

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE**

**ERIC BEUTTENMÜLLER**

**A QUESTÃO DA IDENTIDADE NA LÍRICA DE  
MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**

São Paulo

2006

ERIC BEUTTENMÜLLER

A QUESTÃO DA IDENTIDADE NA LÍRICA DE  
MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Dissertação de Mestrado apresentado  
ao Curso de pós-graduação *stricto  
sensu* da Universidade Presbiteriana  
Mackenzie

ORIENTADORA: MARLISE VAZ BRIDI

São Paulo  
2006

ERIC BEUTTENMULLER

A QUESTÃO DA IDENTIDADE NA LÍRICA DE  
MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Dissertação apresentada à Universidade  
Presbiteriana Mackenzie como requisito  
parcial para obtenção do título de Mestre  
em Letras.

Aprovado em 5 de fevereiro de 2007

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.(a) Dr.(a) Marlise Vaz Bridi  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof.(a) Dr.(a) Lilian Lopondo  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof.(a) Dr.(a) Mônica Muniz de Souza Simas  
Universidade de São Paulo

A todos os leitores de poesia, que  
rareiam cada vez mais.

## Agradecimentos

A minha orientadora, professora Marlise, por todo o apoio, incentivo e material cedido para a pesquisa. Sem a sua ajuda, este trabalho não teria a mesma profundidade nem a mesma qualidade.

Aos meus amigos e familiares, por todo o suporte e incentivo ao longo de todos os meus anos de estudo. Em especial, ao meu pai, por ter lido meu trabalho e dado suas valiosas opiniões.

A minha namorada, Suzana, pela paciência pelos sábados perdidos na confecção deste trabalho. E pelo apoio que me deu.

## RESUMO

A questão da identidade é extremamente importante e muito discutida quando se fala em Modernidade. No Modernismo português, por exemplo, além de Mário de Sá-Carneiro, temos a figura emblemática de Fernando Pessoa e os seus heterônimos, que proporcionam grandes discussões sobre o tema. O objetivo desta pesquisa é analisar a questão da identidade na obra lírica de Mário de Sá-Carneiro. O foco principal está na relação, criada em seus poemas, entre a imagem que o eu-lírico tem dele mesmo e a imagem ideal que ele cria para si e as consequências que esse conflito gera. Nos poemas deste importante poeta português, há uma diferença bem perceptível entre essas imagens. Verificaremos em que medida, nos poemas de Mário de Sá-Carneiro, o eu-lírico tenta criar uma identidade própria. Como, em um momento histórico que exige a fragmentação, o eu-lírico busca a sua identidade, segundo uma concepção de sujeito que seja perfeito e centrado. Notaremos como e por que essa tentativa está condenada ao fracasso.

Palavras-chave: Teoria da Literatura, Identidade.

## ABSTRACT

The theme of identity is very important and discussed when we talk about Modernity. In the Portuguese modernism, for example, besides Mário de Sá-Carneiro, we have the emblematic figure of Fernando Pessoa and his heteronyms that assure a lot of discussions about the theme. The objective of this research is to analyze the question of identity in Mario de Sá-Carneiro's lyrics. Throughout his poems, the main focus is the relation made up among the image that the persona has about itself and another one, ideal, that it creates for itself, plus the consequences that the established conflict generates. In all the poems written by the renowned Portuguese poet, there is a strong perceptible difference between these images. From Mário de Sá-Carneiro's poems, we will ascertain the way the persona tries to create an own identity. We will also notice how, in a historic period that demands fragmentation, the persona searches for its identity, according to a conception of subject that is perfect and self-centered. We will realize how and why this attempt is condemned to fail.

Keywords: Theory of Literature, Identity.

## Sumário

Introdução.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Capítulo 1 – A procura pela identidade .....	5
Capítulo 2 – O embate entre real e ideal .....	37
Capítulo 3 – Autodestruição e desengano .....	57
Capítulo 4 – <i>Anima</i> e mitologia relacionadas ao eu-lírico .....	77
Capítulo 5 – O eu-lírico como sujeito na Modernidade.....	102
Considerações Finais.....	125
Referências Bibliográficas.....	132



# Introdução

A questão da identidade, que pode ser definida como a noção de sujeito, em Análise do Discurso, é extremamente importante e muito discutida quando se fala em Modernidade. No Modernismo português, por exemplo, além de Mário de Sá-Carneiro, temos a figura emblemática de Fernando Pessoa e os seus heterônimos, que proporcionam grandes discussões sobre o tema. Além disso, vários estudiosos, como Stuart Hall, que propõe três concepções de sujeito, e outros autores, como Vitor Manuel de Aguiar e Silva, Adolfo Casais Monteiro e Authier-Revuz falam da questão da fragmentação do sujeito, o que mostra a relevância do tema da identidade dentro na Modernidade.

Na obra poética de Mário de Sá-Carneiro é muito importante o tema da identidade, e este trabalho procurará mostrar isso. Em muitos poemas deste autor, há um confronto entre o “eu” real, que representa o modo como o eu-lírico se enxerga, e o “eu” ideal, que diz respeito ao seu sonho. Mostraremos como a concepção de sujeito desse eu-lírico interfere na construção de sua identidade.

É importante esclarecer que, ao longo deste trabalho, quando se fala em sujeito, identidade e personalidade, a referência é sempre ao eu-lírico presente nos poemas, e não à pessoa real, ao homem Mário de Sá-Carneiro. Este trabalho não procurará estabelecer relações entre a biografia do autor e sua obra poética.

No primeiro capítulo, mostraremos a busca do eu-lírico por se encontrar como sujeito, em construir uma identidade. Mostraremos como ele sente que a realidade exterior é vazia de significados profundos e que o mergulho em sua interioridade é a única forma de encontrar algo de valor, que o satisfaça. Perceberemos que embora essa jornada inicialmente o empolgue, logo o fará se sentir mais perdido que no início dela, uma vez que o eu-lírico não consegue construir uma identidade que lhe seja satisfatória. Analisaremos também como o estudo das vanguardas portuguesas da época, a saber, o Paulismo, o Interseccionismo e, principalmente, o

Sensacionismo, podem enriquecer a leitura dos poemas e esclarecer alguns pontos referentes à construção da identidade desse sujeito.

O segundo capítulo mostrará o embate interno do eu-lírico frente às duas imagens que ele concebe para si mesmo, uma o seu “eu” real, imperfeito, sem autenticidade e o “eu” ideal, que seria uma imagem perfeita a ser alcançada, um objetivo. Uma vez que não consegue ser o que deseja, acaba ficando a meio caminho entre o que imagina ser e o que aspira a ser, e continua perdido em sua busca, ou seja, não consegue assumir, definir uma identidade própria, uma personalidade. Perceberemos, então, que o eu-lírico rejeita a idéia de que o sujeito é um ser fragmentado, buscando constantemente ser como o “eu” ideal que criou, desejando construir uma identidade perfeita e centrada.

Como isso não é possível na sociedade moderna, a conseqüência que esse eu-lírico sofre, e que é o tema do terceiro capítulo, é uma profunda desilusão, que desencadeará um forte sentimento autodestrutivo. Ao contrapor o “eu” real com o ideal, mostra um forte sentimento de raiva consigo próprio, advinda da diferença entre essas duas imagens. Mostraremos como isso ocorre em seus poemas, tanto na sua primeira fase da obra poética de Sá-Carneiro, a de influência do Simbolismo e Decadentismo, quanto na segunda, de temática mais moderna.

No quarto capítulo, faremos uma análise de seus poemas à luz de algumas teorias de Carl G. Jung sobre a psique humana e suas partes, e sobre alguns mitos presentes em seus poemas. Não se pretende fazer uma análise psicológica do homem Mário de Sá-Carneiro, como faria a Psicocrítica, mas sim verificar de que forma certas teorias psicanalíticas podem acrescentar algo de valioso sobre a questão da identidade em sua obra. Da mesma forma, os mitos que serão estudados contribuirão para se verificar como o eu-lírico de seus poemas se comporta frente a algumas situações, e o que isso pode indicar sobre a construção de sua personalidade.

Por fim, verificaremos de que forma o eu-lírico, enquanto voz representativa da Modernidade, dialoga com algumas idéias e tendências que permeiam esse momento histórico. Faremos algumas apreciações sobre teorias formuladas por Charles Baudelaire quanto à questão do artista moderno, do suicídio e de como é viver a Modernidade. Veremos, em Sá-Carneiro, que mesmo reagindo de forma bastante individual e peculiar em alguns casos, o eu-lírico apresenta idéias convergentes com as de alguns sujeitos modernos, como o citado Baudelaire e os expressionistas, e divergentes com as de outros, como os construtivistas e os futuristas. Essa relação entre o individual e o coletivo também poderá ser muito útil, na análise dessa questão da formação de seu sujeito, da sua identidade.

Verificaremos, então, no final de todo esse percurso, em que medida, nos poemas de Mário de Sá-Carneiro, o eu-lírico tenta criar uma identidade própria. Como, em um momento histórico que exige a fragmentação, o eu-lírico busca a sua identidade, segundo uma concepção de sujeito que seja perfeito e que possua um centro único e invariável. Notaremos, em mais detalhes, como e por que essa tentativa está condenada ao fracasso.

## **Capítulo 1 – A procura pela identidade**

A questão da identidade vem sendo amplamente discutida, e o que se chama “crise de identidade” é algo comum de se encontrar em debates sobre o tema. A crise de identidade, segundo Stuart Hall (2005, p. 7): “é vista como parte de um processo que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social”. Assim, os homens modernos tem dificuldade em encontrarem uma identidade, construírem uma imagem própria.

Hall trabalha com três concepções de identidade, a partir do sujeito: o sujeito do Iluminismo; o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. A noção de sujeito da época do Iluminismo, está baseada na noção de um indivíduo totalmente centrado, unificado, racional. Havia nele um centro, um núcleo interior que surgia com o nascimento, sendo desenvolvido durante a vida, mas que permanecia essencialmente o mesmo. Esse centro essencial e unificado do eu era a identidade da pessoa. Esta concepção do sujeito e de sua identidade era muito “individualista”.

À medida que as sociedades foram se tornando mais complexas, elas adquiriram uma forma mais coletiva e social. Dessa forma, surgiu uma outra noção de sujeito, mais sociológica, que refletia a complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com outras pessoas e os diversos mundos que ele habitava. Segundo essa concepção: “a identidade é formada na ‘interação’ entre o ‘eu’ e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu’ real, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais

‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem.” (HALL, 2005, p. 11). Dessa forma, a identidade é construída na interação entre o eu e a sociedade.

A terceira concepção, a do sujeito pós-moderno, surge do questionamento da anterior, e fala em um descentramento do sujeito. Assim, o sujeito não teria uma identidade unificada e estável, mas seria formado por uma fragmentação em várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente.

Essa concepção pós-moderna de Hall que fala de um sujeito descentrado, converge com as teorias de Análise do discurso sobre o assunto. Segundo Helena Brandão (2004), a partir das idéias de Authier-Revuz, o sujeito não é uma entidade homogênea, mas o resultado de uma estrutura complexa que inclui o inconsciente, descoberto por Freud. Segundo ela: “Não há, portanto, centro para o sujeito, fora da ilusão e do fantasma. Esta ilusão, designada por Freud como a ‘função do desconhecimento do eu’ é uma tendência necessária e normal para o sujeito. Em outros termos, é próprio da constituição do sujeito a função que o *eu* assume de manter a ilusão de um centro.” (BRANDÃO, 2004, p. 68). Assim, o “eu” perde a sua centralidade, sendo que o sujeito assume a ilusão de ter um centro próprio. Mas, é normal que o sujeito tenha essa ilusão de centralidade, o centro é um “golpe montado” do sujeito, que não deve ser abolido, mas sim conhecido. É necessário ter a ilusão de um centro, para viver como sujeito em uma sociedade.

Finalmente, mais uma opinião importante que converge com as duas acima nos é dada por Vítor Manuel de Aguiar e Silva, quando versa sobre as obras modernas:

Não é possível definir o indivíduo como uma globalidade ético-psicológica coerente, expressa por um “eu” racionalmente configurado: o “eu” social é uma máscara e uma ficção, sob as quais se agitam forças inominadas e se revelam

múltiplos “eus” profundos, vários e conflituantes.” (AGUIAR E SILVA, 1973, p. 278)

Dito isso, dentro do tema da identidade na obra poética de Mário de Sá-Carneiro, este capítulo procurará mostrar a busca que o eu-lírico empreende para achá-la. Logo no primeiro poema da coletânea *Dispersão*, percebe-se a questão da identidade como algo importante. Este tema acompanhará quase toda a obra poética de Mário de Sá-Carneiro, como veremos ao longo deste trabalho. Segundo Dieter Woll (1968), neste poema: “A realidade, tal como se apresenta ao poeta, e o mundo de idealidade que ele lhe opõe são confrontados pela primeira vez dentro desta coletânea”. Percebe-se que o eu-lírico enfrenta uma situação em que oscila entre dois pólos, o da real e o do ideal, e isso é mostrado de forma brilhante ao longo da obra deste crítico. Há todo um mundo interior do eu-lírico a ser explorado, um universo totalmente independente do real, e, para ele, um mundo genial, muito mais rico e fantástico que o mundo real, com sua rotina diária, seu cotidiano banal. Neste confronto, ambos os pólos se referem a imagens do eu-lírico, em outras palavras, ele não imagina um mundo ideal, tampouco uma mulher ideal ou uma infância de pureza, como faziam, por exemplo, alguns românticos. A oposição real e ideal se dá em relação à personalidade do eu lírico, à sua identidade.

#### Partida

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.

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,  
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.  
O que devemos é saltar na bruma,  
Correr no azul à busca da beleza.

É subir, é subir além dos céus  
Que as nossas almas só acumularam,  
E prostrados rezar, em sonho, ao Deus,  
Que as nossas mãos de auréola lá douraram.

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

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

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

Asa longínqua a sacudir loucura,  
Nuvem precoce de subtil vapor,  
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,  
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.

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

.....  
.....

O bando das quimeras longe assoma  
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.  
Unicamente custa muito caro:  
A tristeza de nunca sermos dois...  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 15-7)

Logo na primeira estrofe, notamos um desejo de fugir da realidade, de mergulhar em um outro mundo. As “águas certas” da vida, ou seja, a sua rotina banal, as suas ocupações triviais não satisfazem ao eu-lírico, que deseja sair dessa situação tediosa e comum. Então, ele se detém nas “coisas geniais em que medito”, volta-se para o seu interior a procura de realidades mais plenas de significado, que possam suprir as suas necessidades invulgares. É importante notar como ele dá valor às suas idéias, ao que está em seu interior, ele lhes dá a qualidade de “geniais”, em oposição às “águas certas” da realidade, ao cotidiano normal, ao dia a dia comum do mundo burguês. Dessa forma, não há outro lugar onde procurar grandeza e elevação, isto é, essa outra realidade que procura, senão dentro de si mesmo: “Afronta-me um desejo de fugir / Ao mistério que é meu e me seduz”, a fuga da realidade banal se dá em um mistério que está nele mesmo, não no exterior. O eu-lírico se sente isolado do mundo exterior, e das pessoas que nele habitam, por isso a sua busca interior de magnificência, uma vez que ninguém, ou muito poucos, podem partilhar com ele dessa outra realidade. Assim ele desiste de encontrar cumplicidade para a sua tarefa e se fecha em seu próprio e particular mundo: “Mas logo me triunfo, a sua luz / Não há muitos que a saibam refletir.”. Assim, essa “luz” que surge da sua procura não pode ser compreendida pela maioria das pessoas, pelo vulgar mundo da burguesia, tornando-o um ser isolado, uma pessoa que se sente pouco à vontade em seu mundo.

Na terceira estrofe, o eu-lírico sente “saudades” de algo maior, a necessidade de vivenciar uma realidade plena, algo (“além”) que não está em nosso cotidiano. Embora saiba que essa tarefa vai lhe tornar um ser isolado, resolve continuar, tentando disfarçar a sua angústia: “Aos meus olhos unguados sobe um pranto / que tenho a força de sumir também”. Neste trecho há uma referência à morte, nos “olhos unguados”, assim como adiante no poema, em “extrema-unção d’alma”, que podemos entender como reflexo dolorido de seu estado, uma consequência funesta, angustiante de sua jornada, de sua viagem.

Contudo, o eu-lírico não se dobra diante dessa dor, não desiste diante dessa dificuldade: “Porque eu reajo”, e busca uma motivação para sua procura, que será também, ao mesmo tempo, uma mostra de sua superioridade, de sua grandeza. Ele se assume como um artista, que deseja viver algo além do mundo burguês e trivial: “(...) A vida, a natureza, / Que são para o artista? Coisa alguma / O que devemos é saltar na bruma, / Correr no azul à busca da beleza.” Para um artista como ele, a vida cotidiana não traz sossego à sua alma, não preenche as suas expectativas, é vazia de significados mais profundos. Mais do que isso, a sociedade burguesa cria uma estrutura em que o poeta não se encaixa, não faz parte da engrenagem que move as relações de trabalho, as relações econômicas. Dieter Woll nos mostra como o poeta está inadapitado ao mundo que o cerca:

Em grande parte, esta burguesia mostra-se incompreensiva perante o poeta moderno, que, por sua vez, a provoca muitas vezes conscientemente, não aceitando aquela incompreensão como atitude de legítima defesa em face de pretensas tendências de dissolução ética dentro do mundo moderno, mas chegando a considerá-la como francamente inferior sob o aspecto ético; a burguesia vive sem refletir, muitas vezes numa atitude hipócrita, seguindo leis e costumes tradicionais. (WOLL, 1968, p. 54)

Uma vez que o eu-lírico se assume como artista, não pode se contentar com a hipocrisia e a superficialidade do mundo burguês. Resta ao artista buscar uma saída para essa situação. No caso de Sá-Carneiro, a solução é mergulhar em seu interior.

Para mostrar, para representar tal empreitada, o eu-lírico recorre a imagens não muito comuns, e a uma forma de organizá-las também não muito trivial, mas que são marcas registradas da poética de Sá-Carneiro. Essa busca de um mundo ideal, de uma viagem pela sua interioridade são assim representadas, por exemplo, nos trechos: “O que devemos é saltar na bruma, / Correr no azul à busca da beleza”, “É subir, é subir além dos céus”, “É partir sem temor contra a montanha / (...) Brandir a espada fulva e medieval, / A cada hora acastelando em Espanha.”, “É suscitar cores endoidecidas”, “Viajar outros sentidos, outras vidas.”, entre outros.

