particular sabor das **madeleines** e de todo um conjunto imaginário que elas representavam.

Nesse sentido, a experiência decorreria a partir da superposição, em níveis ligados ao inconsciente, de uma série de marcos e dimensões figuradas no tempo pregresso, alterando assim a presentidade subjetiva e, como consequência, remetendo a uma outra qualidade a apreensão do imediato. Desse modo, acumulado o espectro do vivido ao movimento do presente, teríamos como que um espessamento do ato de olhar, fazendo interagir com a realidade a preexistente perspectiva do sujeito.

Já a vivência benjaminiana segue por outro viés. Ela se liga fundamentalmente ao estado alerta que a consciência desenvolve em relação aos sucessivos choques produzidos pelos estímulos externos. Vivenciar a

realidade nessa dimensão, sem o compromisso e as amarras de uma "experiência" passada, coloca o sujeito exposto diante de uma imediaticidade a cujas impressões deve corresponder a sua consciência.

Neste caso, ao mesmo tempo que o real instiga o indivíduo, a consciência instaura-se como reflexo desses estímulos -- e esta será a tônica da vivência. Hipoteticamente imaginando, quando existe aqui a ausência de consciência por parte do sujeito diante dos choques operados pela realidade, o que decorre é o sobressalto, ou seja, a plena vigência dos impulsos chocantes. Portanto, a vivência aponta para uma relação com o real que se caracteriza pelo imediatismo da consciência frente aos estímulos do mundo, em termos não-voluntários, e instaura a incidência do fluxo vivido diretamente sobre a consciência do sujeito.

O recurso a digressões tão abstratas faz-se aqui necessário para que possamos então estabelecer, a partir destes conceitos de experiência e vivência, uma dualidade candente que é trabalhada na poesia moderna e, conseqüentemente, na expressão de Sá-Carneiro. Avancemos, pois.

Em primeiro lugar, é necessário relembrar que concebemos a poética moderna atravessada por um sentido intrínseco de negatividade a determinar o seu imaginário. Essa negatividade, como vimos na introdução deste estudo, constitui-se como uma "estratégia" que atua na representação de uma realidade que, para o poeta, é vivenciada de maneira espectral e dilacerante.

Ora, colocada nestes termos, a negatividade teria então a "experiência" como fundamento de sua abordagem do real. Ou seja: a distância que separa

os choques do mundo e a consciência do sujeito termina abordada por um arco de conceitos e imagens preexistentes que condicionam os impulsos vívidos e lhe resguardam um sentido que, no desenrolar das imagens de uma poética, aciona toda uma gama de ocorrências contíguas.

Claro está que isso não pode suceder em termos absolutos, visto que os impulsos reais estariam sempre enquadrados em categoria conhecida, sem qualquer vivência a assinalar; não se trata também de açambarcar completamente a vida pela experiência, mas sim a perspectiva de conquistar uma certa superposição desta sobre aquela⁵.

É esta nova posição diante do real que Benjamin aponta como novidade em Baudelaire. Segundo o crítico, a atuação engendrada pelo poeta francês pode ser vista sob " a imagem crua de um duelo, em que o artista, antes de ser vencido, lança um grito de susto. Este duelo é o próprio processo de criação. Assim, Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico"⁶.

Susto diante do real. Duelo. Esforço por inserir o choque na ordem da experiência. Eis, portanto, os fios entrecruzados que são colocados em jogo pela negatividade moderna. Para desferir esse jogo -- arriscado em lances de acentuado perigo com a linguagem --, o poeta parte do horizonte pessoal da

5 Quanto à relação entre poética e experiência, Benjamin constrói uma suposição em que a emergência radical da experiência terminaria por anular a poeticidade: "O fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética" (Idem, *ibidem*, p. 110). Mais adiante, Benjamin relativiza essa hipótese para configurar em Baudelaire a força atuante da experiência em sua visão de mundo.

6 Idem, *ibidem*, p. 111.

sua percepção dos choques para superá-lo na expressão impessoal de suas imagens⁷. Dito em outros termos, benjaminianos, o que se persegue modernamente estaria ligado a uma "experiência" do impessoal.

Como resultante desse "duelo", uma das observações genéricas que se pode fazer é que a linguagem moderna acresce em complexidade, já que a ela conflui a dimensão da vivência tonalizada pela experiência. A poesia, assim, revisitaria o nascimento de sentidos, o que, em última análise, está ligada a uma vontade suprema de "renomear" os elementos da realidade e recuperar junto a ela uma latência primitiva, viva, original⁸.

Detendo-nos nessa afirmação, e recuperando uma vista geral sobre o que anteriormente aqui se disse a respeito de **Orpheu**, cremos ser possível associar estas noções últimas ao projeto sensacionista. A ênfase hiperbólica das "Páginas íntimas" de Pessoa sobre o assunto e o grito de uma consciência sofrida, em estado de alerta, desprendido das cartas de Sá-Carneiro, sugerem a tentativa destes poetas em superar uma vivência meramente ingênua da realidade para projetá-la em dialético conflito com a experiência.

Mas se, nesse campo obscuro da negatividade, é possível apontar esse elo comum que reúne poéticas e obras tão diversas quanto a de Baudelaire,

7 Não é outro o sentido perseguido por Benjamin ao apontar "a íntima relação existente em Baudelaire entre a imagem do choque e o contato com as massas urbanas" (Idem, *ibidem*, p. 113).

8 É o que, em outros termos, designa Alfredo Bosi: "Determinações múltiplas e contrárias, o não-ser e o ser, o tempo e a eternidade, o mundo e o eu, vão crescendo junto com a significação da palavra. 'Concreto' quer dizer, precisamente: o que cresceu junto" (in *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1977, p. 114).

Mallarmé, Pessoa e Carneiro, dentre outros, faz-se necessário também estabelecer alguns elementos distintivos básicos. Será o passo seguinte.

* * *

Despedindo-se da vida, em sua derradeira carta ao amigo em Lisboa, Sá-Carneiro, sabendo-se em situação extrema ("não sei nada, nada, nada. Só o meu egoísmo podia me salvar"), ainda assim luta por lançar a sua obra poética em uma inscrição maior: "Veja o meu horóscopo. É agora, mais do que nunca, o momento. Diga. Não tenho medo. Estou com cuidado no meu caderno de versos. De resto o meu amigo tem cópia de todos. Informe-me"⁹. De algum modo, nas entranhas destas palavras finais ressoa uma vontade de atingir sensibilidades alheias, atinando-as para um sentido fervoroso da vida.

Neste momento extremo em que se premedita a ruptura sangrenta entre um caderno de versos e a mão que os engendrou em meio a uma turbulência de dias ansiosos e ociosos, todo um mundo de acidentes com que o sujeito conviveu transforma-se -- e assim o sujeito o deseja -- unicamente em vibração poética. A matéria pessoal de seus versos projeta-se cristalizadamente para um limiar de linguagem sobre o qual o leitor poderá contemplar e -- se quiser -- mirar-se.

⁹ Sá-Carneiro. *Cartas a Fernando Pessoa*, op. cit., v. 2, p. 183.

É este, pois, o sinal da impessoalidade perseguida por Sá-Carneiro: que o fluido de sua angústia tenha revelação para o outro. Sua vivência dos choques cotidianos, que nos anos parisienses ocuparam desabridamente todos os espaços de sua personalidade, revelam no último momento a regência interior de uma experiência que neles era projetada ou procurada. Sensações eram, então, ativadas para delas ser colhido o sumo intenso, líquido precioso que busca ser transferido à poesia. Enfim, também nele o susto diante do real debatia-se em duelo; a realidade inaugurava sentidos que à consciência -- muitas vezes involuntária -- cumpria decifrar.

Diante de tal conflito, e apropriando-nos dos termos benjaminianos, a sedução está em sugerir que Sá-Carneiro insere-se na modernidade entre os poetas que perseguem a **experiência de ativação da vivência**.

Esse raciocínio parte de uma hipótese que precisa ser aqui explicitada. Sem querermos enveredar por um caminho paradoxal, e partindo do suposto de que a relação anteriormente apontada entre experiência e vivência pode se dar de muitas maneiras, é possível conceber, **grosso modo**, que a experiência atua no interior da linguagem poética basicamente sob duas motivações: a de ativação e de neutralização da vivência¹⁰.

No primeiro caso, Rimbaud constitui o exemplo modelar -- e Sá-Carneiro, ainda que não rompendo drasticamente com a forma tradicional, segue-lhe o caminho. Por essa vereda, persegue-se a ativação da vivência como forma de trazer para o centro da criação poética o ressoar dos choques

10 Necessário assinalar aqui que esta idéia, sobretudo, bem como outras desenvolvidas neste trabalho, foram concebidas no âmbito do diálogo que tivemos, através de correspondência, com a "orientadora de caminhos", Maria Lúcia Dal Farra.

da realidade sobre o sujeito. A adversidade da vida moderna e a fragmentação do indivíduo em estilhaços é visitada e apontada no seu âmago através do uso desinibido de imagens caóticas, dissonantes, desconcertadas, resultando finalmente desse "vôo" um imaginário que representa vivamente a experiência de negação.

"Je est un autre", como ponto de partida, coloca desde o início a multiplicação por vivências dissolutas que o poeta incorpora à sua "experiência". Ou, para dizer sob a forma de imagens, projeta-se o poeta para o centro da nervura real como à maneira de uma estadia no inferno. Há uma certa suspensão do discurso pessoal que abre passagem à ressonância dos impulsos e dos sinais vividos; a subjetividade do poeta se dissolve num jogo dilacerante com a alteridade dos acidentes da realidade¹¹.

É quando o poeta diz: **"Chega de frases. Enterro os mortos no meu ventre. Gritos, tambor, dança, dança, dança, dança! Não vejo nem mesmo a hora em que, desembarcando os brancos, tombarei no vácuo"**¹². Certamente Sá-Carneiro poderia subscrever estas frases, pois também a ele pertence este ímpeto de "enterrar os mortos no próprio ventre", de oferecer o rosto, enfim, ao espelho do mundo, como o retrata a pulsação agonizante de muitos dos

11 A esta situação de "abertura" do artista, Benjamin nos dá uma definição cristalina: "'Devoram' tudo isso, a 'cultura' e o 'homem', e estão super-saturados e exaustos. Ninguém se sente tão atingido pelas palavras de Scheerbart como eles: 'Vocês estão todos tão cansados -- mas apenas porque vocês não concentraram todos os seus pensamentos num plano muito simples, porém grandioso'. Ao cansaço segue o sono, e não raramente o sonho compensa a tristeza e o desânimo do dia, revelando a existência simples e grandiosa para a qual faltam forças quando se está acordado" ("Experiência e pobreza". In Willi Bolle **Walter Benjamin: documentos de cultura/ documentos de barbárie**. São Paulo, Cultrix, 1986, p. 195-198.)

12 Arthur Rimbaud. **Uma estadia no inferno**. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1977, p. 57.

personagens dos seus contos: "Debruçava-me agora sobre um poço... Em ruídos húmidos, longas asas negras, desconhecidas, roçaram-me o rosto... Então o meu pavor foi uma agonia..."¹³.

A ativação da vivência, portanto, na medida em que supõe a sobreposição da imediata realidade, constrói uma impessoalidade para a qual o sujeito -- embora se afirme continuamente -- representa apenas um ponto de emanção da experiência, já que o fundamental, como foi citado antes, é colocar em movimento a dobadura (ou o catavento) da existência.

Por outro lado, há uma certa modernidade cujo movimento poético intenta, opostamente, a neutralização da vivência. Esta atitude se pautaria, sobretudo, por um outro tratamento dado ao sujeito frente à contingência do real, e o seu principal representante seria Mallarmé.

Nele, a identidade poética define-se por seu esforço em criar as bases de uma expressão suprapessoal, que renegue a confissão e o corpo-a-corpo do poeta com a vida. Sua negatividade procura delinear-se como um exercício intelectual em que a linguagem do poeta teria como tarefa atentar para o mistério presente nas coisas, sem almejar nomeá-las inteiramente.

Para isso, também a linguagem, ela mesma encarada como figuração concreta, teria de passar por um processo de negativização, projeto que Mallarmé levou a termos radicais com a espacialização dos versos na página, fazendo a discursividade dialogar com o Silêncio e o Nada enquanto instâncias fundadoras da "experiência" do poeta.

13 "A grande Sombra". In *Céu em fogo*. Lisboa, Edições Ática, s. d., p. 46.

Trata-se, portanto, da necessidade de uma atitude de neutralização da vivência para que a "experiência" possa construir um espaço de autonomia com a linguagem. A "realidade vibratória" do real, nesse modo de ver, é refutada enquanto significação em si, posto que o objetivo final do ato poético (para Mallarmé) deve ser o **criar**, isto é, "tomar da alma humana os estados, os lugares de uma pureza tão absoluta que, bem evocados e colocados em evidência, constituem a riqueza do homem"¹⁴.

Mediante esse pensamento, o curso contingente da história é recuperado em um outro grau de impessoalidade -- se comparada com a ativação da vivência --, ligada por sua vez à expressão suprapessoal perseguida na poesia. Os **choques** da realidade são, então, abstraídos por uma atenção -- ligada à "experiência" -- que visa "trabalhar", ou seja, processar numa categoria atemporal os acidentes (ou os "acazos", no efeito mallarmaico) que a realidade desencadeia.

Temos como síntese, portanto, o fato de a vivência dos choques poder ser "anulada" ou "ativada", de acordo com o jogo que o poeta empreende em suas imagens. Sá-Carneiro palpita em seus poemas uma vivência ativada e acelerada pela multiplicidade dos estímulos advindos da síndrome civilização-técnica, apanágio da modernidade; a partir daqui não é difícil supor que o

14 São significativas as palavras de Mallarmé, quando indagado sobre o que pensava sobre o fim do naturalismo: " L'enfantillage de la littérature jusqu'ici a été de croire, par exemple, que de choisir un certain nombre de pierres précieuses et en mettre les noms sur le papier, même très bien, c'était faire des pierres précieuses. Eh bien! Non! La poésie consistant à créer, il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet les bijoux de l'homme: là, il y a symbole, il y a création, et le mot poésie a ici son sens: c'est, en somme, la seule création humaine possible" (In *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1979, p. 870. Bibliothèque de la Pléiade.)

sensacionismo pode ser,então, a definição estética de qual teor de vivência deve ser conscientemente sublinhado nessa ativação.¹⁵

Tais pressupostos têm o dom de sublinhar mais claramente, no ato poético de Sá-Carneiro, a intelectualização já referida e aquela propriedade fundamental que Pessoa invoca para a arte, a de amplificação da consciência humana. Essa intelectualização corresponde em verdade a um **conhecimento**, cuja natureza é a da própria poesia.

E, justamente por ser um conhecimento de ordem poética -- não racional e dedutivo, portanto -- que sua inscrição se faz através da cadência dos versos. É através deles que o poeta emite o seu "lugar", a sua animação e estratégia com as dobras do real. Ao escolher palavras, desenha o seu (des)entendimento do mundo. E é visitando-o que poderemos compartilhar o seu conhecimento. Aceitando seguir o guia dos seus poemas, recebemos a imagem, a linguagem, a paisagem num gesto único, indivisível. É com essa avidez que, daqui por diante, por vezes abriremos as páginas de alguns deles.

* * *

15. A escolha das sensações e, e a conseqüentemente multiplicação dos sentidos para abarcar os vieses em que a realidade se dá, parece, por sua vez, consistir numa prática ditada por uma necessidade histórica. No seu ensaio "Sobre alguns temas em Baudelaire", Walter Benjamin salienta de que forma o modo de produção capitalista, concentrado nas grandes cidades, interferiu no aparelho sensorial humano e de que maneira o modificou. A técnica veio, segundo ele, a suprimir "uma série complexa de operações por um gesto brusco" (o caso do fósforo, do telefone, da fotografia etc) e a "experiências táteis desse gênero juntavam-se experiências óticas como aquelas que a seção de classificados de um jornal suscita, mas também o tráfego das grandes cidades". (In Walter Benjamin, op. cit).

A tendência de ativação da vivência coloca para o poeta uma certa idéia de trânsito pelo mundo; faz-se necessário que ele "esbarre" com o real -- ou com o simulacro de suas imagens -- para que a sua "experiência" seja então estimulada. Sá-Carneiro, talvez movido por esse ímpeto, enquanto morava em Paris, saía do seu quarto de Hotel e dirigia-se ao Café. Dali, daquele porto de observação, podia desferir um olhar sobre o circundante, olhar ativado e acelerado por imagens interiores.

Vários de seus poemas e cartas -- mesmo a última a Pessoa -- foram concebidos em meio a esse murmurinho alheio. Sua estada em Paris, aliás, foi quase que totalmente usufruída entre o quarto de Hotel e a mesa dos Cafés, o que lhe confere um certo ar **bon vivant**. Sempre que lhe faltou o dinheiro necessário para essa disponibilidade -- garantido pelo pai -- entrou em crises profundas e agarrava-se à idéia de suicídio.

Certa vez, ao enviar ao amigo a cópia de suas "Sete canções de declínio", que afirmava tratar-se de "pilhéria", julgou necessário explicar uma referência de um dos poemas ao *Matin*, jornal parisiense, e dá-nos um testemunho de sua ativação do olhar. Escreveu ele, atento à agitação e à plasticidade do ambiente: "o **MATIN** fica em pleno Boulevard: é todo envidraçado, vendo-se trabalhar as máquinas rotativas e as Linotype -- cujo barulho dos teclados se sente distintamente, amortecido, da rua. Esse barulho sintetiza para mim a ânsia do 'papel impresso', a beleza das tipografias -- o sortilégio moderno da 'grande transformação'. Sinto isso tanto -- tanto me

embevece, quando passo em frente do MATIN, o discreto martelar das Linotype que até deixei ficar o verso forçado, como verá"¹⁶.

Poderíamos ver nessas palavras a marca de um *flâneur*, que, como Baudelaire, ingressa na "ebriedade religiosa da grande cidade" e, um tanto depois, desvendado o véu do fascínio, descobre-se tomado pela "santa prostituição da alma"¹⁷. Mas, não. Fixemos apenas a idéia de que, sentado no Café, Sá-Carneiro vivencia um gozo próprio e intransferível, o do "isolamento sensível"¹⁸. Tocado pelo rumor dos choques, vislumbrados à distância, o poeta português prefere escrever seus poemas ao ar livre. Nesse espaço aberto, torna-se possível cruzar as ondas de vivência e experiência como um só tremor. Não bebia, abominava o álcool, dispensava o absinto e a cocaína, não fumava, nem jogava; ao mesmo tempo, ele afirma ter a psicologia meandrada de aspectos interessantes e cruciais, tais como este: a impossibilidade de renunciar¹⁹.

A ativação da vivência arrisca os lances desse jogo. Pode separá-lo da rua, da vibração da cidade, o vidro desenhado que ornamenta a entrada do Café Riche, por exemplo, que foi por ele o mais freqüentado. Mas é mesmo dentro dessa moldura que ele deseja "ver" o outro lado, para poder "sentir" as suas imagens e dedicar-se ao trabalho de fixar uma síntese em palavras. Como um alquimista, o poeta procura a transformação dos elementos.

16 Sá-Carneiro. *Cartas a Fernando Pessoa*, op. cit., v. 2, p. 50.

17 As aspas referem-se a citações de Baudelaire em W. Benjamin, op. cit., p. 53.

18 Guardadas as diferenças, é o que pode ocorrer às pessoas recém-separadas, que, depois dos longos casamentos, voltam-se para o prazer de saírem sós... dali, da mesa de um bar, podem observar os namorados de outras mesas, o falatório, o riso, os indícios de outra possibilidade.

19 Sá-Carneiro. *Cartas a Fernando Pessoa*, op. cit., v. 1, p. 52.

**DOS PÊNDELÓS IMPULSOS ENTRE A
ASCENSÃO E A QUEDA**

"Logo eu quero tratar, entendo que se devem tratar,
coisas emaranhadas, erguidas e infinitas, fantásticas e ao
mesmo tempo esculpir beleza plástica nas frases."
(Sá-Carneiro)

"-Se eu quisesse enlouquecia. Sei uma quantidade enorme de histórias", confessa o personagem de um dos contos do poeta português Herberto Helder, tentando explicar o movimento errante que pode acirrar-se num texto. Seu argumento inicia com a iminência da loucura, mas logo se contém: "Há, felizmente o estilo. Não calcula o que seja? Vejamos: o estilo é aquela maneira subtil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação".

O estilo, então, afastaria de certo modo a loucura, mas não totalmente. Seus resíduos podem permanecer no texto. Na verdade, o que o poeta contemporâneo indiretamente desenvolve nesta idéia, pela voz do personagem, é a defesa intransigente da liberdade de escrever e imaginar, ou seja, o direito de experimentar até o limite a "loucura" das palavras. Como reforço do seu propósito, ainda lembra e adverte: "O poeta não morre da morte da poesia. É o estilo"¹. Em nome do estilo, então, tudo será possível ao poeta: morrer por imagens, abrir a porta de infâncias, invocar a umidade das tristezas.

Sá-Carneiro é, sem dúvida, um desses artistas vivedores do estilo. Como vimos há pouco, sua poesia encontra-se no limiar entre a expressão abismal dos desvarios do sofrimento -- tendo a dor d'alma como sina indelével -- e a configuração de um sujeito poético que afronta o mundo para figurar uma dispersão própria.

¹ Herberto Helder. *Os passos em volta*. Lisboa, Estampa, 1970, p. 13.

É pelo "estilo" que ele se põe a sofrer, sonhar, morrer. Esse movimento, ao mesmo tempo que se apresenta dividido, cindido emocionalmente, inclina-se para uma certa radicalidade de viver com a sensibilidade exposta, descarnada. A escritura constitui a corrente de transmissão dessa loucura imaginada.

Conquista-se assim, pelo acento do "anormal", a diferença com a vida comum. Numa de suas últimas cartas a Pessoa, já no ano do suicídio, descreve sob o signo da metáfora um retrato de sua opção pelo estilo: "Não me perdi por ninguém: perdi-me por mim, mas fiel aos meus versos:

"Atapetemos a vida
contra nós e contra o mundo...'

Atapetei-a sobretudo contra mim -- mas que me importa se eram tão densos os tapetes, tão roxos, tão de luxo e festa..."².

Qualquer estilo vale a **pena** se a alma não é pequena, pode-se glosar. Ou seja: tomada na sua especificidade, a arte poética, pela concepção sensacionista de Sá-Carneiro, aspira por ter uma luz própria. Esse "brilho", por sua vez, advém da sonoridade das palavras e do material de suas imagens, procurando construir no poema uma pulsação vivente que possa ser igualmente percebida (sensitivamente) pelo leitor. A vertigem, o colorido, a desintegração constituem-se como forças que atuam no representar da "Dispersão".

O que um estilo como esse mobiliza, portanto, não é apenas o que está visivelmente oferecido em palavras. Sua palpação vai mais além, como nos

² Sá-Carneiro. *Cartas a Fernando Pessoa*, Lisboa, Edições Ática, 1973, v. 2, p. 175.

alerta Roland Barthes: "o estilo tem sempre algo de bruto: é uma forma sem destinação, o produto de um impulso, não de uma intenção, é como que uma dimensão vertical e solitária do pensamento"³.

Curiosamente, há um trecho nas cartas de Sá-Carneiro que fixa uma concepção idêntica do fazer poético. Referindo-se aos que têm uma concepção da linguagem como dado exterior e objetivo, afirma: "Meios-artistas aqueles que manufacturam, 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. Mesmo na sua expressão máxima, a Arte é Pensamento"⁴.

Logo, é a pretensão totalizadora e o sentido demiúrgico da palavra que estimulam o poeta. O modo, contudo, como isso sucede nos versos de Sá-Carneiro dá-se à maneira de um fantasista, que acentua com refinado toque a sua incompatibilidade com a ordem do mundo. Isso não quer dizer que o móvel de sua expressão seja um fundo falso, em torno do qual o artifício das sensações se manifestaria. Decididamente, não.

É por outro engenho que o fantasismo de seus versos se sustém. Algo parecido com a história de Alice, relatada no início deste estudo. Quando Tweedledee alerta-a que não é chorando que ela vai ficar mais real, Alice responde: "Se eu não fosse real, não seria capaz de chorar". Sá-Carneiro tem o mesmo tipo de crença. Ele também acredita que, ingressado no outro lado do espelho (ou seja, entregue as sensações da alma à trama das palavras), o

3 Roland Barthes. *Novos ensaios críticos e o grau zero da escritura*. São Paulo, Cultrix, 1974, p. 122.

4 Sá-Carneiro. *op. cit.*, v. 1, p. 130.

ilusionismo, plástico e vivenciado de suas imagens, torna-se "real", dando concretude à sua insatisfação com o mundo⁵.

Para reforçar essa sua antítese com a realidade ordinária, o poeta-fantasia procura (re)criar no âmbito da linguagem as antíteses e dissonâncias de uma existência vivenciada por um sentimento dramático. Cabe nesse contexto, portanto, levantar a evocação do sonho e a conseqüente dor de ser inalcançável; é nesse contínuo redemoinhar de contingências que o sujeito -- na condição de **dispersa** -- vivencia o seu fracasso:

"Quero reunir-me, e todo me dissipo--

Luto, estrebuchos... Em vão! Silvo p'ra além..."

O mundo da imagem, tomado em sua circularidade infinita -- e desse modo mobilizando um fundamento narcísico que, neste estudo, será apontado mais adiante --, acaba por sobrepor-se à imagem do mundo. Parodiando a frase de Herberto Helder, podemos dizer que o poeta Sá-Carneiro não sofre o sofrimento da poesia; "é o estilo" que o faz.

O ato poético pode assim ser concebido como um simulacro, espécie de espelho em que a realidade objetiva é apontada indiretamente e sobre o qual a individualidade se projeta. O jogo do absoluto -- movimentando dissonâncias em duelo -- guarda um sentido de representação, e a vertigem

⁵ Atento à questão, o crítico João Gaspar Simões acentuou as tintas em um de seus ensaios e caracterizou-o como poeta ilusionista. Diz ele: " A sinceridade, a criação sincera, está, íntima e fatalmente, adstrita à própria vontade de se ser artificial, de se negar ou mascarar. Sá-Carneiro não deixa, portanto, de ser um verdadeiro poeta, um real artista sincero. Apenas a forma da sua sinceridade é que consiste, exatamente, na *insinceridade*" (in *O mistério da poesia*. Porto, Editorial Inova, 1971, p. 131.)

fulgurante das imagens poéticas indiciam o itinerário da utopia malograda⁶. Ainda assim, o poeta-fantasia revisita o mesmo fracasso sob diferentes formas, em diferentes poemas. Não lhe importa a repetição, se nela estiver apresentada uma visagem nova na face de sua condição.

É a partir dessa pulsação vivente que o poeta-fantasia vai armar as linhas de forças atuantes nos seus versos. A confusão e a violência da vida vêm-se nelas representadas fulgurantemente, já que a tensão de suas imagens visa retratar uma persona dramática que está (como o choro de Alice) a dimensionar a condição do poeta.

Para entender melhor essa vivência intensificada do estilo, e observar alguns de seus impulsos essenciais, o melhor mesmo será visitar a matéria viva de sua linguagem e junto aos versos acompanharmos a sua instigante trajetória de realidade-ilusão. É o que faremos, a seguir, com o primeiro poema de sua obra.

* * *

"PARTIDA

⁶ Reconhecendo o elemento utópico característico da geração de Orfeu, Eduardo Lourenço afirma que a importância central dessa geração reside na "aceitação sem limites da seriedade da poesia, ou, se se preferir, da poesia como realidade absoluta" (in *Tempo e Poesia*. Porto, Inova, 1974, p. 57). Tomamos a liberdade de entender esta "realidade absoluta" não à maneira do idealismo alemão -- cujo sentido está entrelaçado a um aspecto religioso --, mas sim a poesia como representação, em si, absoluta.

Ao ver escoar-se a vida humanamente
Em suas águas certas, eu hesito,
E detenho-me às vezes na torrente
Das coisas geniais em que medito.

5 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 refletir.

A minh'alma nostálgica de além,
10 Cheia de orgulho, ensombra-se entretanto,
Aos meus olhos ungidos sobe um pranto
Que tenho a força de sumir também.

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

É subir, subir além dos céus
Que as nossas almas só acumularam,
E prostrados rezar, em sonho, ao Deus

20 Que as nossas mãos de auréola lá douraram.

É partir sem temor contra a montanha
Cingidos de quimera e de irreal;
Brandir a espada fulva e medieval,
A cada hora acastelando em Espanha.

25 É suscitar cores endoidecidas,
Ser garra imperial enclavinhada,
E numa extrema-unção de alma ampliada
Viajar outros sentidos, outras vidas.

Ser coluna de fumo, astro perdido,
30 Forçar os turbilhões aladamente,
Ser ramo de palmeira, água nascente
E arco de oiro e chama distendido...

Asa longínqua a sacudir loucura,
Nuvem precoce de subtil vapor,
35 Ânsia revolta de mistério e olor,
Sombra, vertigem, ascensão -- Altura!

E eu dou-me todo neste fim de tarde
À espira aérea que me eleva aos cumes.

Doido de esfinges o horizonte arde,
40 Mas fico ileso entre clarões e gumes!...

Miragem roxa de nimbado encanto--
Sinto os meus olhos a volver-se em espaço!
Alastro, venço, chego e ultrapasso;
Sou labirinto, sou licorne e acanto.

45 Sei a distância, compreendo o ar;
Sou chuva de oiro e sou espasmo de luz;
Sou taça de cristal lançada ao mar,
Diadema e timbre, elmo real e cruz...

.....
.....

O bando das quimeras longe assoma...
50 Que apoteose imensa pelos céus!
A cor já não é cor -- é som e aroma!
Vêm-me saudades de ter sido Deus...

*

*

*

Ao triunfo maior, avante pois!

O meu destino é outro -- é alto e é raro.

55 Unicamente custa muito caro:

A tristeza de nunca sermos dois..."⁷

Este poema, escrito por volta do início do ano de 1913, e que foi depois escolhido para abrir o conjunto de "Dispersão" por constituir-lhe uma espécie de "prefácio, uma razão do que se segue"⁸, como afirmou o próprio autor, representa sem dúvida um poema-síntese, uma espécie de ponto de partida, digamos, quanto ao traçado das principais características que ecoam em seu trabalho poético.

Depois de tê-lo enviado a Pessoa e recebido dele prestigiosos comentários, Sá-Carneiro revela que compôs o poema durante momento de descontração, enquanto esperava num café o pintor português Santa-Rita. Acrescenta ainda ter sido proposital uma certa imitação do tom de Cesário Verde, fato que parcialmente se confirma na análise do vocabulário empregado⁹, e se reforça na crença que Sá-Carneiro tinha, nesse momento (1913), de que seria futuramente prosador e não poeta.

7 Sá-Carneiro. *Poesias*. Lisboa, Edições Ática, 1953, p. 51-4.

8 Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, op. cit., v. 1, p. 120.

9 A esse respeito, é esclarecedor o artigo de Cleonice Berardinelli ("Cesário entre Fradique e Sá-Carneiro", *Boletim do SEPESP*, 1989, p. 116), onde, conclusivamente, tem-se uma abordagem distintiva entre os dois poetas: "Azul e quimera estão, parece-nos, no mesmo campo semântico: Cesário uniu-os num único sintagma, atribuindo-lhe um complemento mais explicitamente idealista que os de Sá-Carneiro: este vai em busca da beleza, parte contra a montanha; Cesário quer transmigrar, o que pode implicar caminho mais amplo e carregado de mistério".

Pelo que bem observou Dieter Woll, a característica essencial deste poema "é uma tonalidade vaga -- a do entusiasmo -- e uma idéia básica predominante -- a da ânsia de subir". Para refletir essa ansiedade, a construção dos seus versos "actua antes pela intensidade da emoção e caracteriza o seu ideal vagamente como um estado de vivência intensificada de forma hiperbólica."¹⁰

O ponto de partida, pois, ligado à ascensão do Ideal reafirma-se na ênfase das "coisas geniais" sobre as quais o poeta medita¹¹. A trama implícita na sua observação e julgamento quanto à vida comum da maioria das gentes, constitui, afinal, um "pano de fundo" sobre o qual o poeta procura empreender a luz de sua distinção.

Dito em outros termos, cremos que a expressão do autor de "Partida" está ligada a uma impossibilidade de convivência com a esfera vulgar da vida. O poeta renuncia à vida **crystalizada**. É a partir desse ponto de vista que o seu estilo alimenta os contrastes. Já na primeira estrofe do poema fica estabelecida a dicotomia entre "escoar-se a vida humanamente" e "as coisas geniais em que medito".

Esta oposição, no entanto, é vivenciada primeiramente sob o signo da hesitação, que chega inclusive a suscitar "um desejo de fugir" ao mistério pelo qual se sente tocado. Porém, a tensão se resolve sem maiores explicações,

10 Dieter Woll. Realidade e idealidade na lírica de Sá-Carneiro. Lisboa, Delfos, 1968, p. 88.

11 Análise distinta deste poema temos em Alphonsus de Guimaraens Filho, "Vencido-vencedor", introdução ao livro *Sá-Carneiro: todos os poemas*. Segundo Alphonsus, os versos de "Partida" indicam "não apenas o subjetivismo de uma poesia dorida e vivida ("Onde existo que não existo em mim"), mas a sua condição de ausente-presente, ou de alguém que buscava ansiosamente o "Outro" (Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976).

através do triunfo da coisa idealizada, e da qual se torna então portador: "A sua luz/ não há muitos que a saibam refletir".

Há, contudo, um detalhe significativo nesse confronto que merece ser salientado. Enquanto, por um lado, o princípio de realidade é identificado pelo ângulo universalizante que percebe a vida escoando-se humanamente, por outro, a saída de tal condição somente é concebida pela esfera individual, enquanto redenção que tem como meta reconquistar a plenitude de viver. "Mas logo me triunfo" é o que designa sua feroz batalha rumo ao alto devir.

O uso do pronome oblíquo, aqui, não chega a ser circunstancial e ocasional, mas, pelo contrário, altamente significativo. De certo modo, ele transfere o conflito e sua transcendência desejante para o centro do sujeito poético, que se torna -- ele tão-somente -- o horizonte único de enfrentamento e superação das "águas certas" do cotidiano. A dimensão coletiva, significativamente, fica então relegada e quase sempre identificada com o sentido trivial da existência.

A reforçar esta dicotomia geradora de poeticidade, será importante tomarmos o depoimento de Sá-Carneiro que, numa de suas cartas, explicita os seus propósitos na realização deste poema. A citação é longa, porém reveladora de suas idéias. Diz ele:

"Vida e arte, no artista, confundem-se, indistiguem-se. Daí a última quadra 'A tristeza de nunca sermos dois', que é a expressão **materializada** da agonia da nossa glória, dada por **comparação**. Eu explico melhor. A minha vida 'desprendida', livre, orgulhosa, **farouche**, diferente muito da normal, apraz-me e envaidece-me. No entanto, em face dos que têm família e amor

banalmente, simplesmente, diariamente, em face dos que conduzem pelo braço uma companheira gentil e cavalgam os carrosséis, eu sinto muita vez uma saudade. Mas olho para mim. Acho-me mais belo. E a minha vida continua. Pois bem, esses são a arte da vida, da natureza. Não cultivar a arte diária é fulvamente radioso e grande e belo; mas custa uma coisa semelhante ao que custa não viver a vida diária: 'A tristeza de nunca sermos dois'. Compreende bem o que eu quero dizer? Eis pelo que fechei a poesia com essa quadra aparentemente frouxa e imprópria. Há versos que me agradam muito, porque me encontro neles"¹².

Sobrepondo estas palavras aos dizeres do poema "Partida", verificamos já de início a imediata identificação entre o sujeito poético e a figura do artista, assumida claramente: "Porque eu reajo. A vida, a natureza/ Que são para o artista? Coisa alguma". São versos que, mediante a pausa de um ponto, imediatamente inserem o "eu" na especial categoria de artista, para, no verso seguinte, recuperá-la em sua condição plural: "O que devemos é saltar na bruma./ Correr no azul à busca da beleza".

Tal invocação, "devemos", deixa contudo a dúvida se não será também extensiva ao leitor. Colocada assim sob forma determinante, "o que devemos é...", não poderá também ser entendida como incitação para uma miragem comum? Provavelmente sim, pois é esta uma das características da poesia de Sá-Carneiro: oferecer ao leitor o seu "sujeito", o seu "eu", envolvendo nessa subjetividade toda a dinâmica de uma vivência especial do mundo.

12 Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, op. cit., v. 1, p. 71.

Assim, o artista-poeta invoca para si -- e extensivamente como vislumbre para o leitor -- uma dimensão configurada como superior e de alta tensão para com o existir. Em nome desse estratégico "lugar", são desnoveladas imagens, cujos verbos de ação estão acompanhados de excitadas referências à cor, ao tempo e à velocidade. A "Partida" é então vivenciada sob o signo da nervosidade.

A partir da quinta estrofe, presenciemos a ascensão ao sonho desejado pelo poeta-artista: "É subir, subir", "mãos de auréola lá douraram". "É partir", "Brandir a espada", "É suscitar cores endoidecidas", "Viajar", "Ser coluna de fumo", "Asa longínqua". "Diadema e timbre, elmo real e cruz...". Uma sucessão crescente de evocações sensoriais cumpre a função de delinear o centro de uma idealidade que está a refletir toda uma concepção diferente de existência.

Ao seguir essa opção, de equacionar a relação eu--mundo através de uma oposição em que a força vigorosa da arte contrasta com a realidade adversa, não podemos esquecer a marcante influência sobre Sá-Carneiro do decadentismo que, no início do século, encontrava a sua expressão moderna. Influenciando a prosa emergente -- que, na época, procurava ainda superar os ditames realistas precedentes-- e a poesia preocupada em repercutir "os estados mórbidos (...) dos espíritos esgotados"¹³, essa visão decadentista pautava-se sobretudo pelo cultivo de um estilo perspicaz, nervoso e retorcido¹⁴.

13 Expressão de Baudelaire citada em "Huysmans ou a nevrose do novo", introdução de José Paulo Paes ao romance *As avessas* (São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 20.)

14 José Paulo Paes, op. cit., p. 20.

É pelo toque decadente, em última análise, que Sá-Carneiro justifica no seu imaginário o desejo de ser outro: "E eu dou-me todo neste fim de tarde/ À espira aérea que me eleva aos cumes." A partida, o arremesso rumo aos paraísos artificiais, torna-se o impulso inicial a vivenciar pelo estilo¹⁵. Segue-se ao arremesso, contudo, o peso imediato de uma agonia que acompanha a glória: "A tristeza de nunca sermos dois..."¹⁶. A partir dessa constatação, abre-se a fenda inaugural da dor.

* * *

Após o lance de "Partida", segue pela ordem, no conjunto que forma a série de "Dispersão", um outro poema que delinea, com dramática síntese, os passos seguintes da emblemática condição.

15 É inegável que a tensão eu-mundo, vivenciada pelo estilo, e comprometida por uma intelectualização projetada pelo poeta, apresenta igualmente uma tensão do ponto de vista formal. Se por um lado, o sensorialismo de suas imagens é decididamente caótico e dispersivo, invocando inclusive a estranheza de certas palavras, por outro lado a atenção ao aspecto formal -- em versos decassílabos rimados -- indica um esforço de contenção, que persiste ao longo de sua obra e que contrasta com a expansividade de suas imagens.

16 Estes dizeres finais acabaram por ecoar fecundamente em Pessoa. Quase duas décadas mais tarde, em 1934, escreveu um poema-homenagem para Sá-Carneiro em que deu prosseguimento ao diálogo: "(...) Hoje, falho de ti, sou dois a sós./ Há almas pares, as que conheceram/ Onde os seres são almas.// Como éramos só um, falando/ Nós/ éramos como um diálogo numa alma./ Não sei se dormes (...) calma,/ Sei que, falho de ti, estou um a sós." Como é sabido, e coerente com estes versos, Pessoa tomou o eixo de sua solidão para multiplicar-se.

No soneto "Escavação", o desejo ambicionado de apreender outro nível de realidade pela hipérbole das sensações acaba se defrontando com a frustração maior e primeira. Acompanhemos:

"ESCAVAÇÃO

1 Numa ânsia de ter alguma coisa,
2 Divago por mim mesmo a procurar,
3 Desço-me todo, em vão, sem nada achar,
4 E a minh'alma perdida não repousa.

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

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

.....
.....

Um cemitério falso sem ossadas,
Noites d'amor sem bocas esmagadas --

Tudo outro espasmo que princípio ou fim..."¹⁷

Está aqui representada a contraface da ascensão sugerida em "Partida". Tendo-se esforçado, num primeiro momento, por escapar ao horizonte presumivelmente burguês de uma existência cotidiana normal, não chega a deparar com outro horizonte de realidade que o possa compensar: "Desço-me todo, em vão, sem nada achar".