Essas imagens e a forma como elas são organizadas já mostram algumas características da poética de Sá-carneiro. Em relação, primeiramente, à parte formal, nota-se uma estrutura em paralelo, quando o eu-lírico vai expondo as formas de como seria este mergulho na interioridade. A quinta, sexta, sétima e oitava estrofes, por exemplo, começam com o verbo “ser” indicando como seria essa fuga, esse “saltar na bruma”. Vejamos a sexta estrofe:

É partir sem temor contra a montanha  
Cingidos de quimera e d’irreal;  
Brandir a espada fulva e medieval  
A cada hora acastelando em Espanha.  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 15)

A partir de um verbo de estado, no caso “ser”, caracteriza-se essa fuga a partir de uma lista, seguindo a estrutura paralelística, isto é, um paralelismo sintático. Assim, essa procura por algo mais significativo que a vida cotidiana, a natureza, que o mundo burguês é “partir” sem temor e brandir uma espada, por exemplo, ou ainda “subir”, “suscitar”, ou “ser coluna de fumo (...)” “ser ramo de palmeira (...)” etc. Esse tipo de estrutura é muito comum na obra poética de

Sá-Carneiro, e causa um efeito estilístico de repetição, que cria uma reafirmação das idéias, um reforço da “tese” defendida.

Todas essas imagens citadas, e as outras várias que aparecem neste e em outros poemas mostram como a presença delas é comum e constante em sua poética. Segundo Fernando Paixão (2003): “E porque se trata de uma poética de forte jogo metafórico, implicando em uma trama semântica concisa e ágil, torna-se natural que o aspecto visual das imagens seja privilegiado em seu imaginário”. Claramente, o eu-lírico faz uso constante de metáforas para representar o seu mergulho interior, todos aqueles versos citados que se encontram em estrutura paralelística se referem a essa empreitada. Muitas delas dão um efeito de dispersão, em que o eu-lírico se dilui, se expande ao mesmo tempo em que se dissolve, como em “Ser coluna de fumo”, “água nascente / e arco de ouro e chama distendido...”, “Nuvem precoce de subtil vapor”. Há a impressão de que o “eu” quer, de alguma forma, se dissolver, enquanto empreende a sua jornada, o que torna mais difícil a formação de uma personalidade, a construção de uma identidade. A oposição entre identidade e “dispersão” do eu, mostra-se neste e em outros poemas de Sá-Carneiro, como veremos adiante.

Dando continuidade à questão das imagens, é importante notar que elas não são “reais” para o eu-lírico. Segundo Emil Staiger (1997), diferentemente do poeta épico, que descreve um mundo exterior a sua pessoa, um mundo narrado, apresentando objetivamente a realidade, em que seus objetos e seres descritos estão “fora” do poeta e têm existência independente dele, o poeta lírico apresenta o seu mundo interior, íntimo, mostrando o reflexo das coisas e dos acontecimentos em sua consciência individual. Enquanto no épico, há o distanciamento entre o “eu” que narra e o objeto narrado, na poesia lírica não há essa distância, sujeito e objeto são um só.

Cria-se, dessa forma, uma lógica interna no poema, diferente da lógica cartesiana, ou mesmo daquela pertencente às narrativas tradicionais. Nesse mergulho fantástico e fantasioso, todas as imagens referentes ao seu interior, ao mundo da idealidade, são grandiosas e incomuns. Elas mostram que seu mundo interno é mais rico, mais interessante, mais significativo que o mundo exterior, por exemplo: “Sei a distância, compreendo o Ar; / Sou chuva de ouro e sou espasmo de luz; / Sou taça de cristal lançada ao mar, / Diadema e timbre, elmo real e cruz...”.

O eu-lírico se caracteriza, ou melhor, caracteriza o seu “eu” interior, como alguém grandioso, que “compreende” o ar, que é chuva de ouro; alguém puro e diferenciado, ele é luz, taça de cristal. Mas nem tudo é calma, nem todas as sensações despertadas são positivas, visto que ao mesmo tempo em que ele é luz, ele é um espasmo dela; ao mesmo tempo em que é taça de cristal, ele é uma que foi atirada ao mar, de forma que podemos entender nestes versos uma espécie de desperdício dessa mesma pureza. Essa mesma idéia está presente em “Vêm-me saudades de ter sido Deus...”, ou seja, ele era alguém de valor, alguém grandioso, que perdeu sua pureza, sua grandeza.

Estas “saudades” poderiam fazer referência a um passado, a um tempo decorrido, uma época perdida. Mas na poesia lírica, uma vez que não existe distanciamento entre sujeito e objeto, não existe também o tempo passado. Isso é o que nos explica Staiger (1997, p. 59), quando se refere ao verbo “recordar”, usado em uma poesia lírica: “O poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. [...] Ele se dilui aí, quer dizer ele ‘recorda’. ‘Recordar deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o *um-no-outro* lírico.” Assim, essas saudades a que ele se refere não é um sentimento ligado a um passado, mas a outra coisa. No caso deste poema, as “saudades” seriam um sentimento de falta, mas não de algo passado, concreto em uma época que acabou, mas a falta de algo superior, maior que o comum: um ideal de grandeza, de superioridade. Aparece aqui, de forma velada, um tema muito

comum em Sá-Carneiro e que será discutido mais à frente: a questão da oposição entre um “eu” real, que se assume como verdadeiro, e um “eu” ideal, uma imagem criada pelo eu-lírico de algo que ele gostaria de ser, uma meta a ser alcançada, em termos de personalidade, de qualidades para a sua pessoa, e que muitas vezes é colocado aparentemente em um tempo passado.

A última estrofe revela o destino do artista, de quem resolve sair da banalidade cotidiana para “viajar outros sentidos”. O destino que o espera é grandioso, valioso: “o meu destino é outro – é alto e é raro.”, mas tem uma consequência que parece ser inevitável e implacável: “Unicamente custa muito caro: / A tristeza de nunca sermos dois...”. Há um preço por escolher esse caminho, não será ileso que o eu-lírico sairá da realidade cotidiana para viver um mundo ideal. Ele nunca poderá se unir com alguém, não poderá ter uma vida burguesa se escolher este caminho. Essa relação com o mundo burguês, em “a tristeza de nunca sermos dois” não está tão clara neste trecho, uma vez que “sermos dois” poderia fazer referência a algo que não fosse o casamento burguês. Contudo, Fernando Cabral Martins nos mostra que esta interpretação foi dada pelo próprio Sá-Carneiro em uma carta a Fernando Pessoa. Este poema foi inicialmente escrito com o nome de “Simplesmente”, e que após algumas modificações, ganhou o nome de “Partida”. Segundo Martins (1994, p. 197): “É que a parte inicial, que é depois substituída pela quadra única, expõe o desejo mesmo desse ‘dois’: o amor romântico, e mesmo a família burguesa idealizada.”. Assim sendo, o eu-lírico se configura como alguém insatisfeito com o mundo burguês e trivial e que busca, em seu interior, algo mais substancial, mais significativo. Ao fazer isso, sabe que se tornará inadaptado ao mundo que abandonou, não podendo ter o amor romântico, tampouco o modo de vida burguês. Essa tristeza mostra que o abandono do real, em prol do ideal, não será feito sem concessões, sem remorsos, mostra ainda uma personalidade dividida e angustiada.

Esta mesma temática, da busca por uma transcendência, de uma fuga do mundo cotidiano, aliada a uma busca por sua identidade, está presente também no segundo poema da coletânea

*Dispersão:*

Escavação

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

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

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

.....  
.....

Um cemitério falso sem ossadas,  
Noites d'amor sem bocas esmagadas –  
Tudo outro espasmo que princípio ou fim...  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 18)

Aqui, há o tema da fuga presente em “Partida”, em que o eu-lírico busca escapar de uma existência burguesa e trivial, se repete. Ele procura ansiosamente essa transcendência, “divago por mim mesmo a procurar” como havia feito anteriormente, mas não consegue achar o que busca, seu esforço parece em vão. O próprio título – “Escavação” – dá a impressão de uma busca profunda em seu interior, mas que não é bem sucedida, apesar de seu empenho: “Desço-me todo, em vão, sem nada achar, / E a minh' alma perdida não repousa.”. Novamente a sua alma, o seu ser não se encontra em paz, ela que havia “recebido” a extrema-unção no poema anterior, aqui está perdida e sem descanso. Isso parece não ser um contratempo para o eu-lírico: “Nada tendo,



decido-me a criar”, ou seja, uma vez que não encontra o que procura, resolve criar seu mundo interior e idealizado. Novamente se associa a uma “luz harmoniosa” e a uma “chama genial”, que ousam, que podem tentar de tudo, mas desde que esse “tudo” sejam sonhos, desejos, “Unicamente à força de sonhar”.

Percebe, contudo, que essa criação, que seus sonhos não resolvem seu problema, a transcendência alcançada não é autêntica, a sua identidade continua a ser um mistério, permanece obscura: “Mas a vitória fulva esvai-se logo... / E cinzas, cinzas só, em vez de fogo... / – Onde existo que não existo em mim?”. A vitória não veio, a sua busca não foi alcançada, tornou-se algo incompleto, imperfeito (“cinza” em vez de “fogo”), e sua procura por uma identidade continua em vão. A idéia de falsidade, imperfeição está presente nos versos da quarta estrofe, organizados paralelísticamente, e refletem o modo como ele se vê: “Um cemitério falso sem ossadas, / Noites d’amor sem bocas esmagadas – / Tudo outro espasmo que princípio ou fim...”. Essas imagens sugerem incompletude: um cemitério sem ossadas não é um cemitério propriamente dito, e uma noite de amor sem paixão (sem “bocas esmagadas”), também não se realizou por completo. É assim que o eu-lírico se enxerga, falso, incompleto, e esse tema é recorrente em outros poemas de Sá-Carneiro, por exemplo, na segunda estrofe de “A Queda”:

Se acaso em minha mãos fica um pedaço d’ouro,  
Volve-se logo falso...ao longe o arremesso...  
Eu morro de desdém em frente dum tesouro,  
Morro à míngua, de excesso.  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 34)

Este poema traz novamente a noção de falsidade do eu-lírico, presente na idéia de que qualquer “ouro” que lhe caia nas mãos, logo se torna falso. Nada que se refira a sua pessoa pode ser autêntico, e mesmo que encontre algo aparentemente legítimo em sua busca, seu caráter

disperso, incompleto, logo o tornará sem valor, sendo, depois, descartado, desprezado, “ao longe o arremesso...”. O eu-lírico não acredita ter algo autêntico dentro de si, por isso se ele encontrar “um tesouro” sua reação será de desdém, de desprezo, porque esse “tesouro” será, inevitavelmente, falso, sem valor, como tudo o que se relaciona a ele.

Essa sensação de falsidade trás também muita angústia para o eu-lírico, diminui, quando não acaba, com o seu entusiasmo, nos poucos momentos em que o possui. Segundo Maria de Graça Carpinteiro, no poema “Ângulo” o eu-lírico se vê como em uma armadilha, em que, o que era considerado como certo, real e possível de ser alcançado – isto é, suas ânsias e ímpetos – acaba desaparecendo. Para ela:

[...] o adjectivo *falso*, que encontra equivalente na sensação de fingido, de errado, que reveste certos acontecimentos, certas figuras, certos cenários. É como se avançássemos realmente sobre o cais da poesia *Ângulo*, esperando um mar largo e um horizonte rasgado, e nos achássemos de repente em face dum “truc” teatral cuja ilusão de óptica se desfaz contemplada de perto: banido o seu efeito, o mar é apenas ausência. É o choque de alguém que se vê apanhado em uma armadilha, a angústia de ver falhar um chão que parecia seguro, abrir fendas na estabilidade das situações. (CARPINTEIRO, 1960, p. 59)

Carpinteiro nos mostra como a sensação de falsidade que o eu-lírico sente sobre si mesmo acaba tornando não realizados seus sonhos, seus objetivos. O “cais” onde estava não era confiável como imaginava, uma vez que era falso: “Segui no cais. O cais era abaulado, / Cais fingido sem mar à sua beira...” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 52). A expectativa criada não poderia ser concretizada, a sensação de que seus ímpetos poderiam, achar um “porto”, é, também, falsa.

Em outro poema seu, “Estátua falsa”, por exemplo, esse tema reaparece. O eu-lírico é uma “esfinge sem mistério” (ibid, p. 26), alguém que perdeu o seu valor, sua essência. Por isso, existir é algo doloroso e distante, não há a vivência plena de seus momentos, ele não sente o momento presente mais do que o passado: “Como Ontem, para mim, Hoje é distância” (ibid, p. 26). Ao

viver dessa forma, suas experiências perdem significado, perdem força, energia: “Nada me aloira já, nada me aterra: / a vida corre sobre mim em guerra, / E nem sequer um arrepio de medo!” (ibid, p. 26). O eu-lírico mostra-se desligado da realidade que o cerca, nada mais o comove, o emociona. Viver se transformou em uma experiência vazia de sentidos, já não sente nem medo em face de uma relação insalubre com a realidade. Suas emoções não mais estão ligadas ao real, a realidade cotidiana não o comove mais. Por isso, na última estrofe, ele expõe, novamente em estrutura paralelística, o que realça e reforça as suas idéias, o modo como se vê frente ao mundo. Mostra-nos imagens referentes a sua identidade: “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...” (ibid, p. 26). Todas elas se referem a sua falsidade, ao ser incompleto e imperfeito que ele é. Ao mesmo tempo, mostram também alguém que não encontrou o seu espaço, que não encontrou a si mesmo, alguém que se sente deslocado e sem lugar no mundo real: uma estrela que deixou os céus, ou uma sereia que abandonou o mar, são seres deslocados de seu ambiente de origem e que não podem se sentir bem, completos em outro lugar. É assim que ele se sente, alguém que perdeu o seu lugar original, onde se sentia bem, e se encontra em um outro ambiente, deslocado e inadaptado. A “estátua falsa” do texto parece se referir a uma estátua construída em homenagem a alguém, como as que existem para homenagear personalidades importantes, só que de alguma maneira há uma falsidade nessa estátua. A imagem da estátua pode não ser fiel ao ser homenageado, ou o próprio ser que receberia o tributo não seria digno de preito. De qualquer forma, reside aí a idéia de falsidade e inadaptação.

Há um comentário importante feito por Fernando Paixão sobre a questão temporal neste poema, discordando da interpretação concebida por Wolfgang Kayser em sua célebre obra *Análise e interpretação da obra literária*:

Por isso, acreditamos que a imutabilidade temporal de “Estátua Falsa” – em consonância com a obra do autor – deixa de ser a expressão de uma “indiferença absoluta do sujeito que fala”, conforme ressaltado por Kayser, para configurar, antes, um sujeito subjugado e impossibilitado de existir uno. Sua experiência subjetiva afirma-se, em verdade, por meio da insuficiência, condição “falsa” ligada a um devir. (PAIXÃO, 2003, p. 111)

Parece-nos que a interpretação de Paixão é mais exata, mais correta que a de Kayser, e converge com a idéia de Staiger, citada anteriormente, sobre a questão do tempo na poesia lírica. Não parece que o sujeito que fala se coloca de forma indiferente, pelo contrário, parece muito envolvido, emocionalmente, com o conteúdo de seu texto. Quanto à questão temporal, o poema lírico expressa um mesmo tempo, um “eterno presente”, e não funciona da mesma forma que o tempo de uma narrativa, por exemplo. Dessa forma, parece-nos mais correta a interpretação de Paixão, em que a presentidade contínua expressa um sujeito incompleto, insuficiente.

Outro poema consoante com esta idéia é “Quase”. Nele, está fortemente presente a idéia da irrealização, de incompletude, de que falta algo para que o eu-lírico se torne autêntico, completo. Aparece a idéia de um “grande sonho” que não foi alcançado, mostrando novamente o embate entre realidade e idealidade, entre um “eu” real e outro idealizado, na obra de Sá-Carneiro. Não foi alcançado esse sonho, uma vez que o sujeito não era capaz disso, não era autêntico, uno, verdadeiro enquanto personalidade, para que pudesse obter êxito. Nada do que buscou se realizou plenamente: “Quase o amor, quase o triunfo e a chama, / Quase o princípio e o fim – quase a expansão...” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 27). E a culpa, no seu modo de ver, é dele mesmo, ele é o responsável por esta situação, e isso lhe causa grande tormento. Foram seus erros que o levaram a tal estado: “Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim, / Asa que se elançou mas não voou...” (ibid, p. 27). Mais uma vez a questão da falsidade está presente, na asa que não serviu para o vôo e trouxe-lhe a derrota, a falha, como também em: “Templos aonde nunca pus

um altar” (ibid, p. 27), ou ainda, “Rios que perdi sem os levar ao mar” (ibid, p. 27). Depois, há outras imagens de um ser imperfeito, por exemplo: “Se me vagueio, encontro só indícios...” (ibid, p. 27). Neste verso, é retomada a questão da busca da identidade, do mergulho interior dos poemas “Partida” e “Escavação”, o eu-lírico não é real, uno, mas só “indícios” de alguém, de alguma coisa. Ele não alcança nem a “dispersão” almejada enquanto ser artístico, “quase a expansão” (ibid, p. 27), tampouco consegue se construir enquanto identidade.

Os versos finais da sétima quadra “Hoje, de mim, só resta o desencanto / Das coisas que beijei mas não vivi” (ibid, p. 27), mostram novamente a infelicidade do eu-lírico, frente a tudo que poderia ter realizado mas não o fez, de tudo que poderia ter sido, mas não foi. Há aqui, novamente, a questão temporal presente. O eterno presente da lírica nos mostra uma situação cantada por um eu-lírico que fala de como é o seu “eu”, de como ele se enxerga frente ao mundo, de suas expectativas e decepções. O tempo passado é novamente usado textualmente para dar um efeito dramático, um recurso estilístico, não funcionando como marcação de um tempo cronológico, linear e horizontal.