Resta, porém, a decisão de criar, ato esse que fica representado por metáforas invocadoras dos sentidos: brandir a espada, ser luz harmoniosa, ousar em chama genial. Mas, logo em seguida, o impulso de ascese fracassa no âmbito mesmo da pessoa: "-- Onde existo que não existo em mim?".

O poeta termina condenado a mirar o mundo sob o jugo de "outro espasmo que princípio ou fim", vale dizer, espremido entre a consciência de dois opostos incompatíveis.

É a partir dessa condição dividida, tema central revisitado sob diversos ângulos no conjunto de sua obra, que a linguagem e a concepção das imagens estarão engendradas. O uso reiterado de oximoros, por exemplo, enfatizando a coexistência de contrários -- envolvendo num só movimento os aspectos lingüístico, temporal, espacial ou emocional --, torna-se um dos recursos estilísticos mais presentes em seus versos¹⁸. Se tomarmos apenas um de seus poemas, "Além tédio", por exemplo, veremos que a ocorrência de oposições

17 Sá-Carneiro. Lisboa, Edições Ática, 1953, p. 55.

18 Não é raro, inclusive, encontrarmos uma cadeia de oximoros em seqüência, reforçados pelo emprego de anáforas. Este recurso está presente com maior frequência em seus poemas finais, como se pode ver pelo emprego da palavra não, que aparece nove vezes no poema "Crise lamentável", de sete estrofes.

e antíteses praticamente se dá em todos os versos: "expira/vive; tristeza/horas belas; as não ter/nunca vir a tê-las".

O colorido dos contrastes, portanto, visa retratar com vivacidade o momento cindido vivenciado e que marca a singularidade de sua poética. Do mesmo modo, as hipérboles, que são utilizadas com o sentido geral de sustentar a idealização do sujeito, procuram igualmente distanciar-se do nível primário da realidade. O apelo ao sensorialismo, explorado pela dimensão plástica dos sentidos do corpo, bem como o apego ao exótico e a referência constante a elementos do Oriente completam um quadro de excepcionalidade a configurar os contornos a que a subjetividade do poeta se projeta¹⁹.

Longe, portanto, de ser uma expressão "otimista" ou positiva em torno do processo de idealização, a poética de Sá-Carneiro incumbe-se de perceber o sujeito em queda, reproduzindo uma nostalgia da origem que está na base da modernidade poética, conforme assinalou Octavio Paz. Contraditoriamente, ao assumir o vôo para as alturas, ao mesmo tempo o poeta está a designar a sua ruptura com a realidade.

Uma das interpretações possíveis para esse contexto imaginário pode ser esta: se tomarmos em conjunto os poemas "Partida" e "Escavação", é possível vislumbrar a "extrema-unção de alma ampliada" perseguida no primeiro poema, bem como as "cinzas, cinzas só, em vez de fogo" recolhidas no momento seguinte, como paradigma de um "cristianismo em ruína"

¹⁹ Exemplar, nesse aspecto, pode ser tomado o poema "Rodopio".

apontado por Hugo Friedrich em Baudelaire²⁰, e cujos fundamentos teriam sido plantados pelos iluministas do século XVIII.

Obviamente, esse sentimento ruinoso não leva Sá-Carneiro à evocação do satanismo, como em Baudelaire, ou qualquer outro triunfo maligno -- ou até mesmo gnóstico, como alguns críticos crêem localizar em Rimbaud --, para representar a "outra possibilidade" de apropriação da vida. O que se reforça na visão do poeta português é, antes, um "pecado de origem", configurado num passado hipotético, que determina sua perda contínua.

Em inúmeros versos de poemas seus -- e mais nitidamente nas suas "Sete canções de declínio" --, vemos referência a um "alvorço de oiro e lua" desvanecido e transformado em marco de uma dor original. Algo como a perda da aura do sagrado e do absoluto pode aqui ser invocada, pelo menos enquanto um hiato que coloca o sonho sob estado de suspeição.

Esse antagonismo contínuo -- que, em sentido alegórico, diz respeito à perda do paraíso -- dá margem então a que os versos e as frases incidam seguidamente numa estrutura de paralelismo a enformar a cadência dos poemas. Alto-baixo, silêncio-rumor, roxo-dourado, real-ideal, e muitas outras oposições sustentam um ritmo sonoro e semântico cuja repetição ajuda a dar unidade à sua visão do mundo.

Quer-nos parecer que essa dicotomia entre sonho e queda engendra-se como sendo o eixo central em torno do qual se constrói o contraponto de imagens poéticas que se superpõem. Assim, o poeta repetidamente insiste em reafirmar a sua condição:

20 Hugo Friedrich. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo, Duas cidades, 1978, p. 45.

"De tudo houve um começo ... e tudo errou...

-- Ai a dor de ser -- quase, dor sem fim...--

Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim,

Asa que se elançou mas não voou..."

É coerente ainda com esse sentimento o uso de verbos de movimento e de ação a realçar a dinâmica vital que o sujeito vivencia. Na quase totalidade dos poemas isso pode ser verificado e em "Rodopio" constitui mesmo a proposta central, explicitada em seu uso verbal: "volteiam", "Ascendem", "Zebam-se", "retinem", "embebedam" "contorcionam-se" etc.

A esse respeito, toma-se reveladora uma afirmação de Leo Spitzer que toca diretamente o centro da questão: "Uma poesia que supõe toda a espécie de influências secretas, atuantes sobre o mundo, tem de alargar o mais possível a força transitiva dos verbos (...) Assim, tudo o que o sujeito sofre surge como um atuar no sentido de sucessos cósmicos"²¹.

Temos aí uma boa síntese do procedimento poético de Sá-Carneiro, configurando, como já apontou Dieter Woll em seu estudo, um notável exemplo do que Spitzer caracterizou como "enumeração caótica" na poesia moderna. Concordando com o crítico alemão, ao nosso ver, a "enumeração caótica" colocada em movimento pela visão dolorida de mundo, em Sá-Carneiro, é que de fato configura o estado de dispersão evocado nas imagens.

Contraditoriamente, no entanto, pode-se vislumbrar nessa dispersão uma mirada de unidade a ser tomada como última fronteira em que o sujeito poético se identifica. A unidade a partir da dor, da queda e da perda da

²¹ Citado em Dieter Woll, op. cit., p. 113.

plenitude, representada por uma negatividade frente à ordem objetiva e exterior, é o que, provavelmente, em derradeira instância, acabe por justificar um discurso poético afirmativo, embora caótico e desencantado²².

Desse modo, a atitude moderna refaz, na especificidade do seu tempo, o percurso ancestral da relação conflituosa entre sujeito e mundo. Um horizonte de desejo e divisão, de prazer e de morte, em cujo perreio caminhamos, é o que dilacera e deixa insatisfeito o poeta de "Indícios de ouro". E, como se trata de um poeta que crê na densidade simbólica das imagens, a visão sobre o "eu" disperso pode ser tomada como uma perspectiva de oblação deflagrada no interior da poesia, como veremos mais adiante.

É certo que o verso "aquilo que estrebuchou e não possui" pode ser tomado como uma sina de repetição e fracasso. No entanto, não se trata de uma poesia que termine congelada nessa condição. Afinal, no interior desse jogo acirrado de imagens, pode ser vislumbrado o sinal de uma vitória mínima: a perene reinauguração de si próprio.

* * *

22 Ao fazer um breve comentário sobre as raízes do culto religioso que influenciam as formas de estilo, Leo Spitzer desenvolve uma límpida reflexão: "El culto es la fuerza más poderosa en la creación estilística; lo que él ha fijado tendrá probabilidades de sobrevivir aere perennius (...); y, sin embargo, bajo la enumeración caótica moderna aparecen los moldes consagrados por el cristianismo." (In *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1945, p. 79-80.)

Procurando justificar o surgimento da enumeração caótica como um traço estilístico tão marcante na época moderna, Spitzer retoma o fundo histórico que permitira uma guinada estética na novelística do século passado: "Em Stendhal, em Balzac, em Flaubert, em outros tantos, diluem-se as fronteiras entre as classes sociais e neles se reconhece o que há de trágico na existência cotidiana do homem em um ambiente 'médio', entre coisas 'médias' -- enquanto que para os séculos XVI e XVII, que distinguiam claramente os gêneros literários e respeitavam tanto a hierarquia social como a literária, somente os príncipes da terra eram dignos da tragédia, só que o homem médio e seus sofrimentos pertenciam à comédia". Algumas linhas depois, conclui: "Um passo mais, e a democracia humana se verá rodeada pela democracia das coisas. As coisas deslocam-se do lugar em que parecia fixado de uma vez por todas"²³.

Humanizados os objetos e o espaço externo ao sujeito, a modernidade teve de encarar a infinita multiplicação do mundo. Um redemoinho de novas possibilidades seria possível de despertar em cada fenda do cotidiano, e ao poeta era necessário conviver com uma civilização em que coisas e palavras haviam conquistado "direitos 'democráticos' extremos, capazes de levar al caos"²⁴. Metaforicamente dizendo, o olhar para o mundo ampliava-se no sentido da horizontalidade.

Nessa perspectiva, a "loucura" imaginária de Sá-Carneiro, como vimos tentando assinalar até aqui, demarca-se como um estilo de (vi)ver, apreendido

²³ Leo Spitzer, *op. cit.*, p. 76-7.

²⁴ Segundo Spitzer, Walt Whitman foi o pioneiro a transpor na enumeração caótica o reflexo verbal da civilização moderna (*in op. cit.*, p. 76).

em meio a um caos circundante. Seu reflexo, interiorizado na primeira pessoa e na sonoridade plástica dos versos, bem pode ser entendido como a "unidade de significação" de que nos alertava o personagem de Herberto Helder. A confusão e a violência da vida, afinal, projetam também sobre a linguagem os seus simulacros.

Em páginas anteriores, relacionamos esse movimento à denominada "ativação da vivência". Mas, se naquele momento, pairava ainda a idéia de tratar-se de uma atitude intelectual, subordinada a um idealizado projeto estético, chegamos aqui à sua compreensão concreta nos termos de uma linguagem que se contrói fundamentalmente sobre o plano sensitivo, e que consegue animar com o mesmo sopro as duas dimensões complementares de forma e conteúdo²⁵.

25 Uma vez mais, as palavras de Spitzer serão abonadoras: "...la desarticulación de las cosas, combinada con la desarticulación del yo, multiplica y deforma las series enumerativas de cosas hechas en los rincones del alma" (in op. cit., p. 69).

NARCISO: A VERTIGEM NO ROSTO

"A imagem contemplada nas águas aparece
como o contorno de uma carência toda visual"
(Gaston Bachelard)

Lírico que se projeta sobre o campo das afetividades, ou melhor, que trabalha o espectro do desafinamento sensitivo, a partir de um movimento continuamente auto-referenciado, Sá-Carneiro termina, ao longo de uma produção poética contínua e coerente, por transformar-se no artífice de uma "Estátua falsa".

Título este de um de seus mais significativos poemas, constante da série "Dispersão" (1914), não deixa de ser também uma chave para o entendimento de sua dicção poética: "Só de oiro falso os meus olhos se douram;/ Sou esfinge sem mistério no poente./ A tristeza das coisas que não foram/ Na minh'alma desceu veladamente./.../ Sou estrela ébria que perdeu os céus./ Sereia louca que deixou o mar;/ Sou templo prestes a ruir sem deus,/ Estátua falsa erguida no ar..."

Trata-se, pois, de uma expressão em que a questão do sujeito poético se encontra no epicentro das imagens e, mais do que isso, tomou o espaço da subjetividade como o campo central de sua investigação poética, com o intuito de sublinhar o hífen que o autor pressupõe na relação entre vida e obra.

Não é por acaso, nesse sentido, que o fundamento psicológico de seus versos tenha desnordeado a visão crítica ou, se não tanto, pelo menos favorecido uma série de abordagens, que fundamentalmente fizeram uma leitura de Sá-Carneiro em termos de um "egocentrismo doentio", ou conceitos igualmente duvidosos, em que a poesia constituiria o seu sintoma maior.

Uma série de estudos poderiam ser citados no sentido de verificar o quanto a crítica psicológica, nem sempre criteriosamente desenvolvida, tem

servido para divulgar uma imagem de Sá-Carneiro identificada com o "jovem carente", cuja aventura poética se justifica em termos da angústia existencial. Equívocos dessa natureza têm levado críticos a fazerem afirmações levianamente enfáticas sobre a pessoa do poeta, a partir da referência a fatos de sua biografia.

Um exemplo notório disso é a constante lembrança da morte da mãe, quando o autor tinha apenas dois anos de idade, levando a afirmações questionáveis como esta: "Em dezembro de 1892, Mário não se limitou, portanto, a perder aquela que o gerara: perdeu também o mundo, ou melhor, a possibilidade de nele se resignar a viver"¹. Ou ainda, carregando um pouco mais as tintas, em apresentação didática: "a excentricidade, na produção de Mário de Sá-Carneiro, se não a considerarmos apenas fantasia irresponsável de adolescente, é vizinha da loucura"².

Em parte, esse modo enviesado de encarar uma produção poética que se funda numa certa radicalidade, como é o caso de Sá-Carneiro, tem origem no depoimento do próprio Fernando Pessoa, que, em sua correspondência com João Gaspar Simões, dentre outras afirmações, justifica com a perda prematura da mãe a possível ausência de ternura manifestada em alguns de seus versos³.

1 João Pinto de Figueiredo. *A morte de Sá-Carneiro*. Lisboa, Dom Quixote, p. 30-31. Vejamos outra das frases ribombásticas deste autor: "Embalsamado pela ama, criado numa redoma protectora por ser o único representante de uma velha dinastia (...), Mário foi, portanto, durante a infância, um prisioneiro de marca, um príncipe que, por razões de Estado, convém a todo o custo manter em vida" (p. 27).

2 Clara Rocha. *O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 25.

3 *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1957, p. 106-7.

Opiniões desse molde, na verdade, operam a curiosa tarefa de tomar a biografia do autor como justificativa para o sensorialismo de sua linguagem e a expansividade de suas imagens poéticas. Ora, em termos estritamente poéticos, encaminhar desse modo a leitura da obra de Sá-Carneiro somente vem prejudicar a visão crítica do que ele efetivamente representa na poesia portuguesa.

Na verdade, o que deve ser sondado em seus poemas é como o seu eu poético instaura um certo modo e lugar de locução da linguagem. Não esqueçamos, quanto a isso, que, a sua opção por um acento radical nas imagens é afirmada desde cedo numa das cartas enviadas a Pessoa: "Eu sou daqueles que vão até o fim". E acrescenta ainda, afirmando o elo estético de sua convicção: "Essa impossibilidade de renúncia, eu acho-a bela artisticamente"⁴. O que se pode inferir destas palavras é que, embora o percurso biográfico do poeta tenha tido influência em sua conduta literária, resta-lhe, apesar de tudo, e talvez pairando sobre todas as outras conjecturas, uma determinada consciência da expressão que deve ser encarada autonomamente.

É com essa perspectiva, inclusive, que o tema da negatividade existencial, que tanto caracteriza os poemas do autor, deve ser compreendido; ou seja, o que importa, sobretudo, é investigar e analisar a sua literariedade intrínseca, enquanto visão de mundo e realização textual.

Nesse sentido, tomando como fonte de observação os versos de Sá-Carneiro e atentando principalmente para o campo de seu imaginário,

⁴ Sá-Carneiro. *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa, Edições Ática, 1973, v.1, p. 52.

acreditamos que seja fértil a análise de seu contexto poético a partir de uma referência mítica. Por se tratar de uma formulação metafórica, cuja complexidade apenas em parte é reduzida às ocorrências fabulares, o instrumento mítico pode proporcionar ao mesmo tempo um recorte existencial e simbólico que certamente interessa ao estudo da poesia.

Sua conexão com a literatura pode ser um importante instrumento na análise e observação de um imaginário poético. A esse respeito, a teórica americana Lillian Feder desenvolve uma fecunda reflexão em seu livro, apontando, juntamente com Claude Lévi-Strauss, como "ainda no século XX estamos inclinados a pensar nos mitos tanto no sentido de um sistema de relações abstratas como de um objeto de contemplação estética"⁵.

Do mesmo modo, o pensador Ernest Cassirer desenvolve uma reflexão bastante pertinente ao estabelecer as conexões vitais que unem os mitos à produção de linguagem. Ao desenvolver uma reflexão sobre o caráter da metáfora, suas palavras apontam o "quão estreitamente se enlaçam, em toda parte, o pensar mítico e o lingüístico", de tal modo que "a estrutura do mundo mítico e do lingüístico, em largos segmentos, é determinada e dominada pelos mesmos motivos espirituais"⁶.

5 Citado em Lillian Feder, *Ancient myth in modern poetry*. New Jersey, Princeton University Press, 1977.

6 Ernest Cassirer, *Linguagem e mito*. São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 101. Ressalvando que a questão é bastante complexa e remete a uma discussão que envolve diferentes teorias filosóficas, bem como a visões literárias de natureza idealista como a do romantismo alemão, de qualquer forma, segundo Cassirer, é indubitável que haja "um reino do espírito no qual a palavra não só conserva seu poder figurador original, como, dentro deste, o renova constantemente; nele, experimenta uma espécie de palingenesia permanente, de renascimento a um tempo sensorial e espiritual. Esta regeneração efetua-se quando ela se transforma em expressão artística. Aqui torna a partilhar da


Seguindo esse pensamento, escolhemos para a tarefa interpretativa da poesia de Sá-Carneiro o mito de Narciso, que, acreditamos, poderá ser bem esclarecedor no entendimento da conjuntura simbólica presente nas imagens do poeta. É justamente enquanto sistema abstrato que funda um paradigma de contemplação e visão do mundo que intentaremos desenvolver a reflexão em torno da produção textual de Sá-Carneiro, superposta a uma determinada leitura do mito narcísico. Será possível, desse modo, entender com maior propriedade a locução subjetiva do poeta e suas implicações ao nível da linguagem.

Não se trata, contudo, de afirmar que a atitude de Sá-Carneiro tenha sido a de procurar construir uma poesia eminentemente de fundo narcísico, tal como podemos entender esses termos hoje. É importante frisar ainda, desde logo, que não nos interessará, ao longo deste trabalho, fazer uma especulação de caráter psicológico ou psicanalítico⁷.

Em vez disso, fundamentalmente, o que importará salientar é em que medida a chave do mito narcísico pode ser útil na configuração dos impasses

plenitude da vida, porém, se trata não mais da vida miticamente presa e sim esteticamente liberada" (p. 115).

7 É importante salientar que o adjetivo narcísico por várias vezes já esteve associado à figura de Sá-Carneiro; no entanto o seu uso mais frequente quase sempre diz respeito a um enquadramento psicológico do seu temperamento, tomando a vez de sua expressão poética. Tomemos este trecho como exemplo desta abordagem de proposições discutíveis: "Heias!, Sá-Carneiro não gosta da sua imagem: Narciso acha-se feio. Não só sente 'repulsa pela sua não harmonia física' (no dizer de Maria Aliete Galhoz), como se sabe desajustado, inapto para a vida ('De que me vale sair, se me constipo logo?', escreve em 'Caranguejola'); enfim, o contrário do vencedor: (...) Desajeitado, gordo e sem estrela de triunfador, não se pode enamorar de si mesmo, de sua imagem verdadeira, refletida no espelho, como Narciso na versão clássica do mito" (in Clara Rocha, op. cit., p. 5-6.)

que pontificam a criação de seu imaginário poético, visto que, a julgar pelas palavras de Cassirer, mito e imagem podem bem serem entendidos como frutos de uma fonte comum, dialeticamente construídos, é verdade, mas resguardados cada um na sua especificidade. 

Primeiramente torna-se necessário retomarmos a estrutura do mito, para, em seguida, estudarmos as ilações e correspondências com os versos do autor. Compartilhemos, por alguns momentos, do seu ancestral encanto.

* * *

A fabulação da história de Narciso divide-se basicamente em duas etapas, cujos percursos implicam uma significação distinta para a compreensão do mito.

Na primeira fase, Narciso é apresentado enquanto filho do rio Cefiso, que teria fecundado a ninfa Liriope. Portador de beleza extrema, teria então se tornado ponto de atenção, mobilizando o desejo de deusas e ninfas, bem como de mulheres de toda a Grécia. Sua forma, além de singular, representaria por si mesma o ideal de beleza cultivado pelo sexo feminino. Essa especial condição inquietou a própria mãe e despertou nela a ansiedade de procurar saber o destino que estaria reservado àquele ser distinto.