A última quadra, que é uma repetição da primeira, servindo ao mesmo tempo de introdução e conclusão de seu texto, reforça a idéia que pretende defender. Ele não consegue atingir o seu ideal, e faltou pouco para isso, “Um pouco mais de sol [...]” e “Um pouco mais de azul [...]” (ibid, p. 27), faltou pouco para ele ser o que deseja, para alcançar seu grande sonho, ser “brasa”, ser “além”. Faltou “subir” um pouco, faltou “um golpe de asa”, para que alcançasse uma “altura” ideal, um patamar genial como seus sonhos e aspirações. O tema da subida será discutido mais adiante. O verso final traz a idéia de que o pouco que faltou para alcançar seu sonho, também é algo frustrante, era melhor estar mais distante, “aquém” de sua situação, do que chegar perto e falhar, do que “quase” conseguir a sua meta. Todas essas idéias confirmam a noção de

que o eu-lírico se apresenta, além de perdido em sua procura, um ser angustiado, transtornado e altamente incomodado com seu estado.

Até o momento, então, o eu-lírico nos mostra que essa jornada em busca de sua identidade, em face de uma realidade cotidiana, banal e sem significado para ele, só pode ser encontrada em seu próprio interior. Ao se assumir como artista, que paira acima do cotidiano e trivial, esse eu-lírico transborda de imagens para caracterizar-se, todas elas buscadas em seu próprio ser. Percebe, nesta busca – como em “Quase” e “Estátua falsa” – que o seu “eu” não é grandioso como gostaria que fosse, percebe e mostra, por meio de imagens metafóricas, que sua interioridade, sua personalidade é incompleta, imperfeita, algo sem valor e sem sentido, como uma “sereia louca que deixou o mar” (ibid, p. 26), como alguém que não encontrou seu espaço, seja na sociedade, seja consigo mesmo.

Dando continuidade a essa questão do sentir do eu-lírico, de sua forma característica de apreensão do mundo exterior, faz-se necessária uma explanação quanto à questão do Sensacionismo em Mário de Sá-Carneiro. Não faremos aqui uma grande análise dessa estética, nem de outras correlatas, como o Paulismo e o Interseccionismo, ambas surgidas na brilhante geração modernista portuguesa, organizada em torno de diversas publicações, entre elas a famigerada *Orpheu*, visto não ser este o objetivo deste trabalho. Faremos sim, algumas considerações, principalmente em relação ao Sensacionismo, que possam acrescentar algo de útil à questão central da identidade na poética de Mário de Sá-Carneiro.

Segundo Dieter Woll, a importância, dentro da estética sensacionista, não está no objeto exterior ao eu-lírico, mas nas sensações que ele desperta:

Em primeiro plano não se encontra, portanto, uma descrição de objetos e acontecimentos suscetíveis de serem apreendidos pelos sentidos, mas o efeito que eles têm no domínio psíquico. [...]

Nesse sentido é de importância secundária o fato de, nas poesias de Sá-Carneiro, quase não existir uma realidade pessoalmente experimentada ou literariamente evocada. (WOLL, 1968, p. 118)

Neste trecho, o crítico germânico nos mostra que, para o Sensacionismo, o objeto descrito em um poema não é importante, mas sim a sensação que ele causa no eu-lírico. Além disso, ele mostra por que não tem importância, na obra de Sá-Carneiro a “realidade exterior” ao eu-lírico, e sim a sua vivência interior.

Fernando Paixão, em sua obra *Narciso em sacrifício*, que versa sobre a poética de Sá-Carneiro, em determinado momento, fala sobre o assunto: “Sensacionar o mundo será, pois, o modo pelo qual o poeta acreditará deslocar o eixo de atenção a fim de tomar contato com uma pulsação interior que repercute a dimensão estética da realidade.” (PAIXÃO, 2003, p. 55). A realidade não é apresentada diretamente, “nua e crua” ela passa pelo crivo do eu-lírico, é moldada por ele, sua pulsação interior recria o mundo exterior e o apresenta de uma forma diferente, neste caso, a partir das sensações que ele desperta.

Segundo Georg Lind (1981), a intenção de Fernando Pessoa era de criar um movimento a partir, principalmente, do Simbolismo francês, do Cubismo e do Futurismo. Mas o excesso de considerações abstratas, sem clareza e sem convicção, entre outras coisas, impediu que o Sensacionismo se tornasse uma escola literária. Fernando Pessoa não conseguiu fazer escola com seu programa estético. Por isso é difícil saber até que ponto Sá-Carneiro seguiu os passos imaginados por Pessoa, uma vez que não existiu um manifesto claro para o Sensacionismo. Por exemplo, Georg Lind nos mostra que em alguns poemas do sensacionista Álvaro de Campos, principalmente suas odes, há uma valorização do “poder de construção”, em que se podem construir poemas de grande fôlego, ao contrário dos saudosistas da época. Ora, os poemas de Sá-Carneiro, à exceção de alguns, como “Manucure” não possuem esse fôlego

valorizado, o que mostra como o Sensacionismo não conseguiu se firmar como modelo estético definido. Fernando Pessoa, chegou a firmar que o Sensacionismo era um sistema aberto, e não fechado. De qualquer forma, cabe fazer algumas considerações que enriquecerão futuras análises, neste trabalho.

O Sensacionismo buscava uma análise exata das sensações, como o Simbolismo. Segundo Fernando Guimarães (1992), Cesário Verde teria sido o “precursor inconsciente” deste movimento. Do Cubismo, herdou a chamada “decomposição do modelo”, embora com uma diferença. Enquanto para os cubistas havia a decomposição do objeto, para o Sensacionismo havia a decomposição das sensações dos objetos. Do Futurismo, embora herdasse menos do que comumente se imagina, comungava a fascinação pelas tecnologias da Modernidade: “Pessoa, tal como Marinetti, também vê nas descobertas e invenções científicas dos tempos modernos o ponto de partida para a necessária renovação da arte” (LIND, 1981, p. 184).

Para Pessoa, o idealizador do Sensacionismo, a base de toda a arte é a sensação. E esta, não é apenas um sentir com a emoção, ele buscava com que o artista se separasse de suas vivências, que tornasse a sensação intelectualizada. Assim, para o Sensacionismo existe, segundo Pessoa, a sensação, a consciência da sensação e, finalmente, a consciência dessa consciência, para poder-se intelectualizar essas emoções. À parte dessas abstrações que tornam confusa a teoria do sensacionismo, Lind nos mostra que a chave para uma teoria desse movimento “[...] é a frase ‘sentir tudo de todas as maneiras’. Resume-se nela a doutrina sensacionista.” (LIND, 1981, p. 180). Outro ponto claro deste quase movimento, é o desprezo pelas causas sociais, pela arte engajada. Esse ponto é claro em Sá-Carneiro, que produz poemas centrados no “eu”, com pouca ou nenhuma preocupação com o que acontece ao seu redor na sociedade.

Finalmente, segundo Lind (ibid) Pessoa desejava, com o Sensacionismo, por meio desdobramento do “eu” através das sensações, desvendar o mistério do mundo. O eu-lírico



identifica-se com todas as coisas e deixa-se levar pelo dinamismo delas, até o ponto em que elas perdem seus contornos definidos e se fundem com o eu-lírico, numa espécie de “força abstrata”. Novamente, parece haver discordância com Sá-Carneiro, uma vez que, ao contrário de Pessoa, ele não buscava o mistério de algo exterior a ele, seja o mundo ou o universo. Sá-Carneiro buscava o mistério de si mesmo, de sua identidade.

É importante analisar como as imagens presentes nos poemas que constroem a interioridade do eu-lírico aparecem e são percebidas e sentidas por ele. A forma como ele se relaciona com essas imagens é muito pessoal, individual, e se realiza a partir de uma forma peculiar de sentir o mundo, de percebê-lo através dos sentidos. Além do modo sensacionista propriamente dito e pensado por Fernando Pessoa, está presente, inúmeras vezes, em seus poemas, a chamada sinestesia, em que ele mistura os sentidos e amplia as possibilidades de sentir. Assim, temos, por exemplo: “A cor já não é cor – é som e aroma” (SÁ-CARNEIRO, p. 16), em “Partida”; “Vivo em roxo e morro em som” (ibid, p. 19), em “Inter-sonho”; “Grifam-me sons de cor e de perfume” (ibid, p. 20), em “Álcool”; “O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou...” (ibid, p. 39), em “Salomé”; entre outros casos.

Mas a forma de sentir do eu-lírico, da sua relação com seus sentidos e como eles fazem a mediação entre o “eu” e o mundo exterior, vai muito além de simples sinestésias. Dieter Woll, nos mostra como o eu-lírico nos poemas de Sá-Carneiro tenta ampliar suas possibilidades de sentir, como intensifica e expande os seus sentidos para a percepção do mundo. Segundo ele: “o ‘eu’ do poeta espalha-se para além de todos os limites, ‘estende-se’ sobre as coisas – e perde com isto a sua coesão própria, o seu isolamento perante o outro, o estranho; perde em firmeza e consistência, dispersa-se dentro do mundo circundante” (WOLL, 1968, p. 105-6). A forma pessoal de sentir vai muito além da construção de sinestésias, o eu-lírico se expande, se dispersa sobre os objetos que os seus sentidos percebem. Isso também é uma característica do

Sensacionismo que buscava se fundir com os objetos. Georg Lind nos mostra como isso ocorre, ao comentar alguns poemas do sensacionista Álvaro de Campos:

O Eu poético identifica-se com todas as coisas, e deixa-se levar pelo dinamismo delas até um delírio vertiginoso, no auge do qual as coisas isoladas perdem os contornos e se fundem com o Eu sensível numa “força” abstrata, na energia que faz mover o universo. (LIND, 1981, p. 193)

O desejo de “sentir tudo de todas as formas” faz o poeta se unir, diluir-se com o objeto, por isso, também, ele não consegue se sentir centrado, completo, por isso “Divago por mim mesmo a procurar, / Desço-me todo, em vão, sem nada achar” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 18), em “Escavação”. Por causa de sua forma peculiar de sentir a realidade de forma sensacionista, em que ele tende a se dispersar, a se diluir nos objetos, fica mais difícil sua busca por uma identidade, fica mais difícil de conseguir a ilusão de centro, de que fala a Análise do Discurso. Sua forma sensacionista de sentir, dificulta um isolamento em relação ao objeto, o “eu” perde sua coesão e, com isso, sua personalidade própria fica difícil de ser percebida, quase impossível de ser construída. O Sensacionismo exige uma concepção de sujeito fragmentada, que parece não ser a do eu-lírico de Sá-Carneiro, que busca um centro. Parece que a concepção de identidade que permeia os poemas é uma concepção de identidade tal como a do Iluminismo, porque ele não aceita as suas variações de personalidade, a fragmentação de seu sujeito. Ele prefere um sujeito ideal, centrado e totalizante.

O poema “Álcool” mostra bem essa situação e confirma o que foi dito em “Escavação”, um “eu” que não se encontra, não alcança nunca uma identidade centrada. Vejamos alguns trechos desse poema:

[...]

Respiro-me no ar que ao longe vem,  
Da luz que me ilumina participo;  
Quero reunir-me, e todo me dissipo –  
Luto, estrebucho...Em vão! Silvo para além...

Corro em volta de mim sem me encontrar...  
Tudo oscila e se abate como espuma...  
Um disco de ouro surge a vultear...  
Fecho os meus olhos com pavor da bruma...  
[...]  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 20)

Está clara, novamente, a busca por sua identidade, e que essa é uma tarefa árdua, que exige muito esforço do eu-lírico (“luto, estrebucho...”). Nota-se também, que novamente essa busca, esse mergulho em sua interioridade foi em vão, seu desejo de se reunir, para formar um sujeito centrado, não foi alcançado e que sua dispersão, novamente, é algo inevitável, um fim que ele não consegue evitar: “Quero reunir-me, e todo me dissipo”. Este problema parece perseguir o eu-lírico: uma vez que parece adotar o modelo de sujeito centrado, do Iluminismo, como formar, ou encontrar uma personalidade em meio a essa dispersão?

O tema representado por “– Onde existo que não existo em mim” (ibid, p. 18), de “Escavação”, está aqui novamente presente em “Corro em volta de mim sem me encontrar...”, ou seja, a sua identidade perdida. Parece que, quando ele diz: “fecho meus olhos com pavor da bruma...”, está se referindo ao estado que ele fica, logo após sua busca malsucedida. Temos a impressão de que, ao não se encontrar, ao não se concentrar em “um”, ele entra em um estado ébrio, de alucinação, de torpor. Por isso, nos versos seguintes, se pergunta:

Que droga foi a que me inoculei?  
Ópio d’ inferno em vez de paraíso?...  
Que sortilégio a mim próprio lancei?  
Como é que em dor genial eu me eterizo?  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 20)

Por sentir essa embriaguez, esse entorpecimento, ele se pergunta qual droga foi a que tomou. Mas não foi uma droga, um fator externo que o deixou nessa situação, mas sim a sua própria busca, em vão, por sua identidade. Conclui seu poema dizendo que não foi nenhuma droga – “nem ópio, nem morfina” (ibid, p. 20) – que o deixou com “pavor da bruma”, que o entorpeceu, mas sim ele mesmo: “É só de mim que ando delirante – / Manhã tão forte que me anoiteceu.” (ibid, p. 20). Foi a sua busca em vão, seu mergulho em sua interioridade que o deixou dessa forma, foi sua intenção de se reunir, sem sucesso, foi sua dispersão que o deixou assim.

Dando continuidade às suas idéias acerca da forma como o eu-lírico dos poemas de Sá-Carneiro sente a sua realidade, no modo como os seus sentidos fazem a mediação entre o “eu” e o mundo, Dieter Woll faz uma afirmação importante:

Mais significativo ainda do que a sinestesia das qualidades sensoriais exteriores é, contudo, um outro passo que o poeta dá, mais além, e através do qual transpõe o domínio dos dados sensoriais, para o relacionar como domínio das emoções e assim atingir uma vivência ainda mais complexa: cores, sons, aromas e sensações táteis provocam nele imediatamente emoções psíquicas como alegria ou medo e afetam por fim todo homem no seu conjunto psicossomático, de forma que surgem ligadas com fenômenos como vida e morte, volúpia ou dor e doença e especialmente com um estado de êxtase ou até de loucura.  
(WOLL, 1968, p. 106)

Dessa forma, percebemos que o modo de sentir o mundo, através de seus sentidos, tem ligação direta com suas emoções. Há uma relação direta entre o modo como ele reúne seus dados sensoriais por meio de sinestésias, e o modo como ele reage emocionalmente. Para verificar tal idéia, um trecho do poema “Álcool” novamente pode servir de exemplo:

Guilhotinas, pelouros e castelos  
Resvalam longemente em procissão;  
Volteiam-me crepúsculos amarelos,  
Mordidos, doentios de roxidão.

Batem asas d'auréola aos meus ouvidos,  
Grifam-me sons de cor e de perfumes,  
Ferem-me os olhos turbilhões de gumes,  
Descem-me a alma, sangram-me os sentidos.  
[...]  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 20)

Esse trecho mostra bem a idéia defendida por Dieter Woll. Sua forma peculiar de sentir, representada, por exemplo, pela sinestesia “grifam-me sons de cor e de perfumes”, ou pelos crepúsculos “amarelos” e “doentios de roxidão”, tem um reflexo direto em suas emoções. Essas imagens, “descem” pela alma, “sangram” os sentidos, ou seja tem uma forte e aberta influência nos seus sentimentos. Não há separação entre o sensorial e o emotivo, para esse eu-lírico.

É importante notar, a partir dessa idéia, que as emoções geradas pelo sensorial, pela forma como seus sentidos captam o mundo exterior, são sempre negativas, quase sempre associadas à morte ou à loucura. A “bruma” gerada por este estado, pode ser associada a um êxtase ou a um estado de loucura, e ela gera um medo no eu-lírico, que é obrigado a “fechar os olhos”, ou seja, a fugir, de alguma forma. Esse estado de torpor, gerado pela busca de identidade, e conseqüência do seu modo peculiar de sentir, que afeta suas emoções, e lhe causa medo, faz com que ele se distancie cada vez mais de uma personalidade própria, tornam a formação de uma identidade centrada e autêntica para ele, cada vez mais difícil. Não lhe é agradável essa busca, por isso a fuga e a conseqüente derrota em seu objetivo de se encontrar.

Continuando com a questão do sentir, do Sensacionismo, veremos que Mário de Sá-Carneiro vai além das convenções de qualquer movimento. Nesta estética, como foi dito, o que importa não é o objeto, mas sim a sensação que ele causa em um sujeito. Dieter Woll nos mostra que o objeto que despertará as sensações não precisa, em Sá-Carneiro, existir “realmente”. E mais, o eu-lírico em seus poemas aspira a uma independência quanto ao objeto, sendo que a

sensação não viria de nenhum objeto “real”. Assim, Woll mostra que, por exemplo, em “Certa voz na noite, ruivamente...” há uma referência a uma princesa que, “na verdade”, não existe.

Segundo ele:

Encontramos a solução do enigma, se concebermos o seu desejo não como uma ânsia de um amor puramente espiritual em oposição a um amor sensual, mas sim como ânsia de uma sensação pura, que seria, é certo, plenamente sensual, mas não estaria ligada ao mundo tangível. Quer dizer: o poeta aspira à independência em face do objeto real. (WOLL, 1968, p. 157-8)

Dessa forma, novamente percebemos um eu-lírico que se fecha, ou deseja se encerrar completamente, em seu próprio mundo. Além de serem as sensações mais importantes que o próprio objeto, isto é, o subjetivo ficar acima do objetivo, o próprio objeto é também uma criação. Há, então, o domínio total da interioridade, das sensações do “eu” em face ao mundo tangível, aos objetos concretos.

Essa característica pode ser também observada, por exemplo, na segunda parte de “Como eu não possuo”. Aquela que ele deseja, e que não nomeia, não precisa existir necessariamente, seu desejo de: “Bebê-la em espasmos d’harmonia e cor” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p.29), parece ser o desejo de sentir puramente, de alcançar a sensação pura, e não de possuí-la de forma carnal, ou ansiá-la de forma espiritual. Parece ser o desejo de sentir tudo de todas as formas, da estética sensacionista. Ele se dilui no objeto, no caso “ela”, para que possa ampliar seus limites de sentir, para que possa “desdobrar” seu “eu” no objeto. È um sentir que não possui moral ou espiritualidade, mas estética sensacionista. Contribui para essa interpretação, os dois versos finais, que falam que mesmo a tendo: “É que eu teria só, sentindo e sendo / aquilo que estrebucho e não possuo.” (ibid, p. 30), ou seja, a sua posse não seria carnal ou espiritual, porque ele não a possui, ele apenas fala, ou estrebucha, mas não é algo que se realiza concretamente, mas sim

esteticamente como resultado do desejo sensacionista de sentir as coisas. As sensações despertadas por “ela” – que nem existe no mundo tangível – é o que importa, e não a sua existência.

Quanto ao Paulismo e ao Interseccionismo, cabe fazer algumas curtas considerações. Segundo Fernando Paixão (2003), Maria Aliete Galhoz relaciona Sá-Carneiro ao primeiro e Fernando Pessoa ao segundo. O Paulismo tinha forte influência do Saudosismo, evocava o vago e o sutil, por meio de sintaxes inesperadas, além de ter relações com o Simbolismo e o Decadentismo. Além disso, e o que mais nos importa neste momento, o Paulismo exprimia uma sensação de tédio e vazio da alma. Sendo assim, esse tédio e vazio de alma estariam presentes na poética de Sá-Carneiro.

De certa forma, isso já foi comprovado neste trabalho. Quando o eu-lírico tenta se encontrar e não consegue, ou quando, por exemplo, em “Estátua falsa” se declara falso, incompleto – “Sou esfinge sem mistério no poente” (ibid, p. 26) – ele mostra o vazio que sente em seu interior. A palavra “alma” se repete em vários poemas, sempre associada a esse sentido de vazio, sempre com um sentimento de tristeza ou mesmo de morte: “a minh’alma nostálgica de além” (ibid, p. 15), de “Partida”; “E a minh’alma perdida não repousa” (ibid, p. 18), de “Escavação”; “Numa incerta melodia / Toda a minh’alma se esconde” (ibid, p. 19), de “Inter-somno”; “Tenho a alma amortalhada, / Sequinha dentro de mim” e “Assim eu choro, da vida, / A morte da minha alma” (ibid, p. 23), de “Dispersão”, entre outros.

Quanto ao Interseccionismo, Fernando Cabral Martins (1994) o define como uma sobreposição de duas sensações, de dois planos coexistindo juntos. Segundo ele, Sá-Carneiro teria, em algumas de suas obras, traços interseccionistas. Ele apresenta uma interessante passagem sobre o assunto, escrita pelo próprio Fernando Pessoa, em carta a Corte-Rodrigues:

Intersecção do Objeto consigo próprio: Cubismo. (Isto é, intersecção dos vários aspectos do mesmo Objeto uns com os outros).

Intersecção do Objeto com as idéias objetivas que sugere: Futurismo

Intersecção do Objeto com a nossa sensação d'ele: Interseccionismo, propriamente dito; o nosso. (PESSOA, 1985, p. 45-6 apud MARTINS, 1994, p. 155).

Essa intersecção do objeto com a sensação que ele causa, pode ser associada a uma parte da obra poética de Sá-Carneiro. A sensação que ele causa seria o Sensacionismo, e a presença de ambos (da sensação e do objeto) coexistindo em diferentes planos, dentro de um mesmo poema, seria o Interseccionismo.

Dando continuidade ao estudo da identidade do eu-lírico, é hora de examinarmos o poema “A Queda” em sua totalidade. Ao mesmo tempo em que dialoga com os anteriores, antecipa algumas tendências futuras na poética de Mário de Sá-Carneiro. Ele fecha o ciclo *Dispersão*, como um resumo e, ao mesmo tempo, ampliação de alguns temas tratados nessa coletânea.

#### 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.

Se acaso em minha mãos fica um pedaço d'ouro,  
Volve-se logo falso...ao longe o arremesso...  
Eu morro de desdém em frente dum tesouro,  
Morro à minguá, de excesso.

Alteio-me na cor à força de quebranto,  
Estendo os braços d'alma – e nem um espasmo venço!...  
Peneiro-me na sombra – em nada me condeno...  
Agonias de luz eu vibro ainda entanto.

Não me pude vencer, mas posso-me esmagar,  
– Vencer às vezes é o mesmo que tombar –  
e como inda sou luz, num grande retrocesso,  
em raivas ideais, ascendo até o fim:  
Olho do alto o gelo, ao gelo me arremesso...

.....



Tombei...  
E fico só esmagado sobre mim!...  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 34)

Em primeiro lugar, o título remete a um tema recorrente na obra de Sá-Carneiro em seus poemas até aqui: o da ascensão e da queda, quando o eu-lírico mergulha em seu interior, apresentando as imagens metafóricas e que irão gerar sensações ligadas a emoções. Segundo Maria Aliete Galhoz:

Há nas evocações e nos temas de Sá-Carneiro, quebrados, insustentados, mesmo assim, uma potência de grandiosidade que os pode aproximar das iluminações dos exploradores dos infernos e dos êxtases. [...] É a atração de um vórtice cuja rotação espiralada tem o sinal de infinito, mas abissal e marcado da queda. (GALHOZ, 1963, p. 101-2)

Notamos aqui, referência a uma ascensão e um descenso, representados, respectivamente, pelo “êxtase” e “inferno”, ambos grandiosos, como quase todas as imagens referentes ao “eu”, presentes nos poemas de Sá-Carneiro. Além disso, é interessante observar que os movimentos são em espiral, como um vórtice, e que o movimento de descida não é infinito, mas uma queda.

Fernando Paixão confirma as palavras de Galhoz, e afirma que esse tema está presente, por exemplo, no poema “Partida”, é o que ele explica ao se referir à conotação dada ao verbo “viajar”:

A atitude de viajar encontra-se assim reforçada na dimensão simbólica. Não chega a ser estranho, pois, que esse verbo esteja com frequência relacionado com a idéia de altura, em cuja ascensão o poeta se empenha. [...] Do mesmo modo, reproduzindo o conceito de altura, ainda que inversamente, existem as palavras ligadas à descensão, metaforizando por meio de movimento a queda do poeta. (PAIXÃO, 2003, p. 96)

No poema “A Queda”, encontramos as duas idéias referidas neste trecho, a ascensão e o descenso. A viagem que consta no poema analisado por Paixão, acontece dentro do eu-lírico, em sua interioridade, como já falamos anteriormente, e acontece em um movimento de subida e, posterior, queda.

Iniciando a análise do poema, na primeira estrofe, aparece logo no primeiro verso, – “E eu que sou o rei de toda essa incoerência / Eu próprio turbilhão, anseio por fixá-la” – a noção de falsidade, de incompletude do eu-lírico, a qual já havíamos comentado em “Estátua falsa” e “Quase”. Logo após, surge um sentimento de torpor, de confusão, além de um existencial tédio: “E giro até partir...Mas tudo me resvala / Em bruma e sonolência.” Há aqui um diálogo com o poema “Álcool”, em relação à “bruma”, ao entorpecimento causado pela viagem em seu interior em busca de suas idéias e sensações geniais.

O substantivo “turbilhão”, que aparece no segundo verso, e o verbo girar, no terceiro, trazem uma idéia de movimento circular, em que essa viagem, essa subida seria em movimento espiral. A mesma idéia está contida no poema “Rodopio”, como o próprio nome diz. Neste poema, há uma sucessão de imagens metafóricas desencadeadas paralelísticamente a partir do primeiro verbo, na primeira estrofe: “Volteiam” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 32). Todas as imagens que aparecem em seguida, “Milagres, uivos castelos, / Forcas de luz, pesadelos, / Altas torres de marfim” (ibid, p. 32), por exemplo, são guiadas por esse movimento em espiral, por esse rodopio. Todas essas imagens referentes à interioridade do eu-lírico aparecem em movimento ascendente, e as sensações que elas geram causam um sentimento de êxtase, quase que acompanhando a subida das imagens. A estrutura paralelística ajuda a dar essa sensação de deslumbramento, de arrebatamento, como se fossem sendo listadas as imagens em ritmo frenético, à medida que elas aparecem, causando sentimentos extasiantes. No final, o eu-lírico aparece como que maravilhado com todas essas imagens maravilhosas que “volteiam” dentro

dele, e expressa isso nos dois últimos versos: “Tantas, tantas maravilhas / Que não se podem sonhar!...” (ibid, p. 33). Novamente aparece o conceito de grandeza do artista e de suas idéias geniais, uma vez que as imagens que se movimentam em rodopio ascendente, são tão maravilhosas que nem em sonho pode-se imaginá-las, a mente vulgar não pode sequer sonhá-las.

Dito isso, voltamos ao poema “A Queda”, que em sua terceira estrofe mostra, de novo, a idéia de uma ascensão ideal: “Alteio-me na cor à força de quebranto”, que não é bem sucedida: “[...] – e nem um espasmo venço!...”. O eu-lírico continua tentando “se reunir”, constituir uma personalidade, mas o movimento de dispersão é mais forte: “Peneiro-me na sombra – em nada me condenso...”. Percebemos, então, que há, neste poema, como já foi dito anteriormente, uma forte tensão entre a formação de uma identidade e a sua dispersão.

A quarta estrofe antecipa alguns temas que serão abordados futuramente neste trabalho e que, como já foi dito, integram alguns poemas futuros de Sá-Carneiro. A referida ascensão a que aspira o eu-lírico é algo que ele mesmo concebeu, foi algo por ele idealizado, algo que foi concebido por suas idéias geniais. Esta estrofe marca a derrota do ideal, uma derrota pessoal de um sujeito que, não atingindo as alturas desejadas, por ter um caráter falso e incompleto, se sente derrotado. Ele não alcança o seu ideal: “Não me pude vencer, mas posso-me esmagar”, ou seja, ele não superou a sua condição vulgar, não se superou, não atingiu a elevação desejada, mas ainda lhe resta uma saída: a sua autodestruição. Ele pode se aniquilar, “[...] posso-me esmagar”. Mesmo sem a vitória: “– Vencer às vezes é o mesmo que tombar” ele ainda se reconhece, mesmo que de forma negativa, raivosa, e continua seu movimento de subida: “e como ainda sou luz, num grande retrocesso, / Em raivas ideais, ascendo até o fim:”. Ao chegar “ao topo”, reconhecendo a sua derrota, resta-lhe a alternativa de executar o movimento contrário à subida, mas desta vez, de forma autodestrutiva: “olho do alto o gelo, ao gelo me arremesso... / ..... / Tombei... / E fico só esmagado sobre mim!...”.

Fica claro, pela última estrofe, a presença de dois “eus” neste poema: o real, que ele reconhece e despreza, e o ideal, a que ele aspira, mas não alcança. Um está sobre o outro, o ideal esmagando o real. Quanto ao gelo, em que ele se atira, é uma imagem de um objeto, que, a partir do ideário Sensacionista, irá gerar sensações, e conseqüentes emoções. Este objeto, extremamente duro e frio, pode estar simbolizando a forma como ele se sentia interiormente, com as emoções “frias” e “endurecidas” após o movimento “quente” e “extasiante” da subida.

Destarte, o eu-lírico se apresenta como alguém fechado em seu próprio mundo, que dá mais valor às suas sensações, – e às emoções que estas desencadeiam – do que ao mundo exterior, “real”. Na obra poética de Mário de Sá-Carneiro, o eu-lírico parece girar sempre em torno de si mesmo, seus temas e sua forma de abordagem sempre se referem ao seu “eu”, sendo o mundo externo algo de menor valor, menor significado que sua vivência genial de artista. O mundo “real” e cotidiano, para ele, parece sempre ser o mesmo, sempre ter a mesma configuração de algo banal e de menor importância que suas idéias grandiosas e sensações. A vida que escoia “em suas águas certas” (SÁ-CARNEIRO, p. 15), de “Partida” não é páreo, não pode se igualar às “coisas geniais em que medito” (ibid, p. 15).

Por fim, é importante dizer que, o tema do “eu” real e do ideal, já estava presente de maneira sutil em algumas passagens dos poemas de *Dispersão*. Temos, por exemplo, “O pobre moço das ânsias...” (ibid, p. 22), e “Pobre menino ideal” (ibid, p. 24), em “Dispersão”, como imagens referentes ao “eu” ideal. Este tema será, contudo, mais explicitamente tratado em seus poemas futuros. E será, também, o assunto do próximo capítulo.

## **Capítulo 2 - O embate entre real e ideal**

Neste capítulo, novamente veremos que nos poemas de Sá-Carneiro há um modelo imaginado pelo eu-lírico de sujeito centralizado, uma vez que não se assume fragmentado, e diferencia uma imagem real de outra ideal, para si mesmo. Como foi dito no capítulo anterior, o eu-lírico elege um “eu” ideal a ser alcançado pelo seu “eu” real, uma imagem que ele deseja para si mesmo. Esse perfil ideal é caracterizado sempre por imagens grandiosas, quase perfeitas, e seria difícil de ser alcançado por qualquer um. Uma vez que esse desejo não é cumprido, que ele não alcança o que aspira, o eu-lírico se sente derrotado, sente uma queda, e passa a se lamentar e, também, a esmagar-se, a destruir-se.

Esta idéia é defendida por Cleonice Berardinelli, em um estudo crítico acerca do autor.

Segundo ela:

[...] e ao segundo volume de poemas ele dará o título de *Indícios de Ouro*, como a acentuar que as marcas nele impressas são do *Outro*, daquele que tem em si “ouro marchetado a pedras raras”, daquele que ele devia ter sido e em cuja busca perdeu-se sem, contudo, atingi-lo: [...]  
(BERARDINELLI, 1958, p. 12)

Mesmo que Cleonice esteja falando, muito provavelmente, do homem Mário de Sá-Carneiro, enquanto sujeito angustiado com sua vida real, suas considerações são relevantes para este trabalho, uma vez que o eu-lírico “sofre do mesmo mal”, isto é, passa pela mesma situação. Assim, o “outro” a que se referiu Berardinelli é o que chamamos de “eu” ideal, aquela imagem sonhada pelo eu-lírico para si, e que não é alcançada. É importante notar que, esse eu ideal é alguém grandioso, é caracterizado por meio de imagens imponentes, por exemplo, como no trecho citado do poema “Taciturno”, em que o eu ideal é marchetado, é pleno de ouro e pedras preciosas, imagens que denotam riqueza, nobreza.

Essa caracterização grandiosa aparece também em outros poemas, por exemplo, em “O Lord”.

#### O Lord

Lord que fui de Escócias doutra vida  
Hoje arrasta por esta a sua decadência,  
Sem brilho e equipagens.  
Milord reduzido a viver de imagens,  
Pára às montras de jóias de opulência  
Num desejo brumoso – em dúvida iludida...  
(– Por isso a minha raiva mal contida,  
– Por isso a minha eterna impaciência)!

Olha as Praças, rodeia-as...  
Quem sabe se ele outrora  
Teve Praças, como esta, a palácios e colunas –  
Longas terras, quintas cheias,  
Iates pelo mar fora,  
Montanhas e lagos, florestas e dunas...

– Por isso a sensação em mim fincada há tanto  
Dum grande património algures haver perdido;  
(– Por isso o meu desejo astral de luxo desmedido –  
E a Cor na minha Obra o que restou do encanto...)  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 77)

Logo no primeiro verso, nota-se a presença de uma imagem para caracterizar esse “eu” ideal, que é bem grandiosa, a de um nobre, um lorde. É importante notar o uso do tempo passado: “Lord que fui de Escócias de outra vida”, que não denota um passado como em uma narrativa. Ou seja, esse “Lord” que ele supostamente foi em outra vida, como diz o poema, não se refere a um momento passado de sua existência, mas sim à imagem ideal que ele sonha.. O “eu” que ele deseja alcançar é comparado metaforicamente a um lorde, alguém pertencente à nobreza.

De mesma forma, o segundo verso se refere ao seu “eu” real, é ele que “arrasta” a sua decadência. Toda a grandeza desse ideal, representada também pelo “brilho e equipagens” não

está presente no real. A relação presente/passado, em que havia uma riqueza e uma nobreza que se perderam, representam, na verdade, a relação realidade/idealidade, em que o ideal tem uma grandeza que o real não consegue alcançar. Dessa forma, o “Milord reduzido a viver de imagens,” dentro da concepção sensacionista, é uma imagem que despertará uma sensação em relação à oposição ideal/real, eu/outro. E parece que o que é despertada é a noção de que, assim como um nobre teria perdido a sua nobreza, esse “eu” real não alcançará a grandeza, a majestade do “eu” ideal. Fato semelhante ocorre nos versos finais do poema “Dispersão”: “Castelos desmantelados, / Leões alados sem juba...” (ibid, p. 25), em que essas imagens remetem ao tema da riqueza perdida, representada pelos “Castelos desmantelados,”; ou da nobreza decaída, representada pelos “leões alados sem juba”.

O eu-lírico, ao perceber que não poderá alcançar o que deseja, o que sonha, assume uma atitude de revolta, de inconformismo: “(– Por isso a minha raiva mal contida, / – Por isso a minha eterna impaciência)!”. O uso de parênteses acentua o tom de explicação, desses versos, como se o eu-lírico estivesse dando uma satisfação, fazendo um comentário sobre o seu comportamento violento e de angústia. O fato de não alcançar as esferas a que almeja é a causa de suas atitudes hostis.

Aliás, nesta e na segunda estrofe, em alguns momentos, ao se referir a sua própria pessoa, o faz em terceira pessoa, o que acentua esse tom de explanação. Basta observar a conjugação dos verbos: “arrasta” e não “arrasto”; “Pára”, ao invés de “Paro”, ou ainda “Olha”, em vez de “Olho”, além de usar o pronome “ele” para se referir ao “Lord”, em vez de “eu”. Esse afastamento, tem um tom de ironia consigo próprio, e colabora para dar um ar de explicação, além de afastar de si o “eu” ideal, como imagem sonhada e não real, não pertencente ao seu sujeito. Esse tom de explicação, dada pelo uso da terceira pessoa não é comum em outros poemas, e parece, como



dissemos, denotar um tom sarcástico, irônico. Como veremos no capítulo 3, esse escárnio consigo próprio gera uma atitude autodestrutiva.

Na segunda estrofe, o eu-lírico “narra” o comportamento desse lorde, que vaga pelas praças se lembrando de suas riquezas perdidas. O eu-lírico, como dissemos, se distancia e chega a questionar se esse lorde tinha alguns objetos que lista a seguir. Parece que há uma relação entre este questionamento e a construção da personalidade desse “eu” ideal, como se para cada riqueza que o lorde poderia ter, houvesse uma qualidade, uma característica positiva associada a um dos objetos descritos, que poderia compor esse “eu” ideal. Assim, todas as imagens, todos os objetos que o “Lord” tinha eram grandiosos, fossem naturais, (terras, quintas, montanhas, lagos, florestas, dunas), ou feitos pela mão do homem, (palácios, praças, colunas), tornando o “eu” ideal metaforicamente associado à grandeza, a uma superioridade em relação ao comum.