Foi então procurar o vidente Tirésias, cego que, de acordo com o seu passado mitológico, teria conhecimento da experiência dos dois sexos. Sua

cegueira teria sido provocada por Hera, mulher de Zeus, ao ter-lhe dito que, subdividido o prazer em dez parcelas, nove delas caberiam à mulher, enquanto apenas uma pertenceria ao homem. Proclamada esta "superioridade" masculina em ser capaz de provocar prazer na mulher por nove vezes, Hera, enraivecida, cegou Tirésias.

Zeus, em compensação, outorgou-lhe o dom da "manteia", ou seja, da profecia. Pois bem, ao ser perguntado se Narciso viveria por muitos anos, ditou o profeta uma resposta condicional: *si non se uiderit*, ou seja, "se ele não se ver", conforme a versão consagrada por Ovídio em seu livro *Metamorfoses*. Diante dessa perspectiva, a existência de Narciso, portanto, estaria condenada a um desconhecimento de si mesmo, ou melhor, da sua imagem. E foi o que realmente sucedeu, ainda que por um tempo limitado.

Dentre as muitas paixões que despertou, destaca-se a da ninfa Eco, que, apaixonada, seguiu o amado em uma de suas caçadas de verão com os amigos. No entanto, Narciso perdeu-se em plena mata, seguido às escondidas por Eco. Teve início então um providente diálogo em que Eco (já naquele momento privada da propriedade da fala, que Hera lhe usurpara em mais uma de suas intrigas com Zeus) somente é capaz de responder a Narciso reproduzindo o eco de suas palavras. Tal situação, descrita magistralmente por Ovídio, recebeu a seguinte tradução de Antonio Feliciano de Castilho:

"Dos sócios seus na caça extraviado

Narciso brada: 'Olá! Ninguém me escuta?'

'Escuta', lhe responde a amante ninfa.

Ele pasma: em redor estira os olhos;

E, não vendo ninguém: 'Vem cá', lhe grita;

Convite igual ao seu parte dela.

Volta-se, nada vê: 'Por que me foges?'

Clama; 'Por que me foges', lhe respondem"⁸

A identidade de vozes que os unia, contudo, não se confirma na realidade, quando, momentos depois, Eco se apresenta diante de Narciso e este a rechaça firmemente. O episódio acaba por suscitar a revolta de outras ninfas, que vão protestar a Nêmesis e convencem-na a condenar Narciso a "amar um amor impossível".

Esta primeira dissensão com os fatos poderia ser tomada como a passagem da primeira fase do mito narcísico para uma etapa distinta.

A segunda fase tem desenvolvimento também sob o sol de verão, quando Narciso se aproxima da fonte de Téspias para saciar a sede. Deparando-se com águas tão puras, tornou-se inevitável que mirasse o próprio rosto. A premonição de Tirésias seria então comprovada. Narciso, enquanto sorvia a desejada água foi tomando-se de encanto pela imagem que mirava. "Julga corpo, o que é sombra, e a sombra adora", prescreve Ovídio em seu relato. O próprio rosto, tomado assim como forma do outro, lançará o amante em péfido labirinto de procura e engano.

Repetidas vezes Narciso anscia tocar-se e o que encontra é o fluido líquido da imagem que lhe escapa. Tem início então um processo de derrisão em que o amor inalcançado combate e vence o anseio mesmo que o configura. Mirando-se perpetuamente em si, não encontra saída desse círculo que a visão

⁸ *Metamorfoses*. R. Janeiro, Organizações Simões, 1959, citado em *Mitologia grega*. Rio de Janeiro, Vozes, 1988, v. 2, p. 177-8.

instaura. "Estirado na relva opaca, não se cansa de olhar seu falso enlevo,/ E por seus próprios olhos morre de amor."

Resta ainda, como consagração última da morte, o odor de flores de narciso emoldurando o corpo combalido, a mesma flor que, entre os gregos, era destinada aos túmulos por ser portadora de um perfume soporífero.

* * *

Obviamente, as resultantes explicativas de um mito como o de Narciso podem ser de múltipla ordem, dependendo do propósito a que possam servir. Análises psicanalíticas ou até mesmo sócio-históricas somam-se às vertentes interpretativas e tomam a si diferentes ângulos da lenda para estabelecer os vínculos de uma determinada atitude frente ao mundo e suas implicações enquanto tal. Essa pluralidade talvez possa ser explicada por se tratar, juntamente com os mitos de Polifemo e Orfeu, entre outros, daquilo que Auden define como "myths of being"⁹ já que fundamentalmente tratam da relação histórica do sujeito com a realidade.

A primeira dedução possível de ser feita a partir de uma história tão fecunda é que se trata de um mito acerca da imagem e da identidade. Julia Kristeva, num interessante estudo em que se propõe a analisar o fundamento amoroso de Narciso, chega mesmo a considerar esta lenda como "a vertigem

9. Cit. por Lillian Feder, *op. cit.*, p. 165.

de um amor sem outro objeto que uma miragem"¹⁰. O caráter espectral do seu conflito configura, pois, uma natureza voltada para o signo, nele se encerrando, e desse modo determinando uma específica maneira de trabalhar o imaginário na linguagem.

Diferente de outros mitos, cuja ação se transfere para representar a dimensão de realidade e seus obstáculos, o conflito de Narciso dá-se na interioridade mesma em que está produzida a ilusão de amar o outro que é ele mesmo; é quando, em síntese, a visão ganha *status* de realidade.

Nessa mesma perspectiva, algumas décadas atrás, Gaston Bachelard vê a situação de Narciso sob o prisma de uma totalidade que elege o "espelho das águas" como contingência de refração. Procurando refutar a obviedade de uma interpretação negativa quanto à idealização dessa miragem, ele contrapõe o seguinte raciocínio: "A sublimação não é sempre a negação de um desejo; ela não se apresenta sempre como uma sublimação contra os instintos. Ela também pode ser a sublimação por um ideal. Por isso, Narciso não diz mais: 'eu me amo tal como eu sou', ele diz: 'eu sou tal como eu me amo'¹¹.

Notemos que a inversão dos termos desta frase final não deve ser entendida como um mero jogo de palavras. Antes, ao pressupor o desejo como fator constituinte da existência, a condição narcísica abre uma outra

10 Julia Kristeva. *Histoires d'amour*. Paris, Denoel, 1983.

11 G. Bachelard. *L'eau et les rêves*. Paris, Librairie José Corti, 1961, p. 34-5. Conclusivamente a esse raciocínio, Bachelard afirma: "Ce narcissisme idéalisant réalise alors la sublimation de la caresse. L'image contemplée dans les eaux apparaît comme le contour d'une caresse toute visuelle. Elle n'a nul besoin de la main caressante. Narcisse se complait dans une caresse linéaire, virtuelle, formalisée" (p. 35).

possibilidade de relação para com o mundo. (Voltamos aqui à metáfora de Alice, ao perguntar-se quem está no sonho de quem. Do mesmo modo, a condição narcísica convive com a ambigüidade de desejar -- e, ao mesmo tempo, ser -- a imagem desejada.)

Ora, em nosso século, a condição da arte e a produção de uma escritura poética em muito se assemelha a essa "força da ilusão", cujo atributo principal está em instaurar a dimensão especulativa como participante da "realidade" que, paradoxalmente, diz respeito à condição humana. Hugo Friedrich, ao referir-se a uma característica marcante da poesia moderna, chega mesmo a afirmar que, nesse imaginário "a realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica, e subtraiu as distinções -- repudiadas como prejudiciais --, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu". Segundo o teórico alemão, contudo, esse processo de transformação guarda um propósito muito definido: "das três maneiras possíveis da lírica -- sentir, observar, transformar -- é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua"¹².

Procurando refletir essa mesma contingência em outros termos, podemos pensar que também a negatividade da poética moderna pode ser expressa em termos de um paroxismo em que imagem e identidade se interdependem como duas faces de uma mesma moeda¹³. Dentro de sua

¹² Hugo Friedrich. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1978, p. 17.

¹³ Esta condição também é apontada por Alfredo Bosi: "A poesia, reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto, fecha-se em um autismo ativo; e só

linguagem característica, envolvida por certa névoa de mistério, Baudelaire expressou a encruzilhada de tal situação nos seguintes termos: "Da vaporização e centralização do Eu. Tudo reside nisso"¹⁴.

No que diz respeito a Sá-Carneiro, esta última frase guarda um sentido revelador. Seu imaginário, pautado pela condição narcísica, vivencia justamente esse conflito entre o eu e a dispersão (ou, se quisermos, entre a identidade e vaporização desejante), rastreando em suas imagens o "desafinamento" de sua ação no mundo.

Para evidenciar melhor essa contraditória e confluyente indeterminação da identidade do sujeito poético, vários poemas de sua obra podem ser tomados como exemplo. Um deles, a demonstrar inclusive uma aguçada consciência da "vaporização" da identidade, é justamente o que reproduzimos a seguir:

"A QUEDA

E 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.

5 Se acaso em minhas mãos fica um pedaço de ouro,

pensa em si, e fala dos seus códigos mais secretos e expõe a nu o esqueleto a que a reduziram: enlouquecida, faz de Narciso o último deus." (In Alfredo Bosi, *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1977, p. 143)

14 Charles Baudelaire. *Escritos íntimos*. Lisboa, Estampa, 1982.

Volve-se logo falso... ao longe o arremesso...

Eu morro de desdém em frente dum tesoiro,

Morro à míngua, de excesso.

Alteio-me na cor à força de quebranto

10 Estendo os braços de alma -- e nem um espasmo

venço!...

Peneiro-me na sombra -- em nada me condenso...

Agonias de luz eu vibro ainda entanto.

Não me pude vencer, mas posso me esmagar,

-- Vencer às vezes é o mesmo que tombar --

15 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!...¹⁵

15 Sá-Carneiro. *Poesias*. Lisboa, Edições Ática, 1953, p. 79-80.

São diversas as conclusões que podem ser estabelecidas entre um poema como este -- escrito em maio de 1913, no início portanto de sua trajetória com a poesia, e bem ilustrativo da imagem que o poeta continuaria a cultivar -- e a crise de identidade instaurada na modernidade. O tema da "queda" havia já tocado inúmeros criadores com o seu fascínio descendente. Nessa tradição, destaca-se sobretudo Baudelaire, parodiando a si mesmo, ao ter relatado em uma de suas fusées a constrangedora situação em que "quando atravessava a avenida, devido à precipitação com que procurava escapar dos carros, a minha auréola partiu-se, indo estatelar-se na lama do asfalto."¹⁶

A visão de Sá-Carneiro, no entanto, dá-se num plano menos marcado pela ironia e pelo distanciamento poético. Pelo contrário; dando seqüência à vigorosa tradição lusa do decadentismo, a queda de Sá-Carneiro é vivenciada dentro de um contexto de dramaticidade individual. É a partir dessa visão, pois, que a dimensão narcísica de um poema como este deve ser entendida, ou seja, a partir de uma dicção que coloca os termos em verdadeiro conflito.

Sá-Carneiro, demasiadamente convicto da expressividade de sua obra enquanto biografemas (a leitura de suas cartas a Fernando Pessoa é bastante reveladora neste aspecto), só vê sentido em escrever poesia na medida em que o sujeito poético de seus versos procura representar a ruptura em relação ao mundo circundante. Justifica-se aí, portanto, a condição narcísica de seus poemas, que, em vez de representar uma consequência de seu histórico pessoal, melhor será se for compreendida (conforme a possibilidade apontada

¹⁶ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 40.

por Bachelard) como instância em que a refração de sua identidade se dará no âmbito do que se pode chamar de **aventura da imagem**.

Significativo desse contexto, o poema "A queda" reúne, no interior de apenas 19 versos, um total de 23 referências à primeira pessoa, através das conjugações verbais e dos usos pronominais. Sem dúvida, pode-se afirmar que este, como outros poemas do autor, tem o "eu" como eixo único e predominante. Contudo, o "eu" em questão não é qualquer, mas sim um eu que sucumbe no fracasso, depois da tentativa de ascensão. Também aqui o estigma de luta e oposição entre realidade e ilusão encontra ressonância: "Se acaso em minhas mãos fica um pedaço de ouro,/ Volve-se logo falso... ao longe o arremesso..."

À luz do mito de Narciso, figura na mesma gênese a passagem entre a fase inicial em que se dá o auto-encantamento e o momento seguinte de revelação da impossibilidade concreta desse desejo. Ocorre, porém, uma distinção importante entre o plano da história mítica e o do sujeito poético em queda. De acordo com a versão de Ovídio, Narciso nunca chega a saber que ama a própria imagem, e seu definhamento ocorre ignorante de sua condição; ao fim, permanece "estirado na relva opaca, não se cansa de olhar seu falso enlevo,/ E por seus próprios olhos morre de amor." Já em Sá-Carneiro, a perspectiva deste e de outros poemas dá-se, diferentemente, sob a perspectiva da derrisão do sujeito.

A condição do poeta aparece dentro da mesma perspectiva narcísica de idealização da auto-imagem, porém marcada pela evidência paradoxal de ser realmente uma imago. "Não me pude vencer, mas posso-me esmagar", afirma

o poema, procurando ainda manter às avessas, ou, se quisermos, pela via negativa, o elo presente entre vontade e representação¹⁷.

Retornamos, então, à idéia inicial deste trabalho. Em Sá-Carneiro, é sob o estigma da negação que o signo comprometido com o universo das sensações se justapõe à *imago* da vontade. O que vale acrescentar aqui, contudo, é que em seu imaginário a condição narcísica não é abandonada; antes, essa perspectiva é transformada em pressuposto, ao qual sobrevém a consciência de ser (de)cadente, em sua manifestação ativa: "Raivas ideais ascendo até o fim:".

* * *

Atento às ondas de modernidade, que Sá-Carneiro presenciava, talvez não pudesse ser diferente a aventura literária de um poeta que, em carta a Fernando Pessoa, definia nos seguintes termos o seu trabalho:

"Linearmente a minha poesia pode-se representar assim:

17 Podem ser lembradas neste caso, como uma superposição estimulante, as palavras seguintes de Schopenhauer em "O mundo como vontade e representação": "Revelação da idéia que constitui o mais elevado grau da objetividade da vontade, apresentação do homem na série conexas de suas aspirações e ações, constitui o grande propósito da poesia" (in *Os Pensadores*. São Paulo, Abril, 1980, p. 63.)

Isto é -- vem do real, tem uma inflexão perturbada e fugitiva para o irreal, tendo longinquamente nova inflexão para o real, impossível porém já de a atrair"¹⁸.

Uma das leituras possíveis a resgatar destas palavras, seguindo a proposição antes sugerida, é que, em Sá-Carneiro, a condição de Narciso passa então a ser focalizada a partir de sua ótica avessa. Avesso, aqui, está invocado não no sentido de contrário ou oposto, mas sim de "lado oculto", o que equivale a acompanhar, nos termos da lenda, ao desvendamento do seu caráter de ilusão.

Diferentemente do imaginário grego, mas girando em torno da mesma circunstância especular, em Sá-Carneiro a relação entre sujeito e realidade incorpora a crise decorrente da idealização de si mesmo. Em relação ao mito, levado a uma interpretação extrema, é como se Narciso, à beira das águas do rio, tivesse por fim a constatação de que a superfície líquida nada mais é que um espelho fluido; no entanto, ao mesmo tempo, tendo ele já "visto" a imagem que ama, assalta-o a impossibilidade de desprender-se dela.

"Peneiro na sombra -- em nada me condeno.../ Agonias de luz eu vibro ainda entanto", lembra o poema de Sá-Carneiro ao lançar os contornos da cisão que aflige o sujeito poético -- e que, em certa medida, corresponde ao

¹⁸ Sá-Carneiro. *Cartas a Fernando Pessoa*, op. cit., v. 1, p. 77.

movimento descrito na autodefinição de sua poesia. Para reforçar esse olhar sobre o poema, vale a pena resgatar as palavras que Sá-Carneiro escreve a Pessoa, remetidas juntamente com o poema. Ei-las:

"Quanto à 'Queda'. É claro que o que eu queria dizer, o que eu quis sempre dizer, foi "sob mim", e apenas numa confusão que me fez escrever "sobre" mesmo na poesia executada, pois o escrevia sempre com a idéia de debaixo. Entanto agora veja que talvez fosse interessante conservar o "sobre" -- assim poderia como que um desdobramento; eu -- alma, viria estatelar-me, esmagar-me não sobre o gelo, mas sobre o meu corpo. Diga, depois de bem pensar, se é preferível conservar o 'sobre' ou mudá-lo para 'sob'¹⁹.

Ora, o que verdadeiramente a troca de 'sob' por 'sobre' implica, do ponto de vista do imaginário poético, é que fica mantida assim, com o uso de 'sobre', a ascendência da ordem idealizante sobre (sic!) a dimensão de realidade. Sua abertura para ampliar o sentido do poema -- de a alma vir a estatelá-lo, não sobre o gelo, mas sobre o seu corpo -- tão-somente ratifica o que, em fevereiro do mesmo ano, em carta anterior, descrevera como "nova inflexão para o real, impossível porém já de a atrair". Reitera-se assim a cisão entre corpo/realidade e alma/imagem.

Um caso específico e particular como este, que pode parecer insignificante, na verdade tem implicações maiores, se visto sob o ângulo da modernidade. Hugo Friedrich define esse procedimento na poesia moderna como o da "idealidade vazia". Para ele, este conceito retrata um procedimento

19 *Idem, ibidem*, p. 137-8.

poético, de origem platônica e místico-cristã, em que "o espírito ascende a uma transcendência que o transforma a tal ponto que esse, voltando atrás, penetra o véu que cobre o que é terreno e reconhece sua essência verdadeira".

Em seguida, o teórico complementa o seu raciocínio, tomando como referência Baudelaire: "A meta da ascensão não só está distante, como vazia, uma idealidade sem conteúdo. Esta é um simples pólo de tensão, hiperbolicamente ambicionado, mas jamais atingido"²⁰. Não é outro, pois, o sentimento que se vê expresso no poema de Sá-Carneiro, quando diz: "Morro à míngua, de excesso".

Acentuando um pouco mais a nossa análise, podemos afirmar que em Sá-Carneiro a "idealidade vazia" tem como princípio básico a polarização de termos, de modo a caracterizar a contingência marginal do poeta. A modalização do contraste no universo das imagens invocadas nos poemas serve, por essa via, à construção de toda uma série de efeitos a fim de instaurar e reforçar a negatividade em relação ao mundo.

Particularmente no caso do poema "A queda", pode ser percebida toda uma construção sincopada dentro de uma estrutura que se desenvolve sob um princípio coerente. Desenvolveremos, a seguir, uma leitura possível para esse procedimento, ao nível do material lingüístico.

O que se verifica no poema é uma enumeração sucessiva de imagens, com rupturas marcadas por conjunções do tipo adversativa ("mas"), condicional ("se") ou aditiva ("e"). Na primeira estrofe, por exemplo, temos uma enumeração ("E eu que sou o rei", "Eu próprio turbilhão", "E giro até

²⁰ Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 48.

partir...") rompida pela adversidade que a tudo alcança ("Mas tudo me resvala/
Em bruma e sonolência.").

Essa mesma polarização se repete na estrofe seguinte, com a proposição idealizada restrita ao primeiro verso, mas desde o início marcada pela partícula condicional ("Se acaso em minhas mãos fica um pedaço de ouro,"), acompanhada dos três versos seguintes a representar a vertigem da queda: "Volve-se logo falso...", "Eu morro de desdém", "Morro à míngua".

Sintomaticamente, a terceira estrofe alterna proposições entre idealização e queda, mantendo o efeito de tensão que concerne ao poema. Nos dois primeiros versos, temos duas proposições de idealização ("Alteio-me na cor", "Estendo os braços de alma") contra uma invocação negativa ("-- e nem um espasmo venço!..."). Já nos dois últimos versos, a proporção se inverte e constatamos duas proposições de queda ("Peneiro-me na sombra", "-- em nada me condenso...") antecedendo um espasmo ascendente ("Agonias de luz eu vibro ainda entanto.").

A quarta estrofe, mantendo-se coerente com as anteriores, prepara em cinco versos o desfecho que, ao mesmo tempo que constata a derrota da idealização ("Não me pude vencer"), reafirma pela mão do poeta o seu destino ("mas posso me esmagar"). Logo em seguida, o verso "-- Vencer às vezes é o mesmo que tombar --" figura como o epigrama-síntese da recuperação às avessas de sua própria identidade. Reforçando essa perspectiva, tornou-se necessário ainda invocar as oposições finais de tempo -- em que, "num grande retrocesso", o poeta é portador de luz, projetado até o fim "em raivas ideais" -- e de espaço ("Olho do alto o gelo, ao gelo me arremesso...").