Não há nada de concreto que tenha sido perdido, não houve a bancarrota de um lorde, apenas a “sensação em mim fincada há tanto”. Todos os objetos “perdidos”, na verdade, devem despertar sensações, neste caso, de decadência, de inferioridade. Os versos: “– Por isso a sensação em mim fincada há tanto / Dum grande património algures haver perdido;”, não mostram uma perda material, mas a sensação de uma perda maior, de alguém que está frustrado. Nas palavras de Berardinelli (1958, p. 12): “daquele que ele devia ter sido e em cuja busca perdeu-se sem, contudo, atingi-lo”, ou seja, a frustração é a de quem se sonhou grande, e buscou esse estado, mas que se perdeu em seu caminho e falhou.

Os dois versos finais, mostram a conseqüência dessa frustração. Ele se tornou frívolo, fútil, desejoso de coisas materiais, de luxo: “(– Por isso o meu desejo astral de luxo desmedido”. E o que lhe resta é a sua obra, a sua condição de artista, que ainda traz algum encanto, retém certa graça: “E a Cor na minha Obre o que restou do encanto...)”. A única coisa que pode ser

comparada ao seu “eu” ideal e que existe, é a sua arte (“a Cor na minha Obra”), sua condição de artista.

Esse estado, de quem vive entre dois pólos, entre oposições, como eu/outro, ou realidade/idealidade, tornam esse eu-lírico alguém confuso, com grande dificuldade de assumir uma identidade, de se encontrar enquanto indivíduo. Essa dificuldade em se definir está presente, também no pequeno poema intitulado “7”

Eu não sou eu nem sou o outro,  
Sou qualquer coisa de intermédio:  
Pilar da ponte de tédio  
Que vai de mim para o Outro.  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 44)

Nos dois primeiros versos, já fica clara a situação de indefinição quanto a uma personalidade própria. O eu-lírico não se reconhece nem como seu “eu” real, tampouco como seu “eu” ideal, ele fica entre uma coisa e outra, entre o acredita ser, e o que sonha ser. Quando tenta se definir, se coloca como um pilar de uma “ponte” que vai de um “eu” ao outro. Esse “pilar” estaria representando, como observa Martins (1994), algo que corta verticalmente a ponte, e a divide em duas. O eu-lírico, como o pilar, fica sendo “qualquer coisa de intermédio”, não se reconhece na sua idealidade sonhada, tampouco na realidade. Essa situação lhe causa tédio, o que já foi estudado anteriormente em outros poemas. É interessante notar o reaparecimento do tema do “quase”, do imperfeito neste poema. Segundo Berardinelli (1958, p. 13): “[...] a ponte já seria qualquer coisa de intermédio, mas chegaria ao Outro; o poeta, não: é o pilar, o *quase*, como ele mesmo disse [...]”. A ponte seria um objeto metafórico que daria a idéia, a sensação de ligação possível entre os pólos da realidade, e o da idealidade. Todavia, o eu-lírico não é uno, autêntico,

ele não é a ponte, é o “quase”, é o pilar da ponte, acaba não sendo nem o “eu” real, não vive a sua personalidade, nem o “eu” ideal que ele sonha.

Neste e em outros poemas de Sá-Carneiro, podemos observar o que foi chamado por Dieter Woll, de “vivência sensacionista do espaço”. Neste fenômeno literário, há uma série de cenários descritos nos poemas, que refletem o interior do eu-lírico, e não um ambiente, um local determinado. Ao comentar sobre o poema “sete canções de declínio”, diz:

A sexta das *Sete canções de declínio* faz erguer-se diante dos nossos olhos a imagem de toda uma cidade fantástica, constituída por formas arquitetônicas grandiosas: cúpulas, torres, avenidas, praças, jardins, palácios, catedrais; todos elementos que, no conjunto, criam novamente um efeito de espaço grandioso. [...] o caminho que o eu-lírico percorre [...] significa, como torna explícito o final dos respectivos poemas, um caminho para a própria alma, quer dizer, para o próprio “eu”, [...] (WOLL, 1968, p. 131)

Na verdade, aqui não existe nenhuma idéia absolutamente nova, que não tenha sido discutida anteriormente. O que este trecho traz de mais importante é a idéia de que Sá-Carneiro, repetidas vezes, usa de imagens arquitetônicas grandiosas, de paisagens sublimes para expressar o seu “eu” ideal. São “cenários” fantásticos que devem despertar sensações, e ao percorrê-los, percorre uma trilha de autoconhecimento. Essas imagens fantásticas muitas vezes são oriundas do inconsciente, o que justifica algumas leituras surrealistas da obra de Sá-Carneiro, como aponta Fernando Cabral Martins (1994). Segundo ele, o poeta português já foi considerado por H Houwens Post, o precursor do Surrealismo português. Mais adiante, no capítulo 4 retomaremos esta questão do inconsciente na obra de Sá-Carneiro.

Outro poema, em que aparece essa vivência sensacionista do espaço, é, por exemplo, “Taciturno”. Segundo Woll (1968, p. 131), assim como já foi dito em relação à “Sete canções de declínio”, em “Taciturno” a idéia básica é “[...]a recordação de um ‘eu’ anterior [...]”, lembrando

sempre que esse “eu” anterior constitui a imagem ideal que ele deseja alcançar, e não uma etapa saudosa de sua vida que ele está recordando. Cabe agora, então, uma análise mais detida deste poema.

#### Taciturno

Há Ouro marchetado em mim, a pedras raras,  
Ouro sinistro em sons de bronzes medievais –  
Jóia profunda a minha Alma a luzes caras,  
Cibório triangular de ritos infernais.

No meu mundo interior cerraram-se armaduras,  
Capacetes de ferro esmagaram Princesas.  
Toda uma estirpe real de heróis d’Outras bravuras  
Em Mim se despojou dos seus brasões e presas.

Heráldicas-luar sobre ímpetos de rubro,  
Humilhações a lis, desforços de brocado;  
Basílicas de tédio, arneses de crispado,  
Insígnias de Ilusão, troféus de jaspe e Outubro...

A ponte levadiça e baça de Eu-ter-sido  
Enferrujou – embalde a tentarão descer...  
Sobre fossos de Vago, ameias de inda-querer –  
Manhãs de armas ainda em Arrais de olvido...

Percorro-me em salões sem janelas nem portas,  
Longas salas de trono a espessas densidades,  
Onde os panos de Arrás são esgarçadas saudades,  
E os divãs, em redor, ânsias lassas, absortas...

Há roxo fins d’Império em meu renunciar –  
Caprichos de cetim do meu desdém Astral...  
Há exéquias de heróis na minha dor feudal –  
E os meus remorsos são terraços sobre o Mar...  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 51)

Logo no título, temos uma referência, negativa, ao “eu” real, ao modo como o eu-lírico se enxerga e se constrói. Qual seria a causa de sua tristeza, o que o teria tornado taciturno? A resposta já foi dada por Dieter Woll na citação acima, a amargura do eu-lírico é causada pela recordação de um “eu” anterior, que não existe mais, que perdeu a sua grandeza. Em outras

palavras, o que lhe causa desgosto é a diferença, a defasagem entre as imagens do “eu” e a do outro, do “eu” ideal, do “Eu-ter-sido”.

Na primeira estrofe aparece uma referência ao “eu” ideal, que tem em si “Oiro marchetado[...] a pedras raras”, trazendo um ar de nobreza, de grandeza ao seu sonho. Mas há também “Oiro sinistro”, “Cibório triangular de ritos infernais.”, estas imagens referentes ao seu “eu” real, e que denotam toda a falta de altivez que as imagens anteriores tinham.

A segunda estrofe traz outras imagens desse “eu” que ele constrói para si, alguém que destruiu coisas belas e singelas de seu próprio ser: “Capacetes de ferro esmagaram Princesas.”. As princesas representariam a inocência, a sua beleza interior que ele mesmo aniquilou de forma violenta e severa (“esmagaram”). Segundo Chevalier & Gheerbrant (2005, p. 744), estudiosos dos símbolos, “o príncipe e a princesa são a idealização do homem e da mulher, no sentido da beleza, do amor, da juventude, do heroísmo”. Beleza, amor, juventude e heroísmo, são conceitos, que habitavam o seu interior, e foram extintos por uma extrema violência consigo próprio, ou seja, são qualidades aspiradas, desejadas, que fazem parte do “eu” ideal, e que não pertencem ao “eu” real. A seguir, uma sensação correlata surge, uma “estirpe real de heróis” largou, se despojou de sua nobreza, de seus “brasões e presas”. Essas imagens também devem causar sensações, sentimentos relacionados ao “eu” real, dando a impressão de falta de nobreza (“se despojou dos seus brasões”), de distinção, quiçá de caráter (caracteriza seu “eu” real como covarde, uma vez que não há mais sua “estirpe real d’Outras bravuras”).

A seguir, na terceira estrofe, aparecem imagens em paralelo, que remetem também a essa sensação de perda de algo importante, da imposição de um mal sobre um bem. Não há esperança por parte do eu-lírico de que isso mude, de que seja possível “voltar a ser” o que era antes.

Esse retorno, essa recordação do “eu” anterior, ou seja, a possibilidade de que o “eu” real possa alcançar as alturas do “eu” ideal, não é algo possível de ser concretizado, como nos mostra

o eu-lírico na quarta estrofe. A “ponte” que levaria a esse “eu” ideal, mais uma vez, como em “7”, não pode exercer a sua função, é um objeto que não cumpre o seu papel. Essa “ponte” não tem mais serventia, ela, não tem brilho, é “baça”, enferrujou e é em vão que “a tentarão descer”. Assim, o “Eu-ter-sido”, não poderá se concretizar no “presente”, o que representa que “eu” ideal não pode mais ser alcançado. Como no poema “O Lord”, há aqui a relação realidade/idealidade representada pela oposição presente/passado.

Ele busca em sua personalidade por esse “Eu-ter-sido”, mas não o encontra: “Percorro-me em salões sem janelas nem portas”. Este “percorrer-se” em objetos revela a atitude sensacionista de querer sentir tudo de todas as formas. Contudo, o desejo de se encontrar, a partir dessa experiência, foi em vão. Sem “janela” ou “portas”, ou seja, sem saída, sem ter um caminho a percorrer ou um horizonte a contemplar, está preso a uma condição irremediável, a uma condição existencial que, outrora grandiosa, “Longas salas de trono a espessas densidades,” não representa mais que uma lembrança, ou seja, um desejo de magnificência: “Onde os panos de Arrás são esgarçadas saudades, / e os divãs, em redor, ânsias lassas, absortas...”. As “saudades” que sente de seu passado, do “Eu-ter-sido”, as “ânsias” que sente de restaurar tal condição, na verdade, representam seu estado verdadeiro, seu “eu” real, que anseia por uma condição mais nobre, ideal.

Na última estrofe há algumas referências à morte, que podemos entender como a do “Eu-ter-sido”, o fim de um estado existencial desejado, que “sensaciona”, que remete o eu-lírico ao “eu” real e seu estado lamentável. No primeiro verso, a cor roxa pode estar associada a esta morte, da mesma forma como o fim “d’Império”; podemos ainda entender o verbo renunciar como o fim de um ciclo. As exéquias, honras fúnebres, que são de heróis e, talvez também, do “Eu-ter-sido”, mostram como distante, para não dizer impossível, está o “eu” ideal. Assim como “morreram” os heróis, morreu o seu “eu” anterior, de forma que podemos entender que o “eu” ideal não será alcançado, de alguma maneira ele está “morto” para as ambições do eu-lírico. O

que resta, é um sentimento de amargura, amplo como um terraço de um castelo: “e os meus remorsos são terraços sobre o mar...”, seu remorso, seu desgosto está aqui “especializado” como algo amplo, vasto. Por isso ele é taciturno, seu “eu” ideal nunca será alcançado, por sua própria culpa. São essas as sensações que as imagens desse poema geram: um “Eu-ter-sido” que tinha beleza, amor, juventude e heroísmo, morreu por sua própria culpa, foi “esmagado” e agora não há como voltar a sê-lo, ou seja, novamente o eu-lírico toma consciência de que a imagem ideal que ele tanto busca não pode ser alcançada, mesmo porque esta imagem perdeu sua essência, foi aniquilada.

Um sentimento análogo a esse expresso no poema “Taciturno” encontra-se em “Ângulo”, também pertencente a *Indícios de ouro*. Neste poema, percebemos novamente a impossibilidade do eu-lírico de alcançar o seu ideal, que se mostra desiludido frente a sua meta, novamente o desejo de ser um sujeito centrado e ideal:

#### Ângulo

Aonde irei neste sem-fim perdido,  
Neste mar oco de certezas mortas? –  
Fingidas, afinal, todas as portas  
Que no dique julguei ter construído...

– Barcaças dos meus ímpetos tigrados,  
que oceano vos dormiram de Segredo?  
Partiste-vos, transportes encantados,  
De embate, em alma ao roxo, a que rochedos?...

– Ó nau de festa, ó ruiva de aventura  
Onde, em Champagne, a minha ânsia ia,  
Quebraste-vos também ou, porventura,  
Fundaste a Ouro em portos d’alquimia?...

.....  
.....

Chegaram à baía os galeões  
Com as sete Princesas que morreram.  
Regatas de luar não se correram...

As bandeiras velaram-se, orações...

Detive-me na ponte, debruçado,  
Mas a ponte era falsa – e derradeira.  
Segui no cais. O cais era abaulado,  
Cais fingido sem mar à sua beira...

– Por sobre o que eu não sou há grandes pontes  
que um outro, só metade, quer passar  
Em miragens de falsos horizontes...  
Um outro que eu não posso acorrentar...  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 52)

Logo na primeira estrofe, o eu-lírico já demonstra desilusão, já expressa a sua decepção frente a uma expectativa criada: a de que seus ímpetos, suas ânsias, suas esperanças fossem alcançadas. Todos os meios pelos quais poderiam ser realizadas, representadas pelas “portas” revelam-se falsos, são possibilidades “fingidas”. A imagem do “dique” causa a sensação de aprisionamento, de angústia, uma vez que as “portas” que julgou haver construído no dique eram falsas, ou seja, as possibilidades, os caminhos possíveis de serem trilhados para se alcançar seus sonhos não existem.

Na segunda estrofe, mostra como as suas vontades não se realizaram, e se questiona o que houve com elas. Seus desejos, as “Barcaças de meus ímpetos tigrados”, se perderam em algum “oceano”, foram para algum “rochedo” desconhecido. Mais imagens aparecem na terceira estrofe referentes às suas aspirações frustradas, a “nau de festa” e “ânsia” que foram destruídas ou estão perdidas. Até aqui, temos um eu-lírico cheio de sonhos frustrados, que está preso a uma realidade monótona, num “mar oco de certezas mortas”, e que não consegue vislumbrar uma saída, um caminho a ser seguido. Sua “nau de festa” quebrou, ou está em algum “porto d’alquimia”.

Como conseqüência, após algum “tempo”, representado pelos dois versos somente com pontos, o que é comum nos poemas de Sá-Carneiro, há a desilusão, o sentimento de desengano,



de que suas expectativas estão decididamente frustradas. Os galeões que chegam com princesas mortas são imagens que mostram esse sentimento. Como em “Taciturno”, em que as princesas são “esmagadas” com capacetes de ferro, novamente essas “princesas” estão representando o que havia de belo em seu interior. Por isso, ele entra em um estado de profunda tristeza, não há alegria: as “Regatas de luar não se correram”, por isso, a sua angústia: “as bandeiras velaram-se, orações...”. Dessa forma, esta estrofe é uma consequência das anteriores, mostrando uma expectativa frustrada, representada nos dois últimos versos pelas imagens citadas: as regatas que eram esperadas, como forma de comemoração, não aconteceram; as bandeiras festivas foram guardadas; e, em lugar de cânticos festivos, orações de luto.

Na estrofe seguinte, frente a tudo isso, o eu-lírico contempla a sua situação, “debruçado” em uma “ponte”. O cais, que poderia simbolizar a partida para algo melhor, uma jornada em busca de suas ânsias e ímpetos, na verdade, não pode realizar tal intento. Como a ponte, ele é “falso”, é “fingido”, e portanto não se presta à partida para esse “lugar” almejado, não serve para a realização de seus anseios. Neste poema, o cais e a ponte também são falsos, o primeiro é um “Cais fingido sem mar a sua beira...”; a segunda é uma ponte falsa e “derradeira”, que nos remete ao mesmo sentimento despertado em “Taciturno” pela ponte “enferrujada”, não há como alcançar o “eu” ideal. A “ponte” que poderia ligar a realidade e o sonho não é verdadeira, não pode cumprir a sua função.

A última estrofe traz a imagem que era desejada, mostra que os ímpetos e ânsias eram por um “eu” ideal, representado, neste poema, pelo “Eu que não sou”. Para se chegar a esse “eu”, haveria caminhos, “grandes pontes” que levariam à realização de seus anseios. Através dessas “pontes” o “eu” real – representado por “um outro, só metade” – poderia chegar onde queria. Percebe-se que o eu-lírico se reconhece como um sujeito dividido entre o “Eu que não sou” e o

“outro só metade”, entre a idealidade e a realidade. Ele é um sujeito fragmentado que não se assume como tal, pretende ser centrado.

Contudo, esse “caminho” , como já foi dito, não pode ser trilhado, mesmo que o “eu” real queira trilhá-lo, não poderá fazê-lo, uma vez que o caminho não o levará a seu objetivo. O “outro, só metade” trilharia por “miragens de falsos horizontes”, ou seja, esse caminho também é falso, é um “truc”, uma armadilha. Mesmo assim, suas ânsias não podem ser controladas, seu desejo de alcançar a idealidade sonhada é muito forte: “Um outro que eu não posso acorrentar...”. Assim, não há como abafar seus desejos, não há como “acorrentar” o “eu” que busca suas aspirações de grandeza.

Este poema mostra uma “tripartição” do sujeito, como mostra Woll (1968, p. 201), e que converge com o conceito de sujeito fragmentado: “Desta vez, o ‘eu’ lírico, o ‘eu’ que fala, [...], é que pertence ao domínio da realidade dada e não pode impedir a ânsia do ‘outro’, que aqui designa o ‘eu’ intermédio, aquele que vai a caminho do ideal.”. Dessa forma, há um sujeito que fala, o eu-lírico propriamente dito, um “eu”, que é enxergado por esse eu-lírico, como a sua imagem real, que, por sua vez, vai em busca de uma terceira parte de seu próprio sujeito: o “eu” ideal. Há um outro poema, “Escala”, que traz um eu-lírico que expressa as ânsias desse “eu” real, desse “Um outro que eu não posso acorrentar” do poema “Ângulo”, que parece se reanimar em sua busca pelo ideal. Logo nos primeiros versos existe a referência a esse desejo de buscar a idealidade: “Oh! Regressar a mim profundamente / E ser o que já fui no meu delírio...” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 62), que é reafirmado ao longo do texto em outros versos: “Cinja-me de novo a grande esperança, / E de novo me timbre a grande Lua!” (ibid, p. 62), ou na estrofe:

Rompa a fanfarra atrás do funeral!  
Que se abra o poço de marfim e jade!  
– Vamos! É tempo de partir a Grade!

Corra o palácio inteiro o vendaval!  
(ibid, p. 62)

As imagens evocadas, que trazem a noção da espacialização, dentro do Sensacionismo, fazem referência ao seu novo estado de ânimo, do “eu” real que parte em busca do “eu” ideal. As imagens que representam lugares ou eventos, “fanfarra”, “poço de marfim e jade”, “palácio”, fazem referência não a um ambiente externo, mas sim a seu mundo interior. Então, quando ele diz: “Corra o palácio inteiro o vendaval!”, ele quer dizer que o entusiasmo, – o “vendaval” –, deve percorrer todo o seu mundo interior – o “palácio” –, deve percorrer cada “canto” do seu ser, e despertar de novo a sede pelo sonho ideal. A alegria, a “fanfarra”, deve abafar a tristeza acumulada por muito tempo, o “funeral”.

Ao longo do poema, mais imagens como essa são evocadas, até que nas estrofes finais parece ocorrer algo inusitado na poética de Sá-Carneiro: é como se o “eu” ideal ganhasse voz e incentivasse, incitasse o “eu” real a que partisse decididamente em sua busca. As duas estrofes finais dão essa impressão:

Recama-te de Anil e destempero,  
Tem coragem – em mira o grande salto!  
Ascende! Tomba! Que te importa? Falto  
Eu, acaso?... – Ânimo! Lá te espero.

Que nada mais te importe. Ah! Segue em frente  
Ó meu Rei-lua o teu destino dúbio:  
E sê o timbre, sê o oiro, o eflúvio,  
O arco, a zona – o Sinal de oriente!  
(ibid, p. 63)

É claro que a confusão de identidade do sujeito, e sua partição em eu-lírico, “eu” real e “eu” ideal, além de confundir o próprio eu-lírico, que pretende ser centrado, pode confundir também seus leitores. Mas uma coisa é certa, há, nestas duas estrofes, um sujeito que se dirige a

um receptor, uma vez que há o uso do pronome pessoal oblíquo átono “te”, e o do possessivo “teu”, ambos de segunda pessoa. Assim, há uma voz de incentivo, um tom imperativo: “Recamate”, “Que te importa”, “Lá te espero”, “Que nada mais te importe”, “seque em frente / Ó meu rei lua o teu destino dúbio”. É claro que emissor e receptor, neste caso, sejam “a mesma pessoa”, representem o mesmo sujeito, fragmentado. Pelo tom e conteúdo, parece que o “eu” ideal se dirige à sua contraparte real e o estimula a seguir em busca de sua meta: “Tem coragem – em mira o grande salto”, e apesar de suas tentativas anteriores fracassadas, “Ascende! Tomba! Que te importa?”, ele não deve desistir, uma vez que a idealidade está presente enquanto virtualidade, ou seja, o sonho existe enquanto potencial de ser alcançado. E este sonho estará sempre ao lado do real, “Falto / Eu, acaso?...”, e é uma possibilidade que o “eu” real pode alcançar. O “eu” ideal tenta incentivá-lo a chegar onde ele “está”: “[...] – Ânimo! Lá te espero.”. Deve ser uma busca intensa, em que o “eu” real deve colocar todas as suas forças, “Que nada mais te importe. Ah! Segue em frente”. O “eu” ideal usa uma imagem positiva a se referir à sua contraparte, refere-se a ele como o “Rei-lua” (ibid, p. 63), que deve seguir o seu caminho, mesmo sabendo-o dividido, sendo um “destino dúbio” (ibid, p. 63). Para ter sucesso, deve ser como as imagens citadas nos dois últimos versos, e sintetizadas em uma final, “o Sinal de Oriente”. Mais uma vez, o eu-lírico faz uso do Sensacionismo, de imagens que sugerem sensações, que, em Sá-Carneiro, se transformam em emoções, sendo que, apesar de serem vagas, remetem a harmonia (“timbre”), valor (“oiro”) e dispersão (“eflúvio”). O “Sinal do Oriente” parece representar um espaço a ser alcançado, o que, dentro da estética da vivência sensacionista do espaço, representa um estado de alma, de espírito a ser atingido. Como afirmam alguns autores, entre eles Fernando Martins e Dieter Woll, Sá-Carneiro sofre forte influência do Simbolismo, principalmente de Camilo Pessanha, e parece que esse “Oriente” pode ser lido a partir dessa relação. Segundo Martins: “A imagem de Pessanha, [...], é, pois, o reconhecimento de um modelo. Mas não só de poética:

também de um imaginário de sublimação e exorcismo.” (MARTINS, 2004, p. 138). Converte com essa idéia, a do outro teórico:

É especialmente com a pergunta misteriosa e receosa acerca da sua origem, [...], que Sá-Carneiro se aproxima de Camilo Pessanha. Camilo Pessanha fala, de maneira análoga, de uma origem misteriosa do seu “eu”. [...] Também se encontra nele a idéia dum país perdido, que está na base do poema *Distante melodia*. (WOLL, 1968, p. 220-1).

Martins e Woll nos mostram como Camilo Pessanha e os Simbolistas foram importantes, como eles influenciaram fortemente Mário de Sá-Carneiro, e seus colegas modernistas portugueses. Em relação à citação de Woll, mais especificamente, notamos que além de terem em comum questões acerca do “eu” de cada um, fazem referência a um “país perdido”. Pessanha, em “Inscrição”, diz: “Eu vi a luz em um país perdido” (MOISÉS, 1985, p. 368), que pode ser referência à própria Macau, onde morou. O citado poema “Distante melodia”, de Sá-Carneiro, faz referências a um espaço ideal, que se refere ao “eu” ideal de Sá-Carneiro. Neste poema, em suas “lembranças” de outro “Tempo azul” (ibid, p. 48), o eu-lírico, por meio da espacialização, diz que seus sentidos “eram cores” (ibid, p. 48), que na sua alma havia “Outras distâncias” (ibid, p. 48), mostra que tudo era mais belo, mais sublime, mais grandioso. Nesse “tempo”, nessa “época”, “Caía ouro se pensava Estrelas” (ibid, p. 48), havia magia, encantamento: “Noites-lagoas, como éreis belas / Sob terraços-lis de recordar-me” (ibid, p. 48). Porém essa “época” passou, o eu-lírico não é mais o que era, só lhe restam “recordações”: “Lembranças fluidas...cinza de brocado...” (ibid, p. 48). Essa relação entre um passado majestoso e sublime e um presente de desilusão, na verdade, expõe a comentada oposição entre o “eu” real e o “eu” ideal. O “Rei exilado” (ibid, p. 49) é uma imagem que “sensaciona”, que exprime a sua condição: a de “rei” – que representa o ideal – que está exilado, que nos lembra a idéia de falsidade, de falta de autenticidade do “eu”

real, já comentada anteriormente. Quanto à questão do “Oriente”, presente em “Escala”, há referências, em “Distante melodia”, a: “Tapetes doutras Pérsias mais Oriente” (ibid, p. 48), ou: “Novas Bizâncios-alma, outras Turquias...” (ibid, p. 48). Parece, então, que o espaço que representaria melhor o seu ideal para um “eu” grandioso, genial, “rei”, que se situaria em um passado mítico, seria o Oriente, talvez pelo seu mistério e exotismo.

Fernando Cabral Martins (1994) nos fala também da forte influência de Pessanha sobre Sá-Carneiro. Ele afirma que em uma resposta à revista *República*, o poeta moderno deixa transparecer que Pessanha lhe serve como um modelo de poética. Martins vai além, e afirma que a sintaxe de Sá-Carneiro é derivada de Pessanha, e cita uma lista de poemas de ambos os artistas que podem ser aproximadas também sintaticamente. Não faremos aqui um estudo comparativo entre a sintaxe de ambos, mas é importante registrar a forte influência dos simbolistas, principalmente Camilo Pessanha sobre Mário de Sá-Carneiro.

Dando continuidade ao tema deste capítulo, é o momento de examinarmos um problema levantado por Fernando Paixão, no capítulo 2 de seu livro *Narciso em sacrifício*, a saber, a questão da “verticalidade” e da “horizontalidade” do sujeito nas obras de Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, respectivamente. Para ele, há uma diferença frontal entre o modo como um e outro fazem a chamada “ampliação”, um conceito sensacionista em que se fundam horizontes imaginários que se superpõe à realidade. Segundo Paixão:

Cabe ainda a distinção, *grosso modo*, de que a ampliação perseguida por Sá-Carneiro pode ser representada espacialmente pelo sentido vertical – configurado na oposição real-ideal, dor e sonho, cadência e altura etc. Pessoa, por sua vez, encontra-se mais estimulado pela ampliação em termos de horizontalidade, como veio a ser representada em sua produção heteronímica. (PAIXÃO, 2003, p.51)

Assim, o conceito de ampliação, largamente discutido nas famosas cartas trocadas entre os dois amigos e poetas, e que representava muito da inquietação estética do movimento modernista português, teve configurações diferentes nas obras poéticas de Sá-Carneiro e Pessoa. A questão da fragmentação do “eu” que, como vimos, não é bem aceita por Sá-Carneiro, é encarada de forma diferente por Pessoa.

O eu-lírico dos poemas de Mario de Sá-Carneiro, como já vimos, diferencia o sonho da realidade, elegendo um “eu” ideal, a ser alcançado, e firmando um “eu” real, imperfeito e falso. Assim, se formos representar espacialmente essa dualidade, o ideal está acima do real, trazendo a idéia de um eixo vertical, em que o poeta tentaria subir em um movimento espiral – como as imagens, por exemplo, de “Rodopio” – mas não conseguindo chegar ao topo, cai e volta para onde havia saído. Esta queda é dolorosa e autodestrutiva, como vimos no poema “A Queda”.

Por sua vez, Fernando Pessoa resolve de forma diferente a questão da fragmentação do sujeito. Ele não idealiza um “eu” perfeito e que está acima da realidade, mas “divide” o seu “eu” em personalidade várias – os heterônimos –, sendo que não existe um melhor ou pior que o outro, não há um confronto entre realidade e idealidade, como em Sá-Carneiro. Não há como dizer, por exemplo, que Álvaro de Campos é melhor ou pior, superior ou inferior, a Alberto Caeiro, ou Ricardo Reis, em termos de valores que Sá-Carneiro estipula para o “eu” real e o ideal. Pode haver, para alguns críticos, uma diferença de valor estético de um heterônimo para outro, em que um seria superior artisticamente aos outros, ou um questionamento existencial dentro de um mesmo heterônimo, mas não em termos de criação de uma imagem ideal a ser alcançada, não em termos de uma comparação entre os heterônimos. Por isso, a idéia de horizontalidade quando falamos da ampliação na obra de Pessoa, não há um acima do outro, mas uma fragmentação que se dá em heterônimos que estão “lado a lado”, que desdobram o sujeito poético de Pessoa. Dieter Woll (1968) converge com essa idéia de que Fernando Pessoa criou mundos fictícios, e

acrescenta que essa opção trouxe a possibilidade de se desligar das limitações do “eu”, ao vivenciar suas personalidades fictícias – os heterônimos –, e de renunciar ao desejo de uma personalidade ideal e harmônica.

Este, mergulha em um profundo niilismo e se deixa dominar por um sentimento autodestrutivo. Seu desejo por atingir uma imagem idealizada e centrada, está fadado ao fracasso, e isso gera uma reação negativa no eu-lírico, como percebemos em diversos poemas analisados. Como diz em “O Lord” sua reação negativa é consequência de seu fracasso, como mostra a conjunção explicativa “por isso”: “(Por isso a minha raiva mal contida, / – Por isso a minha eterna impaciência!)” (SÁ-CARNEIRO, 2004,p. 77). A sua raiva e impaciência são o resultado do processo descrito de desejo e frustração. E, como veremos no próximo capítulo, esses sentimentos destrutivos voltam-se contra o próprio eu-lírico, contra o próprio sujeito.



## **Capítulo 3 - Autodestruição e desengano**

Como foi dito final do capítulo anterior, a sensação de frustração do eu-lírico, frente à impossibilidade de atingir seu ideal, torna-se um sentimento de autodestruição, toda a raiva volta-se contra ele mesmo. Neste capítulo veremos de que forma isso acontece, em alguns de seus poemas, e verificaremos que esse sentimento se realiza de mais de uma forma, com mais de um tom, além de terem influências diferentes, uma mais guiada pelo Simbolismo e Decadentismo portugueses, e outra de cunho mais moderno.

Como diz Cleonice Berardinelli, dentro dele habitam dois sujeitos: o “eu” ideal e desejado, e o “eu” real e desprezado. Segundo ela:

Entre os dois seres que nele coabitam não se pode baixar “a ponte levadiça e baça de Eu-ter-sido” – o Outro ficará irremediavelmente perdido. Contrapondo-os, o poeta sente que na disparidade entre eles está a raiz da sua “raiva mal contida”, da sua “eterna impaciência”, da sua sensação de perda, do seu “desejo astral de luxo desmedido”...e essa raiva se volta contra o que ele chama, em mofa dolorosa, *El-rei*, ou em um sangrento auto-retrato, *Aqueloutro*. (BERARDINELLI, 1958, p. 13)

De acordo com ela, que fala do homem real, a causa da frustração de Sá-Carneiro, que é a mesma do eu-lírico de seus poemas, reside na desigualdade entre o seu sonho e a realidade, entre um ideal que não pode ser realizado e a cruel realidade. Além disso, Dieter Woll (1968) nos mostra que o “eu” ideal não serve tanto como um modelo a ser seguido, visto que ele é, na verdade, pouco “descrito”. Ele serve mais para mostrar as imperfeições do “eu” real, denotando uma atitude de aniquilamento do seu próprio sujeito, pois o ideal não é tanto um sonho a ser alcançado, mas um espelho que mostrará suas deficiências. A referida autodestruição se expressa de mais de uma forma, ou em tom de deboche, como, por exemplo, no poema “El-rei”, ou de forma mais violenta, como em “Aquele outro”. Há ainda, um poema chamado “Fim”, em que o autodesprezo se dá de forma quase grotesca, em que se mistura tragédia e uma atmosfera ridícula.

Isso posto, cabe agora uma análise dos poemas citados, para se verificar as semelhanças e diferenças entre as formas em que se dá essa autodestruição. Pela ordem, iremos verificar o poema “El-rei”, uma zombaria consigo próprio.

#### El-Rei

Quando chego – o piano estala agoiro,  
E medem-se os convivas logo inquietos...  
Recuam as paredes, sobem tectos –  
Paira um luxo de Adaga em mão de Moiro.

Meu intento, porém, é todo loiro  
E a cor-de-rosa, insinuando afectos.  
Mas ninguém se me expande...os meus dilectos  
Frenesis ninguém brilha! Excesso de Oiro.

Meu Dislate a conventos longos orça.  
Pra correr minha Zoina, aquém e além,  
Só mística, de alada, esguia corça...

– Quem me convida mesmo, não faz bem:  
Intruso ainda – quando, à viva força,  
A sua casa me levasse alguém...  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 92)

Este poema fala de uma situação por que passa o eu-lírico, em que ele se encontra em um salão, repleto de convidados, algo como uma festa, uma recepção, uma reunião de pessoas. Nota-se também um clima burguês, por exemplo, pela presença de um piano e da própria situação de um agrupamento de pessoas como em uma festa. Este eu-lírico sente-se logo deslocado, não consegue se comportar como os outros, causando rejeição e afastamento por parte deles. Uma vez que os outros dele se separam com estranhamento, “E medem-se os convivas logo inquietos...”, o eu-lírico se sente mal, desprezado, diferente dos demais, por isso as paredes “recuam” e o teto “sobe”, mostrando como ele não se sente à vontade na situação em que se encontra. Mesmo tendo boas intenções, carregadas de afetividade, “Meu intento, porém é todo loiro / E a

cor-de-rosa, insinuando afetos.” ninguém com ele interage, “Mas ninguém se me expande...”. Na verdade, isso não poderia ocorrer, uma vez que naquele salão não há uma pessoa que possa compartilhar de sua grandeza, que tenha a mesmo brilhantismo que ele, “Os meus dilectos / Frenesis ninguém brilha! Excesso de Oiro.”. O eu-lírico possui, a seus olhos, uma grandeza, uma majestade que não encontra par naquele ambiente burguês, trivial e superficial, por isso ninguém reconhece a sua afetividade, tampouco, ninguém é capaz de reconhecer a sua nobreza, sua personalidade elevada.

Por isso, ele se isola e recorre a sua “Zoina”. O eu-lírico tem que se fechar em seu mundo interior e, para ele, grandioso e superior ao que vê ao seu redor. Ele acredita ser mesmo, de alguma forma, alguém distinto de todo o resto que ali está, alguém superior àquela banalidade burguesa, àquela vulgaridade de pessoas que não o reconhecem grande. Por isso o título “El-Rei”, o eu-lírico, de certa forma, se sente maior que os demais, ele possui uma “majestade” que os outros não possuem.