Outro detalhe importante a se notar é que a vertigem da queda está também configurada através de reticências que dividem o poema em duas partes distintas. Assim, o poeta, tendo recusada a idealização que de si mesmo fez, vai forjar o seu novo lugar em meio ao nada, à morte, desembocando em reticências finais ("E fico só esmagado sobre mim!..."). Além, alçado por **sobre** o corpo/realidade, porém caído, aquém do ser que havia sonhado -- nessa zona intermédia (e indefinida) deve pairar o poeta e seu horizonte de palavras contra a página.

* * *

Uma situação assim, **in extremis**, volta a lembrar-nos a condição narcísica expressa na lenda. Também no relato de Ovídio, Narciso procura repetidamente tocar a forma do rosto emanada das águas. Em vão, contudo. No poema, como no mito, as tentativas de aproximar-se do ideal culminam em ocaso.

Permanece, no entanto, a diferença, já apontada antes, de que, no poema, a queda se faz mediada pela consciência da ilusão. Abre-se os olhos para ver fenecer o próprio semblante. Turvam-se as águas do real e o sonho desaparece. Com isso, passa a ser do próprio poeta a escolha de seu lugar, ou melhor, seu não-lugar. Em outras palavras: nas evidências da realidade ele já

não mais se encontra, e da imagem que ardorosamente desejou resta o rastro dos sentidos, como veremos no próximo item.

Sartre, radicalizando as manifestações intrínsecas ao fenômeno poético, provavelmente definiria este impasse como o movimento possível em que se instauraria a evidência do anseio de liberdade. Para ele, a criação moderna define-se mesmo por essa procura cuja defrontação se dá em face do nada. O "choix libre" que daí decorre compele duplamente a circunstância do poeta; para o desenho de sua poesia, simultaneamente enquanto inscreve o contorno de sua identidade.

E se o viés do avesso, do negativo, não chega a representar a conquista de outra miragem e possibilidade, a riqueza da circunstância pode estar justamente num certo desmascaramento do sujeito, ação esta que é, sem dúvida, uma das grandes lições a serem tomadas da poesia moderna. É como se o poeta, acompanhando a parábola de Narciso, estivesse seguidamente a dizer-se, como o fez Sá-Carneiro ao tomar um verso de Pessoa como epígrafe: "O que eu sonhei, morri-o"²¹.

21 Sá-Carneiro. *Cartas a Fernando Pessoa*, op. cit., v. 1, p. 43.

(DE UMA PAUSA PARA UM PASSEIO)

"ele retém para dentro seu amor e seu medo: é isto o olhar"
(Roland Barthes)

(Em busca de sinais de identidade na sina narcísica do poeta, podemos fixar um parêntese, uma pausa neste olhar alerta. Há o momento em que este discurso se afrouxa e passeia -- anseia -- por outras respirações. Viramos os olhos e vamos nos fixar em algumas estampas reais registradas em livro. Não deixa de ser um contra-senso, sabemos, folhear a fotobiografia de um poeta. Sá-Carneiro pertencia à família dos poetas que tocam o fogo, incendiam-se com palavras, e a intuição de suas forças pode apenas ser vislumbrada -- em partes, em fagulhas -- pelas fendas da imaginação.

Caímos no tempo -- entrecortado -- das imagens. Ali estão, sim, sinais de um homem. Mas, como encontrá-lo no retrato, no retratado contorno de um corpo? Folheia-se o livro várias vezes, do início ao fim, e os vazios entre as fotografias vão sendo ocupados por uma leve apreensão. Aos poucos, vai emergindo uma "leitura".

Barthes, em *A câmara clara*, citando Ítalo Calvino, chama de máscara a essas fotos que flagram, no interior de uma face, o produto de uma sociedade e de sua história. E faz a pergunta desafiadora: "a aptidão para perceber o sentido, político ou moral, de um rosto não é, em si mesma, um desvio de classe?"¹. Tendo por trás esse alerta, volta-se a mirar algumas faces de Sá-Carneiro, desde a infância até o prenunciado fim.

O esforço está em procurar ver nos poros deste rosto a inclinação de uma subjetividade singular, a palpitação de um tempo a emoldurar-lhe a cara.

1. Roland Barthes. *A câmara clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 60.

Os cortes diversos de cabelo, sucedendo-se nas épocas, para que servem, senão para buscar e afirmar essa particularidade histórica? E, como se trata de um poeta, que deixou versos a testemunhar secretos pensamentos, as indagações vão além: que similitude une aquelas palavras escritas a este olhar e esta boca, o que toca em comum as imagens de seus poemas e esta carne virtual?

Não haverá respostas retas e sólidas para tais sondagens. Não há respostas para perguntas lançadas sobre a superfície do tempo, é bom lembrar. Mas estas fotos persistem. Algo nelas faz palpitar uma biografia. E é isso que incomoda. Barthes designa "punctum" a esse centro crítico e tensionado de uma imagem que une os signos no papel e o olho do observador. Ponto de estremecimento e percepção, não se define no espaço, nem pela geometria das formas. Muitas vezes, nem chega a ser raciocinado, mas coexiste na apreensão, magnetização do que ficou em estado de fotografia.

Então, vamos ao "punctum". Olhemos sucessivamente a foto de Sá-Carneiro, quando tinha seis anos de idade, e sua última foto, provavelmente tirada em Paris. Pensemos, à maneira de um jogo de personas, em colocar a criança no interior do adulto, e do mesmo modo depreender o suicida daqueles traços infantis. Quem joga é o observador, é claro -- eu, você, qualquer um --, mas sempre a partir do lance de dados que a imagem remete sobre o olhar.

Sorriso, fragilidade, sinais burgueses nas roupas, fascínio pela amplidão, mãos lentas; estes são alguns dos sinais que aí podem ser intuídos e violados, cruzados até com alguns de seus versos tomados ao acaso:

"Assombro ou paz? Em vão... Tudo esvaído/ Num grande mar enganador de espuma;/ E o grande sonho despertado em bruma,/ O grande sonho -- ó dor -- quase vivido". E as fotografias ganham assim um movimento silencioso a desvelar uma figura humana "doente de sua ficção", como assinalou Pessoa.

Adoecer na ficção, e desse modo almejar uma certa condição radical, para Sá-Carneiro, nada mais foi que tomar as sensações como centro de uma vida. Saber sentir e sentir foi para ele o meio único e indivisível de ganhar conhecimento sobre os dias, e também sobre a arte. Nada simples. E, convenhamos, um tanto pretensioso para quem mal havia tocado e conhecido o corpo de um outro, e a quem custava conviver com a ardência sexual.

Adoecer na ficção, bem que pode ter sido essa a sua maneira de procurar atingir a consciência da sensação, proclamada por Pessoa. Adoecer em palavras, no entanto, quando não se trata de maneirismos, conduz o escritor, ou mesmo o leitor, à região dos perigos. Cai o seu rosto sobre um fluxo que desconhece, e que, aos poucos, imperceptivelmente, adentra-lhe os poros. Seu modo de adoecer pode estar em não mais conseguir retirar o rosto das imagens desse rio; adentram os olhos por uma série sucessiva de "punctuns" e não mais se libertam. A esta viagem -- a esta queda -- podemos chamar poesia.

Revisitada muitas vezes, a fotobiografia permanece candente. As mãos titubeiam gestos sobre as imagens; páginas de tempo, cartões-postais de bares frequentados, retratos de amigos (o corpo nu de Almada-Negreiros a figurar um espasmo grego), espaços de ruas e interiores mesclados... ficam ainda mais indecifráveis essas imagens batizadas pelo acento final da Morte.

Voltando aos versos do poeta, talvez seja possível estendê-los numa "espira aérea" que se eleva: "Doido de esfinges o horizonte arde/ Mas fico ileso entre clarões e gumes".

É este o rumor que fica, depois de fechar as páginas ao livro; o rosto do poeta ainda palpita quando coberto pelo escuro).

DA MULTIPLICAÇÃO DOS SENTIDOS (I)

"Aborrecimento na alma, por todo o corpo: e o que é pior! nos intestinos.
Borbulhas na testa e no pescoço. Tudo isto, juro-lhe, provocado
pelo meu estado de alma impossível, e cada vez mais sem remédio.
Uma vontade imensa de me embebedar, mas nos ossos."
(Sá-Carneiro)

Na carta em que propunha ao editor inglês a publicação de uma antologia de poetas sensacionistas portugueses, Fernando Pessoa retoma uma idéia central de sua poética: "Afirmo por vezes que um poema (...) é uma pessoa, um ser humano vivo, pertencente pela presença corpórea e autêntica existência carnal a outro mundo para o qual a nossa imaginação o projeta, e que o aspecto com que se nos apresenta, ao lermo-lo neste mundo, nada mais é do que a sombra imperfeita da realidade da beleza que alhures é divina"¹.

Embora a seguir ele mesmo reconsidere essas palavras, confessando a incoerência de suas proposições -- já que algumas linhas antes defendera preceitos que aponta como pagãos --, se tomarmos isoladamente estes conceitos ligados ao sensacionismo, teremos uma mirada importante para ampliar nosso olhar sobre a obra poética de Sá-Carneiro.

A rigor, para o poeta de "Mensagem", a idéia da poesia como um organismo vivo projetado pela imaginação para o "outro mundo", e cuja leitura seja ao mesmo tempo um vislumbre imperfeito de uma beleza transcendente, tem como proposta o entendimento da atuação poética como uma superposição conseguida entre os três princípios ativos que agem no interior desse organismo e que Fernando Pessoa define como: 1) o da Sensação, 2) o da Sugestão e 3) o da Construção². A ação conjugada entre

1 Fernando Pessoa. *Obra completa em prosa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1986, p. 432-433.

2 *Idem*, *ibidem*, p. 432.

esses princípios deflagraria então a **performance** de um poema, tanto no sentido sonoro e plástico de suas palavras, como quanto à transcendência nele invocada.

O poema como um fenômeno a ser construído mentalmente, enfim, esta é a idéia projetada por Pessoa, revelando ainda a sua inspiração aristotélica em considerar um poema como um "animal". Se formos aproximar essa idéia à produção poética de Sá-Carneiro, que de certo modo também inspirava os pensamentos de Pessoa, devemos acrescentar: um poema deve ser construído como um fenômeno que passa pela vibração dos sentidos do corpo.

Já assinalamos algumas vezes, em páginas anteriores, o quanto a idéia de sensação estaria associada, em Sá-Carneiro, a um trabalho de desvendar as diversas camadas subjacentes à realidade como forma de contato com a diferença, com "outras possibilidades". Sensação e conhecimento estariam assim associados num único movimento, interdependendo-se, e o leitor seria a testemunha privilegiada desse horizonte.

Essas formulações, contudo, não devem ser aqui entendidas quanto ao seu teor filosófico ou psicológico, ligados à teoria da percepção. Não será este o melhor caminho para o entendimento do que propomos. Efetivamente, o que interessava a Fernando Pessoa era sobretudo evidenciar a ocorrência da poesia como uma **construção do intelecto**. Por sua vez, Sá-Carneiro, também tocado por concepção idêntica, demonstra uma aguda consciência em procurar conceber seus versos com a mesma obsessão de quem procura incessantemente **trabalhar** a matéria de suas percepções. É na reafirmação desse compromisso que escreveu numa de suas cartas:

"Tudo o que me entusiasma, me influencia instintivamente. E só me orgulho por isso. Só quem teve dentro de si alguma coisa pode ser influenciado. 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"³.

Curiosamente, se tomarmos isoladamente esta autocrítica de Sá-Carneiro em relação ao próprio trabalho, encontraremos aí os três princípios componentes de um organismo poético, na mesma ordem em que foram enunciados por Pessoa. Vejamos:

1) Sensação: "Tudo o que me entusiasma, me influencia instintivamente";

2) Sugestão (que Pessoa assim definira em seu escrito: "a sensação deve ser expressa de tal modo que tenha a possibilidade de evocar -- como um halo em torno de uma manifestação central definida -- o maior número possível de outras sensações"); este conceito encontra em Sá-Carneiro a equivalência seguinte: "Só quem tem alguma coisa dentro de si pode ser influenciado".

3) A Construção, princípio terceiro, tem em Sá-Carneiro um paralelismo evidente: " Uma imaginação admirável, bom material para a 'realização'; mas um mau operário..."⁴.

3 Sá-Carneiro. *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa, Edições Ática, 1973, v. 1, p.105.

4 Seria inviável se quiséssemos estabelecer concretamente a gênese de opiniões tão próximas quanto ao fazer poético. A amizade entre os dois poetas e mesmo a

Novamente, portanto, surpreende a confluência entre os dois poetas. Reafirma-se como idéia comum a crença de que a sensação anima o centro volitivo da criação. Percorrendo o caminho dos sentidos, o poeta deverá ser capaz de multiplicá-la e recriar para o leitor o seu vislumbre.

Para Sá-Carneiro, contudo, a vivência desses mesmos sentidos está relacionada à percepção concreta dos estímulos. A partir da cor, do som, do odor e do movimento, a evidência do mundo se apresenta enquanto sensação, centrada no sujeito poético e por ele mobilizada. Quanto a esses aspectos, a obra de Sá-Carneiro é sem dúvida uma realização privilegiada. Para melhor compreender a sua dinâmica, será útil atentarmos a cada uma das manifestações da percepção dos sentidos e, em seguida, procurar entender a articulação do seu conjunto.

* * *

"Viajar outros sentidos, outras vidas" é um verso do poema "Partida" que pode bem resumir o propósito que tem Sá-Carneiro ao entrecruzar em

concepção conjunta das proposições sensacionistas explicam em parte essa similitude. Outros fatores também importantes podem ser lembrados, como a fonte comum da tradição portuguesa em que os dois amigos igualmente se espelhavam, a exemplo de Cesário Verde e Camilo Pessanha. Mas, o que sobretudo merece atenção é o compartilhamento estreito entre Sá-Carneiro e Pessoa de uma identificação estética que, embora tenha levado à concepção de obras tão diversas, mantinham a visão persistente de que "a arte não é, como disse Bacon, 'o homem acrescentado à Natureza'; é a sensação multiplicada pela consciência".

imagens tão vivas o sentimento de sua alma com a lida das palavras. O próprio paralelismo apontado entre "sentidos" e "vidas" encarrega-se de sugerir uma complementaridade presente na raiz de sua criação poética. Antes, porém, o que está a assinalar a convergência destas duas dimensões é a inflexão infinitiva de um verbo muito próprio: viajar. Seu significado, ao lado de ter modernamente uma conotação também sensitiva, remete primeiramente a toda uma dimensão que implica espaço e movimento. É como se o poeta desejasse "percorrer" outros sentidos e vidas enquanto redenção para um destino marcado pela dor suprema.

Viajar, pois, desenvolve o autor no mesmo poema, equivale a "...partir sem temor contra a montanha/ cingidos de quimera e de irreal", ou ainda "forçar os turbilhões aladamente,/ ser ramo de palmeira, água nascente/ e arco de oiro e chama distendido". O vislumbre de outras possibilidades suscita a configuração de um espaço de acentuada originalidade para que a vivência das sensações seja efetivamente nova.

Esse espaço "original", por sua vez, não se refere necessariamente a um espaço "real", no sentido corrente que normalmente temos dessa dimensão. Antes, o espaço poético invocado por Sá-Carneiro, embora ocasionalmente nomeie elementos presentes na realidade, procura construir-se como um dado imaginário. Atento ao movimento perceptivo dos sentidos, o autor termina por construir em suas imagens uma visualização espacial de sua "viagem" interior.

A atitude de viajar encontra-se assim reforçada na sua dimensão simbólica. Não chega a ser estranho, pois, que este verbo esteja

frequentemente relacionado com a idéia de altura, em cuja ascensão o poeta se empenha. É também usual o emprego de múltiplos verbos com essa conotação, entrecruzando em sua flexão os conceitos de espaço e movimento. Subir, saltar, correr, fugir, brandir são apenas alguns exemplos coletados no poema "Partida", aos quais pode ser acrescentada uma série numerosa de outros verbos.

Do mesmo modo, reproduzindo o conceito de altura, porém inversamente, temos as palavras ligadas à descensão, metaforizando a "queda" do poeta. No poema "Dispersão", por exemplo, no qual é tematizada a desfiguração do eu poético, diversos verbos apontam para o sentimento de declínio: cair, abismar, fechar, dismantelar, e alguns outros.

Entre a idealidade da subida e a irrefutável circunstância da queda estabelece-se uma relação de tensão semântica, que diz respeito ao martírio do sujeito. Tal como já dissemos aqui algumas vezes, essa tensão está ligada ao que o poeta sugere já no título de seu primeiro e único livro de poemas publicado em vida: dispersão. Reforçando essa auto-imagem de "ser disperso", poderíamos citar uma série de versos com essa conotação, mote que se estende desde 1913, quando escreveu seus primeiros poemas, até às páginas finais de sua obra. Mas, para ficarmos apenas ao nível dos verbos utilizados, assinalemos estes que aparecem no poema "Álcool": resvalar, voltear, dissipar, estrebuchar, oscilar etc.

Em torno dos meandros vertiginosos de subir, descer, dissipar, o que o poeta afinal reafirma, ao nível do movimento, é uma vivência hiperbólica e intensificada da espacialidade. Novamente podemos então retomar o

neologismo *dispersa* como paradigma de sua vivência poética. Contudo, não deixa de haver aí o trabalho da consciência, e até uma certa intencionalidade a desencadear esse procedimento que toca a vertigem. No poema "Partida", por exemplo, algumas de suas afirmações anunciam com clareza: "Sinto meus olhos volver-se em espaço!/ Alastro, venço, chego e ultrapasso:/ Sou labirinto, sou licorne e acanto". O que se pode depreender destes versos é a confirmação do elo estabelecido entre o ato de viajar e a ansiedade manifesta por renovados horizontes da sensação.

O olhar identificado com o espaço se vê representado no movimento ("alastro, venço, chego e ultrapasso"), cuja finalidade se remete à diversidade de experiências ("sou labirinto, sou licorne e acanto"). Neste caso, importante ainda a salientar é que as três identidades citadas ao final, em torno do verbo ser, visam sugerir com amplitude uma diversidade de elementos de distinta natureza: o espaço labirinto, o animal licorne e o vegetal acanto.

Mas não é só pelo uso verbal que o poeta nomeia o seu estado em trânsito. Esse procedimento também se reforça pela referência contínua a uma série de substantivos cuja conotação abstrata está intimamente relacionada com a idéia de movimento, tais como: ânsia, ascensão, espasmo, vertigem, turbilhão, e muitos outros. Estes são apenas alguns exemplos de como a cinesia retratada no sujeito poético encontra reforço e ressonância quanto ao material lingüístico.

Conclusivamente, portanto, umas das idéias que se pode sublinhar quanto a este item é que a noção de movimento se superpõe à dimensão espacial invocada nos poemas. Quer dizer, o espaço existe e é configurado à

medida mesma que o sujeito o vivencia, ou, usando as suas próprias palavras, enquanto se coloca como "o rei de toda esta incoerência".

Reforça-se, desse modo, o conflito angustiado em que o poeta, ao mesmo tempo que anseia pela incursão ilusória num turbilhão das sensações, termina resvalado numa adversidade de "bruma e sonolência". É sobre essa dimensão espacial que se projeta o mapa da vocação interior. É, afinal, sobre esse "lugar" privilegiado que se torna possível desenhar -- com apoio nos sentidos da carne -- os movimentos alucinados de sua viagem.

* * *

Vamos a seguir contextualizar a importância da cor e do som na poética de Sá-Carneiro, atentando para a plasticidade invocada nas imagens do poeta. Tomaremos para esse fim os versos de um de seus poemas principais:

"DISTANTE MELODIA

Num sonho de íris morto a oiro e brasa,
Vem-me lembranças doutro Tempo azul
Que me oscilava entre véus de tule --
Um tempo esguio e leve, um tempo-Asa.

5 Então os meus sentidos eram cores,
Nasciam num jardim as minhas ânsias,

Havia na minha alma Outras distâncias --

Distâncias que o segui-las era flores

Caía Oiro se pensava Estrelas,

10 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 sempre jade,

15 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

20 Que nunca mais, em cor, hei-de habitar...

Tapetes de outras Pérsias mais Oriente...

Cortinados de Chinas mais marfim...

Áureos Templos de ritos de cetim...

Fontes correndo sombra, mansamente...