Aliás, segundo Fernando Cabral Martins (1994), existe uma explicação para essa “majestade” do eu-lírico, há um motivo para ele se sentir diferente e superior aos demais. A citação a seguir mostra isso, a partir de uma relação entre três poemas: “O fantasma”, “El-Rei” e “Aquele outro”. Para ele, “O fantasma” apresenta símbolos opostos, que serão desenvolvidos nos outros dois poemas supracitados, com sentidos contrários. Em “O fantasma”:

Há um ambiente de degradação, onde as coisas parecem animadas de um movimento hostil. Essa oposição simbólica vai ser desenvolvida pelo contraste de tom entre os dois sonetos seguintes. *El-Rei* caracteriza o “eu” que ao chegar ao salão [...] faz entreolharem-se os “convivas logo inquietos”, e fica exposto ao isolamento entre os demais [...]. É o “eu” artista, que traduz a “tristeza de nunca sermos dois” de *Dispersão*, isto é, a superioridade dos cismos contra a vulgaridade terra-a-terra. *Aquele Outro* objecta a esse imaginário “artista” com uma fúria que múltipla as redundâncias nos primeiros versos, sempre insistindo na não-sinceridade do que se intitulava *El-Rei*. (MARTINS, 1994, p. 312)

Assim, percebemos que, segundo Fernando Cabral Martins, o motivo que leva o eu-lírico a se sentir superior aos demais convivas do salão, em “El-Rei”, é porque ele é um artista. Como já foi analisado no primeiro capítulo deste trabalho, e citado por Martins, essa oposição entre o mundo do artista e o mundo burguês aparece logo no seu primeiro poema “Partida”, da obra *Dispersão*. A referida “tristeza de nunca sermos dois...” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 17), que constitui o último verso deste poema, indica a impossibilidade do artista, que vive em um plano mais elevado que as pessoas comuns, que possui outro destino, que é “alto e é raro” (ibid, p. 17), de viver o mundo burguês. Este é o preço que o artista tem de pagar, um preço que “custa muito caro” (ibid, p. 17). Contudo, como foi dito, o poema “Aquele outro” contesta essa grandeza que o eu-lírico reivindica para si, dizendo que não é sincera a sua suposta “majestade” e grandeza.

Assim, “El-Rei” faz um deboche da sua situação frente aos outros, em que o eu-lírico, por ser um artista que é capaz de “Viajar outros sentidos, outras vidas” (ibid, p. 15), não consegue conviver de forma sadia, não consegue se situar e se acostumar com o mundo burguês, com a realidade trivial do dia a dia das pessoas comuns. Já “Aquele outro” contesta essa distinção que o eu-lírico alega ter, e o faz de forma violenta e autodestrutiva, como veremos a seguir.

Aquele outro

O dúbio mascarado, o mentiroso  
Afinal, que passou na vida incógnito;  
O Rei-lua postiço, o falso atônito;  
Bem no fundo, o cobarde rigoroso...

Em vez de Pajem, bobo presunçoso.  
Sua alma de neve, asco dum vômito...  
Seu ânimo, cantado como indômito,  
Um laçao invertido e pressuroso...

O sem nervos nem ânsia, o papa-açorda...  
(Seu coração talvez movido a corda...)

Apesar de seus berros ao Ideal.

O corrido, o raimoso, o desleal,  
O balofo arrotando Império astral,  
O mago sem condão, o Esfinge gorda...  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 93)

O primeiro verso já traz imagens negativas referentes ao eu-lírico, ligadas à idéia de falsidade, já presente em outros poemas e comentada anteriormente. Ele, na verdade, é o “cobarde rigoroso”, que não tem coragem de enfrentar os convivas do salão, que se sente inferior às outras pessoas, e não tem coragem de encará-los. Algumas imagens sugerem essa covardia, “um lacaio invertido e pressuroso”, “o sem nervos nem ânsia”, “o papa-açorda”. Apesar de achar, em “El-rei”, que o artista seja superior ao mundo burguês, neste poema, ele não se sente acima dos demais, ele é o “O Rei-lua postiço”, “o falso atônito”, ou seja, mais uma vez há a idéia de falsidade ligada ao eu-lírico, ele não se sente mais superior, distinto. Como foi dito no comentário de Fernando Cabral Martins, o “El-Rei” não é uma imagem sincera aos seus olhos, e ela é destruída em “Aquele outro”, assim como toda e qualquer idéia de elevação, de “majestade” ligada ao eu-lírico.

Assim, a noção de que seu “intento, porém, é todo loiro / E a cor-de-rosa, insinuando afectos” (ibid, p. 92), a idéia de que ele não é compreendido apesar de suas boas intenções e de sua nobreza, defendida em “El-Rei”, é destruída neste poema. Ela é substituída pela imagem de que sua alma, supostamente pura, “de neve”, na verdade não passa de “asco dum vômito...”. Ele não é isolado por ser mal compreendido pelo mundo burguês, mas por sua covardia, por isso ele passa “na vida incógnito”.

O terceto final traz uma série de imagens autodestrutivas e violentas, contestando a grandeza presente em “El-Rei”. Uma delas, de uma força incontestável, “O balofo arrotando Império astral”, mostra como na verdade ele se enxerga, alguém que supostamente vive num

estado de distinção, em esferas elevadas que os artistas alcançam, mas que na verdade é um ser grotesco, de uma falsidade muito grande, “O mago sem condão”.

Por falar em grotesco, há um poema que expressa esse sentimento de que não há dignidade nenhuma no eu-lírico, que ele deve ser achincalhado sem dó nem piedade. É formado apenas de duas quadras e funcionaria quase como que um epitáfio:

Quando eu morrer batam em latas,  
Rompam aos berros e aos pinotes –  
Façam estalar no ar chicotes,  
Chamem palhaços e acrobatas.

Que o meu caixão vá sobre um burro  
Ajazado à andaluza:  
A um morto nada se recusa,  
E eu quero por força ir de burro...

.....

.....

(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 97)

Fica claro, neste poema, o elevado grau de desprezo que o eu-lírico tinha por si próprio. O começo poderia aludir a que seu enterro fosse alegre, como algumas pessoas pedem antes de morrer, para que sejam lembradas com alegria. Mas não, a imagem sugerida é de um espetáculo grotesco, de uma encenação absurda, como foi sua vida aos seus olhos. Um enterro com palhaços e acrobatas, tendo o caixão levado por um burro adornado, lembra a idéia de falsidade, tão ligada a sua pessoa em muitos de seus poemas. Quem viveu sem autenticidade, sem formar uma identidade centrada e ideal, na sua opinião, não merece outro tipo de funeral. Para efeito de registro, este poema não teve título dado por Sá-Carneiro, ganhando de Fernando Pessoa o de “Fim”, à época de sua publicação na revista *Athena*.

Dando continuidade à questão do tratamento autodestrutivo que o eu-lírico dá a si mesmo, é importante diferenciar dois universos imagéticos, temáticos e vocabulares em que isso ocorre. Segundo Dieter Woll (1968), existem duas formas que o eu-lírico usa para fazer isso.

Os versos de desilusão que citamos até aqui mantinham-se dentro do âmbito daquilo que o simbolismo admitia. O mundo imagético e o vocabulário submetiam-se a uma determinada escolha. [...]

De fato, nos elementos imagéticos escolhidos pelo poeta, a partir do poema *Elegia*, para a caracterização do seu estado, já se pode notar uma mudança clara. A desilusão aproxima-se dum ponto em que expressões simbolistas de caráter fascinante seriam despropositadas. [...]

A novidade que *Elegia* traz são principalmente novas metáforas e um vocabulário novo, e estes são tirados cada vez mais do domínio da realidade quotidiana, banal: [...] Com isto, Sá-Carneiro dá o passo decisivo em direção àquela lírica que C.M. Bowra apresenta como a lírica representativa do século XX [...] (WOLL, 1968, p. 231, 232, 233)

Percebemos, segundo a explicação de Woll, que há duas formas de expressão, dentro da lírica de Sá-Carneiro: uma filiada à tradição simbolista e também decadentista portuguesa, e outra que podemos chamar de “moderna”, ligada ao Modernismo em Portugal e ao século XX. Em outro trecho, Woll (1968) nos mostra que o imaginário simbolista, que, de certa forma faz uso de um vocabulário grandioso e misterioso, não é mais capaz de expressar a total desilusão por que passa Sá-Carneiro, que necessita de novas formas de expressão para o seu desencanto. O Modernismo permite para ele, o uso uma linguagem mais cotidiana e menos fantástica que a do Simbolismo, mostrando que sua desilusão é tamanha, que até no nível da linguagem ele não pode mais ser grandioso, que ele necessita de uma nova forma de se expressar.

Sendo assim, é o momento de observarmos e analisarmos dois poemas, cada um representando uma fase de sua lírica, a simbolista e a moderna, verificando a devidas diferenças entre ambas. Primeiro, vamos verificar um poema de influência mais simbolista, em que a autodestruição está presente.



## O Resgate

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.

Atônito, parei na grande escadaria  
Olhando as destroçadas, imperiais riquezas...  
Dos lustres de cristal – as velas d’ouro, acesas,  
Quebravam-se também sobre a tapeçaria...

Rasgavam-se cetins, abatiam-se escudos;  
Estalavam de cor os grifos dos ornatos.  
Pelas molduras d’honra, os lendários retratos  
Sumiam-se de medo, a roçagar veludos...

Doido! Trazer ali os meus desdêns crispados!...  
Tectos e frescos, pouco a pouco, enegreciam;  
Panos de Arrás do que não-Fui emurcheciam –  
Velavam-se brasões, subitamente errados...

Então, eu mesmo fui trancar todas as portas;  
Fechei-me a Bronze eterno em meus salões ruídos...  
– Se arranho o meu despeito entre vidros partidos,  
estilizei em Mim as douraduras mortas!  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 53)

As três primeiras estrofes deste poema trazem imagens de destruição, de um cenário luxuoso que foi arrasado, as “salas ducais, os frisos das esculturas” foram aniquilados. Na segunda estrofe, o eu-lírico observa a destruição das “riquezas imperiais”, dos “lustres de cristal”, das “velas d’ouro”, da “tapeçaria”, em uma atitude contemplativa.

Sabemos, a partir do que já foi discutido anteriormente sobre o que se chama “vivência sensacionista do espaço” dentro da lírica de Sá-Carneiro, que, na verdade, as imagens não se referem a um cenário externo, se referem ao próprio eu-lírico, ao seu mundo interior. São imagens grandiosas, que remetem a uma atmosfera de luxo e nobreza, indicando um valor positivo, que foi destruído por alguma razão. A terceira estrofe traz versos com sujeito

indeterminado (“Rasgavam-se”, “abatiam-se” e “Estalavam”), que causam a sensação de que não foi um agente externo que “destruiu” o que havia de belo em seu interior, mas, como fica claro adiante no poema, ele mesmo é o responsável. O eu-lírico contempla “Atônito” o que ele mesmo fez.

A quarta estrofe mostra quem foi “o responsável” por toda essa “destruição”. “Doido”, mostrando grande imprudência, ele expõe o que existe de mais belo dentro de si a um outro lado seu, violento e autodestrutivo, expõe as “imperiais riquezas” aos seus “desdêns crispados”. Dentro de si, o eu-lírico possui um sentimento de extermínio, algo como um desprezo ácido, que age contra sua interioridade, no que ela possui de mais positiva aos seus olhos. A destruição é total, “Tectos e frescos, pouco a pouco, enegreciam;”, e seu “eu” ideal, seu sonho tão desejado é também atingido por essa “avalanche” que nada preserva: “Panos de Arras do que não-Fui emurheciam – / Velavam-se brasões, subitamente errados...”. Seu “eu” ideal, (representado pelo termo “do que não-Fui”) emurcheceu, foi desaparecendo de alguma forma, foi sumindo, atingido pelo seu lado destrutivo. Seu desejo de centralidade do sujeito fez aflorar e prevalecer um lado ruim de sua personalidade.

O que lhe resta é a solidão, “Então, eu mesmo fui trancar todas as portas;” se fechar nesse mundo destruído, “Fechei-me a Bronze eterno em meus salões ruídos...” e se ater ao que sobrou, “Estilizei em Mim as douraduras mortas”. Também esse não é uma imagem de algo autêntico, mas sim, novamente, uma idéia de falsidade, uma vez que ele “estilizou” as “douraduras mortas”, o que dá idéia de algum tipo de modificação artificial, maquiada.

Após esta rápida análise do poema “O resgate”, é o momento de verificarmos o que existe nele de uma possível influência simbolista. Nota-se, em primeiro lugar, o uso de um vocabulário, de imagens, referentes a castelos, nobreza (“salas ducais”, “imperiais riquezas”) enfim, a um universo de luxo, a uma atmosfera medieval. Podemos observar o mesmo em alguns poemas

decadentistas e simbolistas, por exemplo, nos versos de Júlio Brandão: “Os castelos feudais abandonados, onde / À minha sede ninguém dá um copo d’água” (PEREIRA, 1975, p. 271); ou nos de Eugênio de Castro: “Lá no seu palácio alabastrino, cheio / de perfumes, sedas e ouros cinzelados...” (ibid, p. 275); ou ainda no poema “Castelo de Óbidos”, da obra *Clepsidra*, de Camilo Pessanha: “Quando se erguerão as seteiras / Outra vez, no castelo em ruína, / E haverá gritos e bandeiras / Na fria aragem matutina? / [...] E sairemos ao combate / De cota e elmo e a longa espada?” (PESSANHA, 1973, p. 59)

Além do vocabulário e das imagens, converge com Sá-Carneiro um certo tom de desânimo e pessimismo, entre os decadentistas e simbolistas portugueses, como nos mostra José Carlos Seabra Pereira:

É, em grande parte, como fruto deste inelutável domínio do desengano e da maneira pessimista de se situar perante o mundo dos homens, que deve ser encarada a atitude desistente e prostrada, à qual a lírica decadentista se abandona constantemente. [...]

Camilo Pessanha, o poeta que com maior frequência e elegância estética traduz a atitude de desistência e prostração, bem deixa transparecer como se entenece a olhar seu corpo que “Dorme enfim sem desejo e sem saudade / Das coisas não logradas ou perdidas” (PEREIRA, 1975, p. 276, 277).

Podemos perceber que a desilusão e o pessimismo dos poemas analisados está presente também nos simbolistas e decadentistas portugueses, sendo Camilo Pessanha quem “melhor” representa esses sentimentos. O eu-lírico que “Dorme enfim sem desejo e sem saudade” é alguém que nada mais espera do mundo, que tem seus sonhos soterrados e aniquilados pelo mundo em que está presente, lembrando alguns versos de Sá-Carneiro que transmitem essa mesma idéia, esses mesmos sentimentos, por exemplo, o final de “Caranguejola”: “Nada a fazer, minha rica. O menino dorme. Tudo o mais acabou.” (ibid, p. 87), ou em “Vontade de dormir”: “Quero dormir...ancorar...” (ibid, p. 21). Não há mais esperança, não há mais nada a se esperar da vida, o

que resta é um certo niilismo, um certo cansaço existencial frente a várias decepções. Aquele que “dorme” sem nada esperar da vida e sem ter nenhuma saudade, sente algo muito parecido com quem “trancou” todas as “portas”, quem se fechou dentro de si mesmo, também sem nada aguardar, sem nenhuma ambição frente ao mundo.

Dito isso, cabe agora verificarmos um poema de imaginário e vocabulário mais modernos, como nos propusermos anteriormente. Veremos que não existe mais esse mundo fantástico de imagens de influência simbolista, a decepção do eu-lírico é tanta que esse universo não lhe serve mais, é necessária uma renovação tanto imagética quanto lexical, para que possa expressar sua decepção. O que fica de igual, é o sentimento de decepção, pessimismo, e uma atitude destrutiva consigo próprio.

O poema a seguir, “Serradura”, assim como “Cinco Horas”, se passa em um espaço preciso e determinado: um café parisiense. Esse elemento, assim como outros presentes no poema, como o folhetim e uma menção à Alemanha, mostram uma “invasão” do “mundo real” dentro de seu texto, o que é uma novidade, se compararmos com o imaginário simbolista citado anteriormente. Contudo, Dieter Woll (1968) nos lembra que o café é um prolongamento exterior da sua vida interior: “Mas o verdadeiro lugar do poeta é o café parisiense. [...] este representa para Sá-Carneiro o local da musa moderna, e sai assim para além do domínio da realidade, incorporando-se no mundo ideal do artista” (WOLL, 1968, p. 82). Vejamos, então, em “Serradura”, como é feito esse jogo interseccionista de cenário e interioridade a partir do café, e perceberemos o vocabulário mais moderno adotado neste poema.

#### Serradura

A minha vida sentou-se  
E não há quem a levante,  
Que desde o Poente ao Levante

A minha vida fartou-se.

E ei-la, a mona, lá está,  
Estendida, a perna trançada,  
No infindável sofá  
Da minha Alma estofada.

Pois é assim; a minh'Alma  
Outrora a sonhar de Rússias,  
Espapaçou-se de calma,  
E hoje sonha só pelúcias.

Vai aos Cafés, pede um bock,  
Lê o "Matin" de castigo,  
E não há nenhum remoque  
Que a regresse ao Oiro antigo!

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

Folhetim da "Capital"  
Pelo nosso Júlio Dantas –  
Ou qualquer coisa entre tantas  
Duma apatia igual...

O raio já bebe vinho,  
Coisa que nunca fazia, e fuma o seu cigarrinho  
Em plena burocracia!...

Qualquer dia, pela certa,  
Quando eu mal me precate,  
É capaz dum disparate,  
Se encontra uma porta aberta...

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

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

A gritar: "viva a Alemanha"...  
Mas a minh'Alma, em verdade,  
Não merece tal façanha,  
Tal prova de lealdade.

Vou deixá-la – decidido –  
No lavabo dum Café  
Como um anel esquecido.  
É um fim mais raffiné.  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 76-7)

Neste poema, podemos sentir a desilusão e o pessimismo encontrados nos anteriores, de imaginário simbolista, mas com um universo, tom e vocabulários modernos. Há aqui a presença de elementos da realidade exterior, como o café, uma referência ao momento literário português, com a disputa entre a nova geração moderna e a velha tradição literária (representada aqui por Júlio Dantas), além de uma alusão à guerra que estava sendo travada na Europa.

Logo na primeira estrofe fica claro o seu sentimento de desapontamento, sua “vida sentou-se / E não há quem a levante”, sua situação frente à vida é de estagnação, de uma certa letargia, e não há perspectivas de melhora. Na segunda estrofe ela é caracterizada por um termo da linguagem cotidiana (“mona”), e está em um “sofá”, não mais em um castelo ou em um outro ambiente grandioso.

Na terceira estrofe, ele diz que não sonha mais com coisas grandes, não espera mais nada importante da vida, aquele que sonhava “Rússias”, se contenta com o banal, com o trivial da vida, “E hoje sonha só pelúcias.”. Essa idéia está presente também na quarta estrofe, em que surge o “cenário” do café, em que, de maneira interseccionista, intercalam-se o plano exterior do “Café” e outros elementos: um “bock” e o “Matin”, e o plano interior do eu-lírico, com seus sentimentos. A partir dessa estrofe, intercala-se a realidade exterior e a interioridade.