25 Zimbórios-panteões de nostalgias,

Catedrais de ser-Eu por sobre o mar...
 Escadas de honra, escadas só no ar...
 Novas Bizâncios-Alma, outras Turquias...
 //
 Lembranças fluidas... Cinza em brocado...
 30 Irrealidade anil que em mim ondeia...
 -- Ao meu redor eu sou Rei exilado,
 Vagabundo dum sonho de sercia..."⁵

Retorna neste poema o tema-síntese do poeta, o passado lembrado como espaço-tempo, em que os "sentidos eram cores". O próprio título, ligado ao âmbito musical, de certo modo reitera o caráter de "sucessão rítmica, ascendente ou descendente" que caracteriza a definição que o dicionário apresenta para a palavra melodia. Não é por acaso, portanto, que a melodia distante dessa idealização veja-se retomada através do uso do tempo verbal pretérito imperfeito (oscilava, havia etc.), bem adequado para indicar a imprecisão de modo e lugar do ocorrido anteriormente.

Somando-se a isso, o referido "tempo-Asa" (verso 4) vê-se nomeado e lembrado (a partir do verso 5) através de seus atributos ligados a cor, som, luz, odores etc., como se esses mesmos atributos constituíssem a sua verdadeira natureza. O que temos então é que, embora o poeta esteja evocando um passado pessoal, distinto do presente pela plenitude de sua

⁵ Sá-Carneiro. *Poesias*. Lisboa, Edições Ática, 1953, p. 98-9.

vivência, o modo que encontra para designá-lo diz respeito às suas qualidades do ponto de vista sensorial.

Primeiramente, atentemos para a importância da luz. Constantemente associada à cor azul ou anil, ocupa um lugar de destaque no imaginário de seus versos. Se nos detivermos na riqueza da significação simbólica da luz, veremos que ela pode estar relacionada à representação de uma iluminação interior, enquanto identidade vinculada a uma ordem de manifestação cósmica; em outra direção, pode significar a força da crença e do desejo humano. Nela, combinar-se-iam a vontade e a aspiração, enquanto dados interiores, e a dimensão externa da amplidão.

Em Sá-Carneiro, a luz é muitas vezes referida para espelhar uma sensação totalizadora e vertiginosa da realidade, diferenciada das contradições e da perspectiva sombria da realidade; isto é, ela termina por significar uma idealidade isenta (momentaneamente) de contradição.

Ligada às alturas que o desejo de ascensão aspira, a luz suprema acena com a possibilidade de o sonho encontrar a carne em explosiva apoteose. Esse arremesso para o alto é o que dará contraste à "escavação" da sua dor: "Nada tendo, decido-me a criar:/ Brando a espada: sou luz harmoniosa/ E chama genial que tudo ousa/ Unicamente à força de sonhar".

No que diz respeito às cores, contudo, as coordenadas são menos evidentes. Alguns estudos disponíveis na bibliografia sobre o poeta delineiam toda uma série de conjecturas com o intuito de relacionar as que mais freqüentemente aparecem arroladas na obra do autor com os estados subjetivos que a elas estariam associados.

Dieter Woll, por exemplo, dentre várias relações apontadas, acentua o caráter de emoção ligado ao roxo e ao vermelho, bem como a autocompaixão referida à cor rosa, e a ternura, ao carmim. Nessa mesma perspectiva, o dourado é visto como um símbolo soberano, que "costuma estar associado ao próprio poeta, ora o rastro que este segue, ora a sua obra"⁶.

Já na tese de Iara F. Pero, encontramos a sugestão de que o azul, relacionado ao ideal, somado ao carmim, associado ao real, resultaria no violeta, conjugando as duas cores precedentes entre si e representando finalmente a ordem do absoluto⁷.

Sem querer questionar a veracidade de tais especulações -- discussão que fugiria ao propósito deste trabalho --, o que julgamos importante salientar é que, ao nosso ver, também a dimensão da cor é utilizada em Sá-Carneiro como campo de dilaceramento entre ascensão e queda.

Por isso mesmo, embora em alguns momentos ele resgate a significação intrínseca de uma cor qualquer (por exemplo, quando incorpora cor e elemento no início do poema "Não": "tudo é ouro em meu rastro"), ao mesmo tempo ele trabalha a negação ou a contraposição desse sentido, com o intuito de melhor retratar a sua inquietação. É significativo, pois, que neste mesmo poema, estejam formulados os seguintes versos: "Amarelo do medo/ Que eu tinha previsto:", ou ainda: "(-- Se tudo quanto é dourado/ Fosse sempre um cemitério)". Para completar, quase ao final do poema, a constatação é

6 Dieter Woll. *Realidade e idealidade na lírica de Sá-Carneiro*. Lisboa, Delfos, 1968, p. 170.

7 Iara F. Pero. *Métrico de Sá-Carneiro: a poética da dispersão*. Universidade de São Paulo, tese de mestrado, p. 105.

desolada: "Neste Palácio Real/ Que os meus sentidos ergueram,/ Ai, as cores nunca viveram..."

Tal procedimento, que, no extremo, pode até ser caracterizado como "dialético", a nosso ver acaba por resultar uma série de implicações do ponto de vista estético. Vejamos, a seguir, algumas delas. É sabido que, dentro do ideário do simbolismo e do decadentismo, a dimensão da cor esteve continuamente a representar um atributo extensivo utilizado na imagem poética para reforçar a qualidade dos objetos ou do ambiente.

No entanto, em Sá-Carneiro ela passa a ter um uso particular e distinto. Obviamente, não deixa de ser um atributo fundamental a caracterizar os elementos que compõem o imaginário do poeta, e em muitos poemas chega a ter uma configuração tipicamente simbolista; no entanto, a sua distinção se dá quando o colorido de uma imagem é invocado com o sentido de reforçar, ou até mesmo mimetizar, a dimensão subjetiva em que o poeta se encontra.

Quando o poeta escreve "Caía oiro se pensava Estrelas/ O luar batia sobre o meu alhear-me", em verdade está a inverter, pelo simples uso da partícula condicional "se", a tradicional dicção simbolista, que se utilizava do recurso comparativo para apropriar-se das qualidades de um objeto qualquer, como neste famoso verso de Eugénio de Castro: "Em verso vou cantar o meu Diamante preto!"⁸. É importante assinalar, portanto, que em Sá-Carneiro o que interessa não é propriamente a metáfora obtida por meio da comparação.

⁸ Álvaro Cardoso Gomes. *Poesia simbolista*. São Paulo, Global, 1985, p. 31.

Por saber tratar-se de um sujeito que se relaciona com o mundo através das sensações, seu efeito procura tocar eficazmente o leitor cruzando os aspectos subjetivo e objetivo como dimensões sobrepostas e indistinguíveis. Assim, "Nasciam num jardim as minhas ânsias", "Que nunca mais, em cor, hei-de habitar" são versos que colocam os objetos e a vivência do artista sob a mesma palpação.

Como consequência direta desse procedimento tem-se a destacar que a observação da cor, em Sá-Carneiro, ao invés de ser um dado que emana da realidade para a atenção do sujeito poético, como era praxe no simbolismo finissecular, passa, antes, a tomar como centro de sua energia a perspectiva dada pela subjetividade. Em síntese, a dimensão anímica da realidade é desenvolvida de modo a configurar de maneira plástica o ânimo do poeta.

* * *

Apenas como nota passageira, será instigante fazer a leitura dos poemas juvenis de Sá-Carneiro sob a ótica dos princípios registrados por Fernando Pessoa: 1) Sensação; 2) Sugestão; 3) Construção.

Um poema juvenil aceita versos como: "A tempestade é horrível/ Não há nada mais medonho./ Parece mesmo impossível/ 'Spetáculo tão tristonho". (1903, à época dos 13 anos). E, então, a impossibilidade da leitura prospectiva se revela. Frente a uma tal Construção, simples e previsível, como auscultar-

lhe a que âmbito toca a sua Sugestão e, mais ainda, pressentir-lhe o espectro da Sensação que percutiu o coração do adolescente poeta quando viu (ou imaginou poeticamente) a tempestade?

Impossível, pois, a mirada crítica, se um texto não oferece fendas por onde recuperar um percurso de criação em torno da sensação geradora. Onde o texto se oferece opaco, amparado muitas vezes no senso comum, ficam reduzidas ao mínimo seus indícios de sugestão. E a leitura terá o desenho de uma rasa geometria.

Sá-Carneiro aprendeu cedo a rimar e metrificar pequenos poemas. Só depois, através da expressão adulta, descerrou os horizontes desconhecidos de (im)possíveis sensações. Inquieto, transfigurado, mudara-se para Paris onde as sugestões de suas imagens mais se alargaram. Experimentou com avidez o laboratório da prosa, escreveu contos onde, em meio ao jogo dos personagens, formulou confissões que eram as suas. O sentimento geral, formulou-o numa de suas cartas ao definir seu estado naquele momento como "artificial" -- morto -- mas vivo por "velocidade adquirida"⁹.

Nos últimos anos de vida, continuou abraçando a velocidade de seus poemas; sensação, sugestão e construção embaralhadas no mesmo fluxo -- de vivência quase indistinguível. Perseguiu em minúcia de detalhes o brilho (dolorido) das palavras. Já aos 26 anos, ao descrever o horror das tempestades, seus versos ampliam para longe o arco do sentimento: "Cristais retinem de medo,/ Precipitam-se estilhaços,/ Chovem garras, manchas, laços.../ Planos, quebras e espaços/ vertiginam em segredo".

⁹ Sá-Carneiro. *Cartas a Fernando Pessoa*, op. cit., v. 1, p. 153.

Uma leitura intensa, um olhar ávido sobre a poesia, solicita esse movimento construído. Vemos aí desabrochado o poeta semeado no jovem, que aos 16 anos punha-se a traduzir Schiller e outros clássicos. Entre o jovem e o adulto uma aprendizagem se estende, um arco de persistência e sonho é levantado. Compreender, acompanhar pelos cursos dos poemas essa trajetória é uma tarefa difícil (quase impossível) de empreender com o olhar crítico. Neste caso, explicações serão sempre hipóteses.

A outra maneira está em seguirmos o rastro da sugestão. Num de seus poemas juvenis, de 1906, temos já os primeiros indícios que explodirão em sua poética futura. Em "Recordações de um moribundo", começa ele dizendo: "A morte de mim já se aproxima,/ Vae terminar a vida e é somente/ Um último lampejo que me anima". O imaginário começa então a desabrochar os primeiros sinais de morte, vereda que se alargará ao longo de sua vida.

Como nos rostos estampados na Fotobiografia, talvez seja possível superpor poemas e deparar o fio comum que terá permanecido mais vigoroso com o suceder dos anos. Compreendê-lo pelo olhar da sugestão, contudo, só será possível pela leitura dos poemas. Insubstituível o seu contato. E esta fica sendo apenas, como se propôs no início, uma notação marginal.

DA MULTIPLICAÇÃO DOS SENTIDOS (II)

"...Depois – sem literatura – de súbito, focam-se-me nitidamente coisas estrambóticas, que devem ser recordações: ontem à noite, uma galinha de vidro azul a assar no espeto – sim de **vidro azul**: e peças de bordados redondos, ocultando qualquer coisa por baixo que mexia e devia ser detestável."
(Sá-Carneiro)

Ao invocar a sua distante melodia, o que o poeta vê perdida não é apenas a plenitude de sua relação com o mundo, mas também, ao mesmo tempo, a fulguração de todos os índices da exterioridade que espelhavam essa qualidade interior. Não se distinguem, como vimos, o ponto de vista subjetivo, dando conta de uma dimensão pessoal e vivencial, e o ponto de vista objetivo, ligado à percepção dos sentidos. A sensação, tal como o poeta a concebe, sugere esses dois eixos como que acionados pelo mesmo movimento.

O que ocorre, na verdade, é que esse preceito -- ou seja, o de deixar indistinguível a passagem entre o plano da sensação e o da percepção -- diz respeito não apenas à cor, mas também às outras manifestações dos sentidos. O contato do poeta com o mundo não supõe a compartimentação das sensações, mas, pelo contrário, reúne seus impulsos no movimento de um único fenômeno. A sonoridade, por exemplo, ligada ao sentido auditivo, é freqüentemente relacionada a outros sentidos do corpo, de modo a configurar a totalidade da sensação apreendida.

Outras vezes, o procedimento do poeta caminha na direção inversa, transformando a cor em manifestação-síntese de sua relação com a realidade. Em "Distante melodia", verifica-se isso na quinta estrofe. Após nomear uma sucessão de sensações ligadas à audição ("balaústres de som"), ao olfato ("ogívas de perfume") e à visão ("pontes de brilho") -- sensações essas que se encontram entremeadas com outras de caráter abstrato, como "arcos de amar",

"domínio inexprimível de ópio e lume" --, o último verso consagra a cor como centro dessa apreensão múltipla ("Que nunca mais, em cor, hei-de habitar").

Este exemplo, e muitos outros que podemos coletar em seus poemas -- associados à importância que o espaço ocupa em sua obra --, talvez nos permita a hipótese de que, no imaginário do autor, o sentido da visão ocupe um lugar privilegiado. Na poética de Sá-Carneiro, é sobretudo através do olhar que a relação com o mundo real pode adquirir a dimensão de gozo pleno ou de queda. No poema "Partida" esse preceito manifesta-se claramente, através dos versos finais: "A cor já não é cor -- é som e aroma!/ Vêm-me saudades de ter sido Deus..." Desse modo, a dimensão de totalidade, muitas vezes invocada pela sua perda, ou seja, pela "saudade" do tempo passado e perdido, encontra na visão a expressão dinâmica de seu percurso.

Se formos atentar para o valor simbólico do olhar, serão muitas as interpretações a sugerir para esse fato¹. No entanto, deixemos de lado qualquer questionamento quanto ao significado alegórico e detenhamo-nos em tentar perceber a sua importância ao evidenciar plasticamente a sensibilidade apreendida pelo sujeito poético. A nosso ver, o papel de testemunho que o olhar desempenha na poesia de Sá-Carneiro está profundamente ligado à necessidade de uma representação visual (e, portanto, sensorial) que se constitua como elo último na comunicação a ser estabelecida com o leitor.

¹ Se, igualmente, formos procurar num dicionário de símbolos a definição de olhar, teremos logo no início de sua definição uma chave sobre a qual raciocinar detidamente: "o olhar, órgão da percepção sensível, é quase que universalmente o símbolo da percepção intelectual. É necessário considerar sucessivamente o olhar físico na sua função de recepção da luz; a seguir, o olhar frontal -- o terceiro olho de Civa --; e o olhar do coração, a receberem ambos a "luz espiritual" (in Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Seghers, 1974, v. 3, p. 294.)

Pensando essa circunstância nos termos dos princípios pessoais, o mundo visual percorrido pelo olhar relaciona-se com a Sensação e, à medida que o poeta a transfigura em versos, estende-lhe um halo de Sugestão. "Mastros quebrados, singro num mar de Ouro/ Dormindo fogo, incerto, longamente...", diz o poeta num de seus momentos em que a apoteose do sujeito fixa um contorno visual. Ao mesmo tempo, essa visualidade nomeada, fixada em imagens poéticas, constitui a Construção que o poeta transmite para o leitor, de tal modo a também despertar nele um conjunto de sensações próximas.

Assim, tendo o poeta uma representação de si mesmo que dê conta de figurar a desarticulação de seus impulsos e, mais ainda, que faça surgir o contraste entre o seu eu e o mundo, passa ele a identificar-se com essa representação e, contraditoriamente, já não se faz necessário personalizar ou fazer referências cotidianas ao seu drama. Sintomaticamente, portanto, o movimento de sensações que Sá-Carneiro articula pelas imagens de seus poemas cumpre, por si, o papel de uma figuração (ou, para retomarmos um termo já aqui utilizado, uma impessoalidade) dramatizada.

Essa formulação torna-se ainda mais relevante se relembrarmos todo o jogo de contrastes, oximoros e hipérboles que participam da "cena" de seus poemas. Do mesmo modo, a ênfase do movimento, o apoio contínuo da cor e a volúpia acentuada no configurar das sensações -- caracterizando mesmo, em sua atuação acelerada, uma espécie de multiplicação dos sentidos -- servem conjuntamente para desvelar para os olhos do leitor a sua aventura poética.

Vale então recuperar este entendimento de modo sintético: o que observamos no procedimento poético de Sá-Carneiro é como que uma multiplicação de sentidos que se propõe como **espetáculo**. Eis uma chave importante para entender de maneira global a opção do poeta pela configuração plástica de seus poemas enquanto maneira de representar-lhe a vivência subjetiva.

Isso poderá talvez ficar mais claro se novamente tomarmos os indícios de suas cartas. Em uma delas, escrita durante os momentos últimos em que finalizava o conjunto que seria reunido no livro "Dispersão", Sá-Carneiro descreve sucintamente, a partir dos títulos, alguns dos poemas que ainda eram desconhecidos por Pessoa. Nesse trecho, cuja citação a seguir será inevitavelmente longa, o importante é perceber o modo quase "cênico" como ele retrata os poemas:

"**Mentira** -- Não é nas outras pessoas só que eu me engano, é também em mim próprio. Corro para uma aventura. Tudo está certo. E ela não me acontece. O mesmo sucede comigo próprio dentro de mim. Olho para as coisas que crio, julgo-me príncipe. Mas olho-as mais de perto: todas se dispersam, não são também; pelo menos não creio nelas. (Isto não se pode explicar, só executar.) Não só não me acontece a realidade como também não me acontece a fantasia.

Rodopio -- Volteiam dentro de mim as coisas mais heterogêneas

(...)

Descrever a angústia de apanhar tudo quanto possa; o que é impossível. Cansaço, mãos feridas.(...)

Como Eu não Possuo -- O que eu desejo, nunca posso obter nem possuir, porque só o possuiria **sendo-o**. Não é a boca daquela rapariga que eu quisera beijar; o que me satisfaria era sentir-me, **ser-me** aquela boca, ser-me toda a gentileza do seu corpo agreste (gosto muito deste número).

A Queda -- A descrição de uma queda fantástica, onde enfim jazo **esmagado sobre mim próprio**².

Neste trecho, representativo de um momento crucial de sua obra, quando Sá-Carneiro preparava-se para assumir-se publicamente como poeta, podem ser destacados vários elementos que estariam ligados a uma concepção "espetacular" da poesia -- para a qual já chamamos atenção anteriormente ao associarmos seu estilo ao de um poeta-fantasia.

Sempre levando em conta que o seu ponto de vista cruza o ângulo subjetivo com o objetivo, a idéia de acontecer, relacionada ao poema "Mentira", e, antes disso, a afirmação de que as coisas não são porque ele não crê nelas, com a conseqüente dispersão, revelam com clareza a expectativa de que o **acontecimento** em relação ao espaço externo é o que efetivamente pode dar conta de suas sensações.

Do mesmo modo, a caracterização "dramática" da angústia ligada a cansaço e mãos feridas (em "Rodopio") e a impossibilidade de ser a boca de uma rapariga como similar impossibilidade do desejo (em "Como Eu não Possuo") acabam por instaurar a espetacularização de um sujeito cindido.

Nossa conclusão, portanto, é de que uma angulação tal do poeta frente à realidade deve ser compreendida como uma conquista da modernidade em

2 Sá-Carneiro. *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa, Edições Ática, 1973, v. 1, p. 118-119.

que Sá-Carneiro se insere. Talvez não fosse mesmo exagero afirmarmos que Sá-Carneiro trabalha continuamente com o intuito de tornar poeticamente visível (e sensível) o seu estado d'alma. É, pois, nessa perspectiva de multiplicação dos sentidos que podemos dizer que o sujeito poético se "dispersa".

* * *

A impossibilidade final de tocar o sentido do absoluto e o resultante declínio para a condição da dor -- trajetória que é reiterada por toda a sua obra poética -- implicam também, em Sá-Carneiro, determinada relação com a temporalidade. O experimento das sensações que vivencia pelos sentidos produz um tempo próprio de desenvolvimento interno do poema, que se relaciona simultaneamente com o fluxo histórico, impessoal. A poesia, como um relógio que funcione pelo entrecruzar desses dois ponteiros, unidos pelo sujeito poético, abre o sulco de outra mirada essencial: o olhar para o tempo.

Para onde aponta esse olhar? É o que tentaremos perceber, a seguir, atentando para o movimento de um de seus poemas mais significativos:

"ESTÁTUA FALSA

Só de oiro falso os meus olhos se douram;
Sou esfinge sem mistério no poente.
A tristeza das coisas que não foram

Na minh'alma desceu veladamente.

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.

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!

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..."³

É bastante esclarecedora a interpretação que Wolfgang Kayser fez deste poema, com o intuito de exemplificar o processo de investigação na determinação do estilo de um poeta⁴. Sua visão minuciosa parte da forma do verso, estendendo-se ao estrato dos sons e às formas de linguagem, procurando, a partir dos elementos lingüísticos da manifestação poética,

³ Idem Poesias. Lisboa, Edições Ática, 1953, p. 66-7.

⁴ Wolfgang Kayser. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra, Arménio Amado Editor, 1958, v. 2, p. 159-171.

desvendar a estrutura que sustenta a sua motivação enquanto conteúdo relacionado, e relacionável, com uma visão de mundo.

No que diz respeito ao aspecto do tempo, a conclusão do crítico é de que "o emprego dos verbos no presente exprime o caráter duradouro das experiências, ou seja, o seu caráter intemporal". Essa visão estaria reforçada ainda pelo paralelismo encontrado reiteradamente em seus versos, onde "cada fato é apresentado com a maior economia de requisitos: sujeito, predicado e, geralmente, complementos circunstanciais de lugar. Não há inversão ou outro meio qualquer que torne a construção afectada, ou que sublinhe qualquer parte da frase: o caráter de frase é dum efeito absoluto; o que interessa é a exposição objetiva dos estados"⁵.

Kayser aponta ainda toda uma série de características quanto ao uso dos adjetivos e substantivos e dos verbos intransitivos -- em utilização igualmente paralelística --, de modo a corroborar o sentimento geral expresso no poema. A coerência da sua interpretação estaria em associar a intemporalidade do que é descrito nos versos de Sá-Carneiro com a ânsia de absoluto que o estimula.

Como traço principal, o crítico aponta no estilo do poema a configuração de uma impotência que o sujeito poético anuncia frente à sua declarada condição de "esfinge sem mistério no poente". A impressão geral seria, portanto, a de um ritmo interno a espelhar essa incompatibilidade, expressa através da acentuada contorção dos sons e imagens presentes nas palavras, espécie própria de tortura.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 167.

Esta é, sem dúvida, uma das possibilidades de retomar o projeto decaído do poeta e reconhecer-lhe nos sinais da construção dos versos a desfigurada magnitude de uma estátua falsa. Em meio a esse urdimento, o elemento temporal desempenha o seu papel construtivo. Afinal, é também pondo a face sobre o fluir do tempo que um poema fixa contornos para a expressão de suas imagens.

Quanto a este item, apresentamos a seguir algumas variantes interpretativas.

A nosso ver, a ausência de "aspecto temporal" ou a intemporalidade anotada por Kayser no conteúdo do poema -- que, de resto, deixa a dúvida desta intemporalidade dizer respeito ao aspecto transitório da vivência do sujeito ou, pelo contrário, ao seu registro eterno e perene -- poderá estar representada sob uma outra ótica, que é a da **presentidade contínua**.

Para justificar essa leitura, podemos notar, por exemplo, que temos por quinze vezes utilizada a conjugação verbal em tempo presente -- isso, num poema que reúne apenas 16 versos --, contra apenas duas conjugações em tempo passado (no terceiro e quarto versos da primeira estrofe). Dentro desse confronto numérico, temos ainda o uso do verbo **ser** por três vezes, no tempo presente.

Além disso, a idéia de **continuum** do emprego verbal está reforçada pelo uso da quase totalidade dos verbos em sua forma intransitiva ou pronominal ("douram", "quebram-se", "estremeço", "corre" etc.), resultando num paralelismo que reafirma a coesão do poema. Sintomaticamente ainda,

por cinco vezes os verbos estão conjugados em primeira pessoa, referindo-se diretamente ao "eu" do poema.

O que essa perspectiva coloca, em nosso entendimento, é que a imutabilidade temporal que o poema "Estátua falsa" representa -- em consonância com toda a poética do autor -- deixa de ser propriamente uma expressão da "indiferença absoluta do sujeito que fala", ressaltada por Kayser, para configurar, antes, um sujeito subjugado e impossibilitado de existir uno, e cuja experiência desfralda-se tão-somente através dessa insuficiência, ou seja, na condição "falsa" ligada ao seu devir.

A contingência de falsidade dessa "estátua" imaginada teria sua gênese num passado mítico e gerador, impedindo o presente de superar-se: "A tristeza das coisas que não foram/ Na minh'alma desceu veladamente".

Nesse sentido, acompanhando uma formulação de Bachelard sobre o tema, podemos entender que o poema de Sá-Carneiro "destrói a continuidade simples do tempo encadeado para construir um instante complexo, para unir sobre esse instante numerosas simultaneidades"⁶. A opção estilística pelo paralelismo entre verbos e construções frasais bem pode ter no seu cerne a reafirmação de um instante que é densamente vivido pelo revolver de sensações.

A complexidade desse "instante" adviria ainda do revelar contínuo de imagens que se desdobram em mutações variadas e inesperadas ("espadas de ânsia", "gomos de luz", "estrela ébria", "sereia louca"), mas que reafirmam -- como forma de um gozo profético -- o fim esvaziado do sujeito.

⁶ Gaston Bachelard. *La intuición del instante*. Buenos Aires, Siglo Vinte, 1973, p. 115.

Com isso, parece-nos que a fluência contínua do presente ganha um sentido revelador: não que a partir dela resulte o movimento de o sujeito saltar para a perspectiva do eterno -- a refugiar-se na irrefutabilidade do intemporal --; ao contrário, o que tece o instante desdobrado relaciona-se com o sentimento de ruptura, anúncio de um tempo que podia ser e que, continuamente frustrado, nunca chega a lograr.

Numa visão radical dessa condição, o tempo existe -- como extensão infinita -- apenas para dimensionar o sujeito aprisionado no instante decaído. Não há redenção possível, e o absoluto, definitivamente, está longínquo.

Em outras palavras, o "tempo vertical" que o poeta constrói assegura-se como sendo a consciência de uma ambivalência excitada pelo advento das sensações. Essa ambivalência, por sua vez, está no cerne da identidade do poeta, que já no primeiro verso revela o seu estigma: "Só de oiro falso os meus olhos se douram". Não sendo possível fugir a essa circunstância, resta-lhe a possibilidade única de encarnar uma dor que dói continuamente⁷.

No caso de Sá-Carneiro, este imaginário aparece sucessivamente em seus poemas. É comum nele, como bem sabemos, que o sujeito poético se retrate com tintas desdouradas. Isso, por sua vez, remete a uma sucessão de momentos (referidos muitas vezes na forma da conjugação presente dos verbos), que bem pode estar a representar a perda ou a ausência de

⁷ É importante a afirmação de Bachelard, nesse sentido, ao dizer que "o instante poético obriga o ser a valorizar ou a desvalorizar. No instante poético, o ser sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo que levaria a ambivalência ao ponto de antítese, a simultaneidade a transformar-se em sucessivo" (Idem, *ibidem*, p. 117.)

historicidade para o sujeito. Esta torna-se, com efeito, a razão última da relação do poeta com a idéia de tempo.

Dentro desse raciocínio, o passado estaria ligado à ordem da vontade que arremete o sujeito para o absoluto. No entanto, o rompimento desse elo (fraturando a ascensão de um desejo) inaugura uma presentidade em que a história pessoal tem um único ponto a ser continuamente revisitado: **o tempo vertical da queda.**

O ritmo da repetição e os paralelismos da linguagem guardam assim uma estreita relação com a oposição estanque entre passado, presente e futuro; não havendo fluidez entre essas instâncias objetivas, desdobra-se para o poeta o tempo de uma interioridade que é ao mesmo tempo narcísica e autodestrutiva.

Através dessa postura, delineia-se um sentido de recuperação, às avessas, de inscrição na história. O instante pode ser tomado como revelação, cuja radicalidade opõe-se igualmente ao passado e ao futuro, o que, no dizer do poeta, manifesta-se em outros termos: "Sou templo prestes a ruir sem deus". Negado o primitivo anseio de tocar o ouro das formas, o eu poético sucumbe em ansiedade, cercado por uma auréola fenecida. Após tal movimento, a sua relação com o tempo não poderia deixar de ser inequívoca: se ontem não foi possível lograr o destino do desejo, hoje também não o será: "Como Ontem, para mim, Hoje é distância".

O que o poeta sugere, a partir da sua perspectiva, é que a presentidade contínua -- ou a intemporalidade, no dizer de Kayser -- reafirma o descompasso entre o sujeito, radicado na sensorialidade do instante, e o

momento fundante de um passado de sonho, e que igualmente compromete o visar do futuro. Se antes não foi possível engendrar o brilho de um desejo absoluto a desencadear o princípio ativo do "eu" em relação ao seu destino -- expressão individual e singular de uma História maiúscula --, a dimensão do agora (tempo presente) transforma-se em martírio reafirmado por imagens sucessivas. A cada verbo conjugado, praticamente a cada frase, renova-se a visão dessa condição reiterada.

Já não permanecem, então, resíduos de mistério no interior da esfinge e, embora o percurso das sensações seja o da vertigem no corpo, a impressão final é de imobilidade: estátua falsa, ainda que erguida no ar.

* * *

A presentidade contínua desenvolvida nos versos de Sá-Carneiro não se faz de maneira aleatória; verticalizando o instante, ela guarda um sentido que aponta para a ordem do exemplo. Quer dizer, é como se o subtexto de sua voz sibilasse-nos durante a leitura uma mensagem protagonizante e secreta: "presencia o meu suplício, leitor, enxerga no conflito destas forças a desordem da vida que nos pertence". Este sussurro final, imaginário, é a metáfora que, com a atenção colada à página, poderíamos depreender.

Do mesmo modo, diante de tal mensagem, poderia o leitor (imaginariamente) perguntar: "poeta, por que me fazes passear por esse caminho? Para que revelação final me levas?".

A constatação desse (virtual) diálogo obriga-nos então a aguçar o olhar crítico.

Uma poesia como a de Sá-Carneiro, que remete radicalmente os seus significados para o plano dos símbolos, desprezando as ocorrências do cotidiano pessoal, visa como que resgatar o sentido profético das lendas antigas. Nelas, a figura da Sibila representa "o ser elevado a uma condição transnatural, que lhe permite comunicar-se com o divino e de encaminhar-lhe as mensagens: é o possuído, o profeta, o eco dos oráculos, o instrumento da revelação"⁸. No caso de Sá-Carneiro, obviamente não se trata de assumir a postura de predição do futuro.

O que ele desenvolve em seus poemas não seria propriamente um sentido de previsão da História, mas sim de imagens que estariam ligadas à revelação de uma condição primitiva -- ligada à dor original do paraíso perdido, como já foi assinalado. O que o poeta persegue com agudeza é o evisceramento dessa circunstância essencial, procurando representá-la numa expressão de talhe moderno.

No famoso texto em que Pessoa escreveu sobre a morte do amigo -- e publicou na revista *Athena* somente oito anos depois, em novembro de 1924 --, não terá sido por acaso que fez a evocação de um ditado da sabedoria grega para aproximar-se da radicalidade representada naquela vida e obra. "Morre

⁸ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Sheggers, 1974, v.4, p. 203.

jovem o que os Deuses amam", inicia ele, para em seguida ressaltar o caráter de genialidade de Sá-Carneiro, e a conseqüente fatalidade que isso engendra: "Mas, o amor dos deuses, como por destino não é humano, revela-se em aquilo em que humanamente se não revelará amor. Se só ao gênio, amando-o, tornam seu igual, só ao gênio dão, sem que queiram, a maldição fatal do abraço de fogo com que tal o afagam"⁹.

O poeta toma então o fogo aos deuses e o alastra pelo poder das palavras, traz para o centro da sua vivência o fluxo de tudo que lhe pareça vital. Já vimos, pelo configurar das sensações em seus poemas, o quanto o significado do transnatural percorre a percepção dos sentidos. O espetáculo plástico e visual de seus versos não leva em conta propriamente a conseqüência biológica da carne. As metáforas se multiplicam em liberdade. Portanto, sem contar com o peso dessa "limitação", o corpo lhe serve como uma espécie de instrumento simbólico a tornar palpável a inquietação das sensações, isto é, de seu lugar no mundo.

Os sinais do corpo tratados assim simbolicamente deflagram um significado de revelação essencial, que é o que o poeta procura construir com a sua poesia. E para reforçar essa impressão, lembremos apenas que, como epígrafe para o seu projetado livro de contos *Sonhos*, ele escolheu as palavras conclusivas de um verso do amigo que ficara em Lisboa: "O que sonhei, morri-o"¹⁰. Não podia ser mais revelador e sincero o aviso de entrada no seu mundo.

⁹ *Fotobiografia de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa, Químera, 1988, p. 237.

¹⁰ Sá-Carneiro. *Cartas a Fernando Pessoa*, op. cit., v. 1, p. 60.

Como à maneira das sibilas, que proclamavam muitas de suas mensagens sob a forma de enigmas, sinais a serem desentranhados, Sá-Carneiro dá voz a um eu poético que, girando a si mesmo pelo movimento intrínseco das imagens, goza o horizonte da profecia. Isso encontra paralelo ainda em sua biografia, com a visão premeditada do suicídio -- ou, em outros termos, do fim da vida, que ele associava ao desencanto e ao sofrimento -- aparecendo desde cedo em seus textos e correspondências.

Reafirmemos, contudo, que o termo profecia está aqui invocado sobretudo pelo seu significado de presságio. A dimensão profética de seu estado d'alma constrói-se, pois, não de maneira deliberada e evidente, mas deflagrada no interior da articulação de suas imagens -- tomadas, em última análise, como sinais de uma consequência maior e dramática.

No poema "Rodopio", por exemplo, há toda uma sucessão de elementos e visões desencadeada a partir da primeira estrofe: "Volteiam, dentro de mim,/ Em rodopio, em novelos,/ Milagres, uivos, castelos,/ Forças de luz, pesadelos,/ Altas torres de marfim". A vertigem estonteante desse rodopio multiplica-se nas estrofes seguintes -- reforçadas pelo uso insólito de verbos e complementos, tais como: "zebram-se armadas de cor", "virgulam-se aspas em vozes", "ruem-se braços de cruz" etc. --, de tal modo que a tensão acumulada em alto grau culmina evidentemente no espasmo final: "tantas, tantas maravilhas/ que não se podem sonhar!..."

Similarmente às manifestações das pitonisas arcaicas, o fundamento do destino do poeta anuncia-se em fragmentos, cuja articulação se encadeia no suceder dos versos. Rodopios por meandros e desafios tão agudos terminam

por reafirmar profeticamente a condição humana da impossibilidade de sonhar.

Distinto, portanto, da fórmula do poeta fingidor -- que renderia tantos dividendos à poética pessoana --, Sá-Carneiro engendra uma vivência poética em que não cabe a suposta dualidade entre sujeito e objeto. É como se em sua primeira pessoa, contraditoriamente convergente e difusa, ressoassem unissonamente essas duas modalizações da realidade: o sujeito tem a face do objeto e o objeto tem a face do sujeito.

Colocado no centro de um rodadoiro de movimentos que levam à multiplicação dos sentidos, dando passadas no tempo a reafirmar uma fatalidade contínua, as dualidades e o colorido dos contrastes de suas imagens servem sobretudo para continuar o movimento presentificado (e profético) das sensações; os versos sucedem-se numa proposição de harmonia de palavras - - contraditória, pois, com a desarmonia do sujeito --, como se fossem **feixes a irradiar-se de uma dor aureolar e central.**

É procurando construir esta metáfora de mandala que o poeta deseja atingir a face do leitor. Sob esse hipotético horizonte do outro, a sua súplica é a de cumplicidade em relação à cena que a poesia ilumina: "Sou estrela ébria que perdeu os céus".

Desintegra-se, expira o poeta por um movimento de debruçar sobre o instante das formas. Cada detalhe, cada momento, reafirmará com nitidez a revelação conhecida, mas jamais aceita. Uma dor humana, demasiadamente humana, lhe recobrirá o rosto em face do mundo. A poesia de Sá-Carneiro trabalha com essa história, que é ao mesmo tempo lenda e profecia.

Negatividade. Sensação e Saudade. Sensacionismo. Ativação da vivência. Narciso em conflito. Dispersão e multiplicação de sentidos. As miradas que até aqui tivemos sobre estas particulares manifestações na poética de Sá-Carneiro desembocam inevitavelmente numa ampla questão -- tanto mais problemática quanto fundamental --, que diz respeito à articulação desta voz singular com uma dimensão social própria.

Tomando-se a formulação de Adorno, em seu clássico estudo sobre lírica e sociedade, de que o poema lírico trabalha e coloca-se expressivamente dentro do horizonte da individuação e, em decorrência disso, de que "a lírica não tem poder algum contra o risco de permanecer na acidentalidade da mera existência fragmentada"¹, cabe então avaliar e perguntar de que modo o poeta português reflete um conflito que diz respeito à alteridade social.

Já apontamos anteriormente a negatividade poética como estratégia que serve ao autor para colocar-se frente à dimensão coletiva. Trata-se de uma perspectiva genérica, que supõe na prática textual uma articulação pessoal e característica. Também já foram aqui devidamente salientados o lamento decadente, a invocação obsessiva da dor, a vivência aguda dos sentidos e o sonho pelo absoluto como "sintomas" de um mal-estar que enraíza-se na base de sua concepção de mundo.

Contudo, estas evidências foram apontadas e flagradas no concerto interior dos textos e das imagens, procurando observar a sua coerência

1 Theodor Adorno. "Lírica e sociedade". In *Os Pensadores*. São Paulo, Abril, 1975.

DA CONCLUSÃO: O RITUAL DE SI MESMO

"Cada qual encontrará seus próprios mandamentos, na medida em que confronta sua vida com a exigência mais elevada. Ele libertará o futuro de sua forma desfigurada, reconhecendo-o no presente."
(Walter Benjamin, "A vida dos estudantes")

expressiva, ainda que desconcertante. Agora, que chegamos à necessidade de alguns pontos conclusivos, a tarefa que se coloca está em ampliar novamente o foco da visão crítica e remetê-lo a uma problemática crucial: a conotação dos poemas de Sá-Carneiro em relação a uma dimensão social da poesia.

Iniciemos, então, por delimitar alguns pressupostos. Enquanto categoria poética, socialmente circulante, a lírica moderna apresenta as suas propriedades genéricas. Na perspectiva de Adorno, sua produção sobrevém levando em conta a confluência entre, de um lado, a expectativa social -- que, dentre outros aspectos, solicita por exemplo que a lírica seja a portadora de uma palavra "virginal", livre da coerção objetiva -- e, de outro lado, a expectativa do poeta, querendo afirmar-se como sujeito identificado na singularidade da linguagem. Essa convergência, por sua vez, constituir-se-ia numa espécie de tensão, dentro da qual o poeta inscreve o seu imaginário.

É por essa via -- de dupla mão -- que a subjetividade do poeta toca a ressonância social. Segundo o pensador alemão, "a subjetividade poética é devida, ela mesma, ao privilégio que foi permitido apenas a uma minoria dentre os homens por parte da pressão das necessidades vitais de apreender o universal num aprofundamento em si mesmos, e, de um modo geral, de se desenvolver como sujeitos autônomos, detentores da livre expressão de si mesmos"². Ora, em última instância, é essa mesma condição que impulsiona e estimula o ato da leitura de poemas líricos, bem como o da sua escritura. A expressão *sui generis* do sujeito, assentada na concretude da linguagem, e

² Idem, *ibidem*, p. 207.

representando ainda uma experiência que transcenda a mera individualidade, termina por participar de uma corrente subterrânea coletiva.

Adorno conclui ainda que "as mais altas formações líricas são aquelas em que o sujeito, sem resto de matéria pura, soa na linguagem, até que a própria linguagem se faça ouvir"³. Cumpre à linguagem, então, ser o elo que surge do particular e se estende a representar também o outro de natureza social, isto é, o universal. Regra que vale como uma pedra de toque: à lírica compete uma forma própria de **representação**.

Esta visão adorniana -- que, obviamente, desdobra-se num variado campo de conseqüências e possibilidades --, se sobreposta à produção poética de Sá-Carneiro, permitirá uma visão mais nítida de seu horizonte com respeito à natureza social da poesia. Como já foi visto, uma série de evidências em sua obra, reforçadas pela sensibilidade presente em suas correspondências, apontam para uma identificação tal entre o movimento das imagens de seus poemas e a sua situação subjetiva, que a razão última da atividade poética aspira sobretudo à conquista de uma expressão maiúscula para a sua dimensão de **sujeito**.

Quando essa ansiedade se vê "cristalizada" num tecido dinâmico das palavras, essa dimensão particular ganha autonomia e passa, então, a configurar o que Adorno define como "o auto-esquecimento do sujeito, que se abandona na linguagem como algo objetivo"⁴. Pois bem, em Sá-Carneiro, esse auto-esquecimento, que sugere uma vivência depreendida do real e, ao mesmo tempo, a alta consciência da materialidade lingüística com que lida o poeta,

3 *Idem, ibidem, p. 206.*

4 *Idem, ibidem, p. 206.*

realiza-se, como apontamos anteriormente, através da tônica da espetacularização.

Em seus poemas, a ênfase no "espetáculo" das sensações surge como que reforçando a autonomia de imagens que, embora estejam designadas por um eu particular, tocam o outro pela essência de seu drama. Operando com o tripé da negatividade (dissonância, anormalidade e acidentalidade, apontados na introdução deste estudo), o poeta proporciona efeitos de sinestésias diversas para dar conta de um clamor que o transcende.

Com isso, o que o poeta demonstra é ter a consciência de que, diante da imaginada possibilidade do leitor, enquanto circunstância que representa o coletivo, seus versos intentam construir uma "Vaga lenda facetada/ A imprevisos e miragens --/ Um grande livro de imagens,/ Uma toalha bordada", conforme anuncia na abertura de um dos poemas de "Sete canções do declínio"⁵.

Que nitidez terá então um sujeito que se inscreve sob a forma de uma "vaga lenda facetada"? Imerso na fúria da dispersão, que contornos permanecem para figurar a sua aturdida e humana aventura? Tocado pelo ceticismo moderno, experimentado e desdobrado ao longo de uma existência também facetada, Sá-Carneiro acena com a inversão dessa expectativa. A negatividade que leva a cabo, ainda que seja um espetáculo de imagens representativas de uma subjetividade, deixa como rastro final a negação do sujeito⁶. Ou seja, o que deparamos diante de nossos olhos, enquanto somos

5 Sá-Carneiro. *Poesias*. Lisboa, Edições Ática, 1953, p. 154.

6 João Gaspar Simões, na introdução à obra poética do autor, toca nessa questão, sem mais aprofundar-se. Segundo ele, o sujeito, em Sá-Carneiro, "não

leitores dos seus poemas, conforma um desenho de emoções e sensações que estão ligadas a "um desespero a equilibrar-se apenas no ponto do próprio paradoxo"⁷.

Confrontado com o plano social, esse sofrimento pelo qual o sujeito poético se afirma -- invertidamente, como padecimento -- guarda o sentido intrínseco da negação da sociedade. No caso do poeta português, a degradação do sujeito, que a poesia testemunha em forma de lamento, funda conjuntamente uma significação oposta, que é a da negação das relações tornadas "naturais" na vida social. Citando uma vez mais as palavras de Adorno, o que se verifica na modernidade é que, "no poema lírico, por identificação com a linguagem, o sujeito nega tanto sua simples contradição monadológica com a sociedade, como seu simples funcionamento no interior da sociedade socializada"⁸.

Assim, o fundamento paradoxal do desespero, que à primeira vista sugere restringir-se tão-somente à sua dimensão individual, acaba reforçando-se também pelo propósito (implícito) da negação social. Em última instância, ao ver-se negado como sujeito, também o poeta nega o horizonte do coletivo; o jogo da polarização, assim desenvolvido, propaga-se a níveis além do particular. Isso pode ser observado com nuances se nos ativermos na articulação de seus poemas, presenciando em vivo movimento a anunciada precariedade do sujeito poético. É o que sucede, de maneira cristalina, no poema a seguir:

tem consciência de si mesmo: procura-se a si próprio, mas não se encontra.
Onde devia estar o sujeito, está o nada, está o caos".

7 Theodor Adorno, op. cit., p.207.

8 Idem, ibidem, p. 207.

"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...

5 Assombro ou paz? Em vão... Tudo esvaído
Num baixo mar enganador de espuma;
E o grande sonho despertado em bruma,
O grande sonho -- ó dor -- quase vivido...

Quase o amor, quase o triunfo e a chama,
10 Quase o princípio e o fim -- quase a
expansão...

Mas na minh'alma tudo se derrama...
Entanto nada foi só ilusão!

De tudo houve um começo... e tudo errou...
-- Ai a dor de ser -- quase, dor sem fim...--
15 Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim,
Asa que se elançou mas não voou...

Momentos de alma que desbaratei...

Templos onde nunca pus um altar...
Rios que perdi sem os levar ao mar...
20 Ânrias que foram mas que não fixei...

Se me vagueio, encontro só indícios...
Ogivas para o sol -- vejo-as cerradas;
E mãos de herói, sem fé, acobardadas,
Puseram grades sobre os precipícios...

25 Num ímpeto difuso de quebranto,
tudo encetei e nada possuí...
Hoje, de mim, só resta o desencanto
Das coisas que beijei mas não vivi...

.....

.....

Um pouco mais de sol -- e fora brasa,
30 Um pouco mais de azul -- e fora além.
Para atingir, faltou-me um golpe de asa...
Se ao menos eu permanecesse aquém...⁹

⁹ Sá-Carneiro. *Poesias*, op. cit., p. 68-9.

Como em outros poemas do autor, aqui a tônica central é a da impossibilidade de tocar o absoluto. O ideal mobilizado pelo desejo -- isto é, o grande sonho -- acaba repetidamente interrompido, à falta de um "golpe de asa". Resta o desencanto de uma iniciativa que não encontrou termo. A poesia, dando voz a um sujeito que declina em frustração permanente, registra sob o signo do "quase" o contraste que opõe a perspectiva da ilusão sensorial à fatalidade da "falha", do vôo inicial interrompido. O que se verifica é a repetição de um suplício que já havíamos conhecido em outros poemas.

Anteriormente, identificamos a matriz simbólica do mito de Narciso como gênese de uma identidade que se projeta como imago impossível de ser concretizada. O passo seguinte então deve ser dado em outro sentido, ao questionarmos, sob a perspectiva do social, que significação implica esta atitude literária. Em outras palavras: afinal, se o que temos diante de nós é um sujeito, cuja dicção organizada em decassílabos vem mostrar as chagas, vem reafirmar a mutilação de que foi vítima, por virtude do muito desejar, que **representação** estabelece em relação ao meio que o circunda?

E a resposta a essa questão pode vir conflagrada num só termo: o sacrifício. Nesta palavra podemos encontrar o significado redundante e obsessivo que percorre a atitude poética de Sá-Carneiro, reforçando a sinalização recorrente de sua queda. O que efetivamente deparamos em seus poemas é um sujeito que, pela poesia, perpetra o próprio sacrifício como visão a ser oferecida para o leitor, vale dizer, para a leitura. "Num ímpeto difuso de quebranto,/ Tudo encetei e nada possuí..." diz o poema em seu momento de síntese. O ímpeto desgarrado de seu desejo volta-se contra si mesmo -- retorna

em dor -- e coloca diante dos olhos que lêem a imolação (angustiada) do poeta.

Mais do que uma circunstância, ligada a ocorrências externas, o sacrifício coloca-se como uma sina interior ao sujeito poético. É sob esse ângulo que Sá-Carneiro pactua com a insatisfação que satura a poesia do seu tempo e, simultaneamente, encontra expressão para o seu drama pessoal. O ato sacrificial -- instaurado com transparência de detalhes no âmago da expressão poética -- constitui uma marca indelével para o ser. A partir desse gesto, não há possível retorno. Depois de "quase", é a frustração que se instala. E a dor lateja continuamente.

Justifica-se assim o fato de o tema da queda e o da oposição entre realidade e idealidade reaparecerem continuamente em seus versos. O mesmo ocorre em seus contos e na novela "Confissão de Lúcio", cuja tematização é também recorrente, focalizando com frequência o tema da consciência atormentada do artista. Tormento e sacrifício podem ser tomados como sinônimos, ressaltada a diferença de que o ato de sacrifício guarda um sentido que supera o plano individual. Há um quê de voluntário nesse ato que necessariamente extrapola a solidão para atingir o outro. Instaura-se, desse modo, um vislumbre que se projeta para o coletivo.

Nesse sentido, o que toca ao sujeito do sacrifício é anunciar uma renúncia que, igualmente, inscreve o sonho desejado¹⁰. Sob a luz desse ato,

¹⁰ Do ponto de vista simbólico, o dicionário apresenta a seguinte definição para o termo: "o sacrifício está ligado à idéia de uma transformação, ao nível da energia criadora ou da energia espiritual. Quanto mais o objeto material ofertado é precioso, mais potente será a energia espiritual recebida em retorno." (in Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Seghers, 1974, v. 4, p.138.)

expandem-se as dores individuais até um limite que atinge o círculo do social, já que a ansiedade central é a de **significar** -- e, significar para quem, senão para o outro, para os outros? O poeta inscreve, escreve os signos de um sofrimento que libera a ascense de seu lugar no mundo. Paradoxalmente, quanto maior for o suplício, tanto mais alto estará projetado o horizonte do ideal: "Ogivas para o sol -- vejo-as cerradas", diz o testemunho do poeta, acenando à luz distante, mas deixando intacta a carga do seu símbolo.

Assim, a oposição de imagens em Sá-Carneiro, se não podemos dizer que aciona um fundamento falso, tem como objetivo principal armar o efeito do contraste. A extensão da diferença entre sujeito e mundo se erguerá como um arco tenso que sustentará a incompatibilidade dos opostos. Mas nem sempre terá sido assim. No passado imaginário reside a memória do encontro, da identificação e submersão do eu no todo, despertando a visão do sonho e a atração desejante. O "quase" distingue essa possibilidade de ascensão, mas a subsequente "queda" inaugura a profundidade da dor e do suplício.

Esta trajetória cindida é o que a lírica da dispersão projeta para o campo do leitor. À luz da leitura, o que o poeta nos anuncia é a vivência sombria, procurando desvelar em tal atitude "algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade"¹¹. Sem referir-se explicitamente à esfera social, Sá-Carneiro constrói esse espectro inseminante, e coloca o sacrifício do seu Anseio como retrato do seu tempo. Tanto maior a energia do seu sonho anulada, maior é a singularidade de sua biografia forjada na perversidade da História.

¹¹ Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 201.

Por isso mesmo, retornando ao tópico deixado atrás, o cerne escolhido para animar essa exemplaridade fica sendo o espetáculo das sensações. Colocadas no horizonte da punição corporal, elas alcançam a objetividade de serem para o outro a imagem visível da dor, ao mesmo tempo que brotam no interior do sujeito, submisso à negação de seus desejos. Espaços, cores, luzes, sons -- desencadeados no delírio -- são capturados pela perspectiva do olhar como uma vertigem que coloca o poeta frente ao seu destino: "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 aquém...".

Frente aos seus versos, o que presenciamos não é a lição moral e conclusiva de uma derrota aceita, mas sim uma movimentação multiplicada de sentidos que estão a representar o embate. "Rios que perdi sem os levar ao mar", os fluidos das sensações tornam visível (e vivido em tempo presente) o sacrifício.

O desespero da voz lírica, ao mesmo tempo que toca o paradoxo, ganha a positividade de dizer, de espelhar para o outro -- o leitor, o social, como quisermos -- a tensão, e muitas vezes a luta, que se estabelece entre a mônada do sujeito e a circunstância coletiva. Uma vez mais temos então o desenlace da atitude heróica na contingência da expressão poética; no entanto, no caso do poeta português, ela já se manifesta marcada sob o signo da condição moderna.

Se é verdade que a dimensão do heroísmo sempre tocou a poesia historicamente, em poetas os mais díspares, em estilos e momentos os mais diversos, a dimensão heróica que cumpre à modernidade afina-se, como já

vimos anteriormente, com a negação da sociedade. Uma negação, diga-se de passagem, inscrita na mesma proporção em que o sujeito se revela fustigado e violentado em seus desejos.

À luz desse heroísmo, o sacrifício reconquista o sopro mobilizador da expressão. Aquele "quase", que não pôde ser levado a termo, deixa gravado nas entrelinhas do poema a extensão do sonho procurado. Anunciando descidas que dimensionam alturas, o poema se projeta: "um pouco mais de sol -- e fora brasa,/ um pouco mais de azul -- e fora além".

Como leitores, testemunhamos o padecimento do poeta em alta tensão. Sabemos que a aflição que lhe agita a carne é igualmente nossa, já que de algum modo também estamos tocados pela ordem do sonho. Uma contradição que palpita reveladoramente, eis o que as páginas de seus poemas insemینam em nossas mãos plácidas. Ficamos arremessados para o interior de um sacrifício que adere aos nossos olhos. É isto o que o poeta português solicita do seu leitor/sociedade; a comunhão com o seu desejo de subir e o testemunho de seu fracasso involuntário. Seus versos colocam em movimento os pólos interdependentes dessa contradição; palavras, versos e rimas que abrem frestas nítidas para esse furor vivente.

* * *

O mesmo furor alastrou-se pela biografia pessoal, ou, quem sabe, variável inversa, talvez dela tenha advindo. Vários sinais ao longo de sua curta vida indicam a exaustão. Em carta a Fernando Pessoa, de junho de 1914,

ele define o seu estado de alma como "morto -- mas vivo 'por velocidade adquirida"¹². Em 31 de março de 1916, quando a idéia de morte mais se fixava em suas palavras, confia o seu ânimo derradeiro: "Eu não me mato por coisa nenhuma: eu mato-me porque me coloquei pelas circunstâncias -- ou melhor: fui colocado por elas, numa áurea temeridade -- numa situação para a qual, a meus olhos, não há outra saída"¹³. Ou ainda, algumas linhas adiante, quando diz: " Hoje vou viver o meu último dia feliz. Estou muito contente. Mil anos me separam de amanhã. Só me espanta, em face de mim, a tranqüilidade das coisas... que vejo mais nítidas, em melhor determinados relevos porque as devo deixar brevemente". Até chegar ao desabafo final e conclusivo: "Não me perdi por ninguém: perdi-me por mim, mas fiel aos meus versos"¹⁴.

O suicídio, provocado por uma dose de estricnina no dia 26 de abril do mesmo ano, às oito horas da noite, na penumbra de um quarto do Hotel Nice em Paris, desfere o "golpe de asa" derradeiro. Enviado um bilhete sem indícios a um amigo parisiense, perpassando-lhe no sangue o calor de algumas poucas amizades, desfecha o poeta o rito final da metáfora perseguida: os últimos Indícios de ouro são engolidos pela grande sombra da Morte. Em sua carta final a Pessoa, as palavras já ressoavam de outra margem: "Não sei nada, nada, nada. Só o meu egoísmo me podia salvar. Mas tenho tanto medo da ausência. Depois -- para tudo perder, não valia a pena tanto escoucear. Doido!

12 Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa, Edições Ática, 1973, v. 1, p. 153.

13 *Idem*, *ibidem*, p. 174.

14 *Idem*, *ibidem*, p. 175.

Doido! Doido! Tenha muita pena de mim. E no fundo tanta cambalhota! E vexames. Que fiz do meu pobre Orgulho?"

Fiel ao movimento de seus versos, a face real das imagens também padece a queda irrevogável. O corpo comunga com o sacrifício anunciado nas imagens; a Carne e a Sensação se confundindo, se arremessando ao mesmo destino. Coragem atormentada esta, a de conduzir vida e poesia como duas paralelas que se refletem (esquecendo-se) no ato único da Linguagem.

O suicídio sacrifica, o sacrifício leva ao suicídio. Quem sabe, esteja a reger isso tudo "a celebração de uma vitória interior" a que costuma estar associado esse gesto. Quem sabe, o suicídio, pela estricnina, a produzir a cena horrível da deformação interior do corpo, seja a última metáfora do poeta a mexer com as vísceras, libertando-as para o nada ou para o almejado absoluto. Quem sabe?...

Não sabemos. Alcançamos apenas a linguagem como superfície dessa intempestividade.

Sensação. Sacrifício. Suicídio...

O sonoro sibilar dessas palavras pode ser musical, e pelo ritmo levar-nos ao universo de Sá-Carneiro, em cujos versos e imagens a poesia revelará a face sobressaltada de sentimentos ocultos nas sombras. A tormenta que o poeta registra, experimentada através dos sentidos/significados do corpo, designa virtualmente uma tempestade de sentimentos que também são nossos.

Podemos "vê-los" e "senti-los" através da expressão do poeta; mas como se trata de uma condição representada em palavras, realidade segunda

sobre a página, cada leitor "adere" a essa realidade conquanto os seus olhos se abram para essa paisagem em dispersão.

Afinal, olhar uma poética é estar sempre a olhar o movimento.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. Os pensadores. São Paulo, Abril, 1975.
- BACHELARD, Gaston. La intuición del instante. Buenos Aires, Siglo Vinte, 1973.
- . L'eau et les rêves. Paris, José Corti, 1981.
- BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- . Novos ensaios críticos e O grau zero da escritura. São Paulo, Cultrix, 1974.
- BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- . Escritos íntimos. Lisboa, Estampa, 1982.
- 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. São Paulo, Brasiliense, 1989. v. 3. Boletim do SEPESP, 1989.
- BOLLE, Willi, org. Walter Benjamin: documentos de cultura/documentos de barbárie. São Paulo, Cultrix, 1986.
- BORHEIM, Gerd A. Aspectos filosóficos do Romantismo. Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, 1959.
- BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo, Cultrix, 1977.
- BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia grega. Rio de Janeiro, Vozes, 1988. v. 2.
- CARROLL, Lewis. Alice no País das Maravilhas e Alice no outro lado do espelho. Rio de Janeiro, Fontana, 1977.

Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões. Lisboa, Europa-América, 1957.

Cartas de Pascoais e Unamuno. Lisboa, Câmara Municipal de Nova Lisboa, 1957.

CASSIRER, Ernst. Linguagem e mito. São Paulo, Perspectiva, 1972.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dictionnaire des symboles. Paris, Seguers, 1974.

Colóquio, n. 48, Lisboa, Fundação Kalouste Gulbenkian abr. 1968.

DAL FARRA, Maria Lucia. A alquimia da linguagem. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

FEDER, Lillian. Ancient myth im modern poetry. New Jersey, Princeton University Press, 1977.

FIGUEIREDO, João Pinto de. A morte de Sá-Carneiro. Lisboa, Dom Quixote, 1983.

Fotobiografia de Mário de Sá-Carneiro. Lisboa, Quimera, 1988.

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna. São Paulo, Duas Cidades, 1978.

GOMES, Álvaro C. Poesia simbolista. São Paulo, Global, 1985.

HAUSER, Arnold. Historia Social de la Literatura y del Arte. Madrid, Guadarrama.

HELDER, Herberto. Os passos em volta. Lisboa, Estampa, 1970.

KAYSER, Wolfgang. Análise e interpretação da obra literária. Coimbra, Arménio Amado, 1958.

- JÚDICE, Nuno, org. Poesia futurista portuguesa. Lisboa, A regra do jogo, 1981.
- LIND, Georg Rudolf. Teoria poética de Fernando Pessoa. Porto, Inova, 1970.
- KRISTEVA, Julia. Histoires d'amour. Paris, Denöel, 1983.
- LISBOA, Eugénio. Poesia portuguesa; do 'Orpheu' ao Neo-realismo. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986.
- LOURENÇO, Eduardo. O labirinto da saudade. Lisboa, Dom Quixote, 1982.
- . Tempo e poesia. Porto, Inova, 1974.
- MALARMÉ, Stephan. Oeuvres complètes. Paris, Gallimard, 1979.
(Bibliothèque de la Pléiade.)
- NOVALIS. Himnos a la noche; cantos espirituales. Córdoba, Assandri, 1953.
Orpheu, n. 1, 2 e 3. Lisboa, Edições Ática, 1984.
- PAES, José Paulo. Às avessas. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- PAZ, Octavio. Los hijos del limo. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1975.
- . Do fim do século ao tempo de Orpheu. Coimbra, Almedina, 1979.
- PERO, Iara F. Mário de Sá-Carneiro; a poética da dispersão. São Paulo, Universidade de São Paulo. Tese de mestrado.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Fernando Pessoa; aquém do eu, além do outro. São Paulo, Martins Fontes, 1982.

- PESSOA, Fernando. Obras completas em prosa. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986.
- . Obra poética. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 1983.
- RIMBAUD, Arthur. Uma estadia no inferno. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.
- ROCHA, Clara. O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- . Revistas literárias do século XX em Portugal. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. Todos os poemas. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976.
- SARAIVA, A.J. & LOPES, Oscar. História da Literatura Portuguesa. Porto, Porto Editora, 1982.
- SARTRE, Jean-Paul. Baudelaire. Paris, Gallimard, 1980.
- SIMÕES, João Gaspar. O mistério da poesia. Porto, Inova, 1971.
- . Vida e obra de Fernando Pessoa. Lisboa, Bertrand, 1973.
- SPITZER, Leo. La enumeración caótica en la poesia moderna. Buenos Aires, Facultad de Filosofia y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1945.
- TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Rio de Janeiro, Vozes, 1982.
- Um século de poesia. Lisboa, Assírio e Alvim, 1988.
- WOLL, Dieter. Realidade e idealidade na lírica de Sá-Carneiro. Lisboa, Delfos, 1968.