Os dois últimos versos dessa estrofe, além de denotarem sua situação de pessimismo e desengano, em que não há “salvação” à vista, não há como alcançar o ideal, o “Oiro antigo”, pode representar também uma idéia em relação à sua própria poética. Sua situação é tão séria, seu nível de desilusão é tão alto, que não há mais sentido em se invocar as imagens grandiosas do

imaginário simbolista, não há mais aquela grandeza que ele via dentro de si. Não há mais mistério, tudo está claro para o eu-lírico, não há mais como voltar atrás, não há maneira de se regressar ao “Oiro antigo” simbolista. Assim, este poema representa uma nova fase, mais moderna, dentro da poética de Sá-Carneiro.

A quinta e sexta estrofes reforçam o sentimento de desilusão, que causa nele tédio, fastio existencial. Seu estado de pessimismo é maçante para ele e aborrece como “O zumbido de um moscardo / Ou comichão que não passa”, é algo fortemente presente, que incomoda bastante e que parece não passar nunca. Algo tão antipático a ele, tão irritante quanto Júlio Dantas, em mais uma referência ao mundo exterior. Aparece aqui a briga da geração de *Orpheu* para se afirmar na literatura portuguesa, apesar das críticas dos defensores da velha tradição literária. Ele usa um elemento externo para caracterizar sua interioridade, seu “fardo” é tão maçante quanto Júlio Dantas.

Assim, passa a viver de maneira “burocrática”, ou seja, burguesa e trivial, não tendo mais as aspirações grandiosas de um artista. Agora “fuma o seu cigarrinho / Em plena burocracia”, a imagem de estagnação e banalidade do eu-lírico sentado em um café esperando o tempo passar, com grande tédio, reflete seus sentimentos de vazio existencial e conseqüente abandono de seus ideais anteriores. Por isso, já que não existe mais uma saída, ele é capaz de um ato impensado, autodestrutivo, pois não há mais nada a perder. Se ele tiver uma oportunidade, se encontrar “uma porta aberta” é capaz de um “disparate” de um gesto absurdo e de despautério, movido pelo seu desespero.

A “solução” para sua situação seria a loucura, uma vez que a racionalidade ou o bom-senso não podem tirá-lo de seu estado. Este, e outros gestos parecidos são comuns aos artistas modernos, como veremos em um capítulo mais adiante. De qualquer forma, reflete o desespero por que passa o eu-lírico, que se sente inadaptado ao mundo burguês e, ao mesmo tempo, não

pode mais se refugiar em seu mundo interior, uma vez que sua suposta grandeza foi desmascarada, seus sonhos grandiosos foram por terra. Por isso, como fuga da realidade, resta a loucura, resta sair à rua “A gritar: ‘Viva a Alemanha’...”, em mais uma referência ao mundo exterior, no caso a Primeira Guerra Mundial. Gritar o nome do inimigo em plena guerra seria absurdo, mas a loucura seria uma “solução”, um refúgio para sua situação igualmente absurda.

Mas esse refúgio seria uma tentativa de “salvar” sua alma, de encontrar uma solução, “Mas como achar um remédio?”. Contudo, o eu-lírico em completa falta de auto-estima, totalmente perdido e desiludido, acredita que não merece ser “salvo”, sua alma “Não merece tal façanha, / Tal prova de lealdade.”. Por isso resolve abandoná-la “No lavabo dum Café”, o que mostra que não sente mais vontade de alcançar seus sonhos, sua atitude autodestrutiva alcançou o ponto da total falta de esperança, por isso deve “largar” a sua alma, e viver o resto de seus dias imerso na banalidade.

Percebemos neste poema, o fim do ideário simbolista em sua obra e a presença de outro regido pelo Modernismo. O sentimento de desilusão é muito parecido, mas a forma com que ele é construído é bastante diferente, não há mais imagens grandiosas, mas sim a representação do mundo exterior, com seus cafés, hotéis, jornais, folhetins, bebidas e cigarros, além do vocabulário mais informal, usando elementos da linguagem cotidiana: “mona”, “cigarrinho”, “raio” (significando pessoa travessa), entre outros.

Há outro texto, com esse mesmo tom moderno e que também faz algumas referências a elementos externos ao eu-lírico, o poema “Caranguejola”. Nele, existe um “eu” e uma interlocutora feminina, um “tu”, mas Segundo Martins (1994), essa interlocutora é apenas imaginária, como já foi observado em outros poemas de Sá-Carneiro.



Caranguejola

– Ah, que me metam entre cobertores,  
E não me façam mais nada!...  
Que a porta do meu quarto fique para sempre fechada,  
Que não se abra mesmo para ti se tu lá fores.

Lã vermelha, leite fofo. Tudo bem calafetado...  
Nenhum livro, nenhum livro à cabeceira...  
Façam apenas com que eu tenha sempre a meu lado,  
Bolos de ovos e uma garrafa de Madeira.

Não, não estou para mais – não quero mesmo brinquedos;  
Pra quê? Até se mos dessem não saberia brincar...  
– Que querem fazer de mim com estes enleios e medos?  
Não fui feito pra festas. Larguem-me! Deixem-me sossegar...

Noite sempre p'lo meu quarto. As cortinas corridas,  
E eu aninhado a dormir, bem quentinho – que amor...  
Sim: ficar sempre na cama, nunca mexer, criar bolor –  
P'lo menos era o sossego completo...História! era a melhor das vidas...

Se me doem os pés e não sei andar direito,  
Pra que hei-de teimar em ir para as salas, de Lord?  
– Vamos, que a minha vida por uma vez se acorde  
Com o meu corpo – e se resigne a não ter jeito...

De que me vale sair, se me constipo logo?  
E quem posso eu esperar, com a minha delicadeza?...  
Deixa-te de ilusões, Mário. Bom édredon, bom fogo –  
E não penses no resto. É já bastante, com franqueza...

Desistamos. A nenhuma parte a minha ânsia me levará.  
Pra que hei-de então andar aos tombos, numa inútil correria?  
Tenham dó de mim. Co'a breca! levem-me p'ra enfermaria –  
Isto é: pra um quarto particular que o meu Pai pagará.

Justo. Um quarto de hospital – higiênico, todo branco, moderno e  
[ tranqüilo;  
Em Paris, é preferível – por causa da legenda...  
Daqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda –  
E depois estar maluquinho em Paris, fica bem, tem certo estilo...

– Quanto a ti, meu amor, podes vir às quintas-feiras,  
Se quiseres ser gentil, perguntar como eu estou.  
Agora no meu quarto é que tu não entras, mesmo com as melhores  
[ maneiras:

Nada a fazer minha rica. O menino dorme. Tudo o mais acabou.  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 88)

É possível perceber, desde o começo do texto, que esse é um poema diferente da maioria dos outros de Sá-Carneiro, pela sua métrica irregular e mais “livre”. Além disso, possui imagens bastante nítidas, e que fazem referência a elementos mais concretos do mundo real. Há um cenário e um interlocutor, mesmo que o cenário seja uma extensão de seu interior, seja, de certa forma, uma fantasia do eu-lírico, e que o interlocutor seja uma criação.

Desde a primeira estrofe, fica clara a vontade de isolamento, de refúgio do mundo exterior, de um sujeito, que como uma caranguejola, não tem segurança, “solidez” para enfrentar a vida. Ele deseja que o “metam entre cobertores” e que se feche em seu quarto, e não atenderá ninguém, nem a “ti se tu lá fores”.

É importante perceber quem é esse “tu”, a quem o eu-lírico se remete. Segundo Martins (1994) é um interlocutor imaginado, que ao mesmo tempo remete a uma mulher amada e a uma figura materna, e a um ambiente de infância. De acordo com o crítico português: “Há a memória de um quarto de infância, com livros e brinquedos” (ibid, p.300), contudo, o poema não é uma regressão à infância, o que há é uma interseção de espaços, de interiores, sendo um deles esse “plano” de tom infantil.

Na segunda estrofe, ele afirma que deseja conforto, “Lã vermelha, leito fofo. Tudo bem calafetado...”, tudo que o mundo burguês pode lhe proporcionar de prazer, além de abandonar seus ideais artísticos, de se fechar até para esse seu lado, antes exaltado. Ele não deseja “Nenhum livro, nenhum livro à cabeceira...”, não quer saber de nada, nem do que antes lhe dava maior prazer, agora deseja os prazeres mais mundanos, “Bolos de ovos e uma garrafa de Madeira.”. Comida e bebida, em vez de literatura, mesmo porque ele não é compreendido, “Daqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda”. Esse é, possivelmente, um dos fatores mais fortes do seu desejo de isolamento. A arte, a literatura, que antes lhes eram tão caras, tão amadas, a quem se ligava tão fortemente, nesse momento não lhe trazem mais consolo. Se antes se isolava do

mundo burguês tendo o consolo de saber que era genial, era um artista que pairava acima do vulgar, não sabe mais se isso tem valor, e mais, passa a ignorá-los. Percebe-se, então, que seu nível de desilusão atingiu o que era mais valoroso para o eu-lírico. Por isso, “Que a porta do meu quarto fique para sempre fechada”, seu isolamento é total.

Não lhe servem mais nem as mesas dos cafés, nem a vida burguesa mais trivial lhe é possível, ele não sabe vivê-la. Os “brinquedos”, não sabe usá-los, “Até se mos dessem não saberia brincar...”, tampouco sabe se comportar socialmente, como percebemos em “El-rei”, “Crise lamentável” e “Campainhada”, o eu-lírico não se sente bem em volta das outras pessoas, nem em momentos de descontração: “Não fui feito para festas”. A “tristeza de nunca sermos dois” (ibid, p. 17), de “Partida”, o tema da inadaptação ao mundo burguês, às coisas mais banais da vida é uma constatação que é reafirmada nestes versos. Em “Crise lamentável” aparecem outras imagens dessa mesma incapacidade, desse medo de viver o mundo exterior, ele deseja “Não ter receio de seguir pequenas / E convidá-las para me pôr nelas.” (ibid, p. 90) . O eu-lírico mostra um desejo de interagir com a sociedade, de ter iniciativa para fazer o que todos fazem, mas sua fraqueza, sua “falsidade”, representada pelas imagens ridículas que cria para si próprio, como em, “Aquele outro”: o “Esfinge gorda”, “bobo presunçoso”, “Rei-lua postiço” (ibid, p. 93), entre outras, mostram uma baixa auto-estima, que o impede de se afirmar, de se impor, de enfrentar o mundo real, a sociedade. Quando afirma que se fechar em seu quarto, “Pelo menos era o sossego completo...História!...era a melhor das vidas...”, talvez não deseje tanto essa situação pelo sossego, nem pelo conforto, tampouco por acreditar realmente que essa era a melhor coisa que podia lhe acontecer.

Talvez fosse a única saída que ele vislumbrava, um sujeito desiludido com sua “falsa” grandeza, e que não tem coragem de encarar o mundo real, “Se me doem os pés e não sei andar

direito / Pra que hei-de teimar em ir para as salas, de Lord”, não lhe resta mais sua nobreza interior, nem consegue se encaixar na sociedade.

Chega então a uma conclusão, na sétima estrofe, “Desistamos. A nenhuma parte a minha ânsia me levará.”, não há mais o que fazer, o eu-lírico se resignou com a situação. Surgem, então, algumas imagens bem nítidas de “cenários” modernos, o quarto do hospital e a cidade de Paris, onde enlouquecer “tem certo estilo...”.

Essa imagem parece revelar um ser irônico consigo próprio. Como dissemos anteriormente, essa ironia tem um tom de autodestruição, como em outras situações que mostramos neste capítulo. Ao dizer que ficar louco em Paris tem certo estilo, ou, como afirmou em “Serradura”, que se deixasse sua alma num lavabo de um café seria um final “raffiné” para sua existência, o eu-lírico mostra um forte sarcasmo, um forte desprezo consigo próprio, revelado esteticamente pela presença dessa figura de linguagem.

Como mostra seu último verso, sua desilusão continua inabalável: “Nada a fazer, minha rica. O menino dorme. Tudo o mais acabou”. É um verso que traz uma imagem forte de pessimismo e de desengano que não mais passarão. Esse “menino” que dorme, talvez seja o mesmo “Pobre menino ideal...” (ibid, p. 24) de “Dispersão” a quem faltou alguma coisa, e que agora não deseja mais nada, que agora “dorme”. Esse desejo, já aparecia em “Vontade de dormir”, “Quero dormir...ancorar... / [...] / Arranquem-me esta grandeza!... / – Pra que me sonha a beleza, / Se não a posso transmigrar?...” (ibid, p. 21), ou seja, quando sua grandeza foi “arrancada”, quando a “beleza” não é mais sonhada, finalmente chega ao estágio que já previra anteriormente, o nada, o total vazio existencial, “Tudo o mais acabou”, por isso, só lhe resta “dormir”, se isolar de tudo.

Concluindo, o objetivo deste capítulo foi mostrar que o eu-lírico, frente à impossibilidade de atingir suas metas, frente à percepção de que seus sonhos de ser um sujeito centrado e ideal

não passam realmente de sonhos, adota uma atitude autodestrutiva. Essa maneira violenta de agir consigo próprio é representada, primeiramente, com um imaginário de influência simbolista, como o era também o imaginário dos seus poemas em que fala de seu “eu” ideal. Posteriormente, frente à desilusão total e completa, abandona esse imaginário de mistério, incompatível com seu estado, e adota um tom mais moderno, inserindo elementos do mundo externo em seus poemas. Finalmente, deseja abandonar tudo, fechar-se completamente, refugiar-se de tudo, inclusive de seu interior, antes genial para ele, e que depois não lhe preenche mais, não tem o menor sentido, a menor importância. O “eu” que desejava ser grande e uno, desiste de seus sonhos, desiste de tudo.

## Capítulo 4 - *Anima* e mitologia relacionadas ao eu-lírico

Neste capítulo, faremos algumas considerações da obra poética de Mário de Sá-Carneiro a partir da investigação de alguns mitos, arquétipos e símbolos presentes em sua obra. Além disso, faremos uma investigação e análise à luz de algumas teorias de Carl G. Jung sobre consciente e inconsciente. Não nos caberá analisarmos o artista enquanto ser humano vivente, em outras palavras, não é o propósito deste capítulo uma análise psicológica do homem Mário de Sá-Carneiro, não olharemos para sua biografia.

Como já foi dito anteriormente, segundo Fernando Cabral Martins (1994), alguns estudiosos da obra de Sá-Carneiro, como H. Houwens Post e Natália Correia, fizeram uma leitura de alguns de seus poemas a partir do Surrealismo. Uma vez que esse movimento pressupõe a existência do inconsciente, que será definido mais adiante, este capítulo pretende fazer uma análise similar, mas não partindo do Surrealismo. Será a partir de uma leitura do inconsciente a partir das teorias de Carl G. Jung que, como os Surrealistas, admite sua influência nas obras de arte.

Assim, nem sempre tudo o que está em uma obra de arte foi racionalizado pelo autor, por exemplo, os elementos inconscientes, existem influências que ele próprio pode desconhecer. Sobre esse assunto nos fala Northop Frye:

A alegação de que um crítico não deveria procurar num poema mais do que se pode presumir com segurança que o poeta tenha tido a consciência de colocar ali é uma forma comum daquilo que se pode chamar de falácia de teleologia prematura. [...]

O fato de que a revisão é possível, de que o poeta faz mudanças não porque gosta mais delas mas porque elas são melhores, significa que os poemas, como os poetas, nascem, não são feitos. A tarefa do poeta é dar à luz o poema num estado tão ileso quanto possível; se o poema estiver vivo, fica igualmente ansioso de livrar-se do poeta e grita para ser desatado de suas memórias e associações privadas, de seu desejo de auto-expressão, e de todos os outros cordões umbilicais e tubos de alimentação de seu ego. (FRYE, 2000, p. 16, 17)

Assim, mesmo que o poeta tenha construído racionalmente seu poema, como era o desejo do Sensacionismo, aparecem elementos de que ele não fazia idéia, que vêm de “algum lugar” de que o próprio artista não se dá conta. Segundo ele: “Mais importante é o fato de que cada poeta tem sua mitologia particular, sua própria faixa espectroscópica ou formação de símbolos peculiar, da qual ele não é consciente em grande parte.” (ibid, p. 17). É claro que o estudo das vanguardas e dos movimentos literários é fundamental para que se faça uma leitura mais madura, mais completa de uma obra. O que queremos mostrar é que existem elementos presentes em uma obra que extrapolam a própria consciência do artista, que ultrapassam o seu lado puramente racional, e que podem nos ajudar a fazer uma leitura da obra. No caso deste trabalho, auxiliarão na forma como estudamos a construção da identidade na lírica de Sá-Carneiro.

Sobre essa mitologia particular de cada artista de que falou Frye, é importante observar outro comentário que converge com o seu, feito por Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1973) sobre uma corrente da crítica chamada psicocrítica, delineada por Charles Mauron. Sem entrar em grandes detalhes dessa corrente, de que nos interessa apenas uma parte, vamos examinar resumidamente o seu método de interpretação. Segundo Aguiar e Silva, a partir das idéias de Mauron, deve-se procurar, inicialmente, na obra de um artista, alguns elementos que se repetem, agrupamentos de imagens, provavelmente involuntárias. Em segundo lugar, deve-se analisar e combinar os temas variados para que se ache o mito pessoal do artista, que representa uma expressão de sua personalidade inconsciente. Os resultados adquiridos devem ser comparados com a vida do escritor.

Nosso trabalho, como já foi dito não abrangerá a vida pessoal de Sá-Carneiro, como faria a psicocrítica. De qualquer forma, esta corrente mostra a relevância do estudo dos mitos presentes na obra de um artista. É isso que procuraremos fazer neste capítulo.



Dito isso, é relevante também observar um comentário feito por Fernando Paixão a respeito do assunto, em que afirma que existem certos “motivos” universais da vivência humana, e que podem ser encontrados em lendas da mitologia clássica:

[...] as suas histórias, ao final das contas, acabam por transmitir o valor arquetípico de determinada condição. Vistas sob esse ângulo, a cada lenda corresponderia um “motivo espiritual” – tal como o caracterizou Ernst Cassirer, em estudo sobre a metáfora, ao sustentar que as estruturas do mundo mítico e do mundo lingüístico são determinadas pelos mesmos “motivos”. [...] somos logo estimulados a pensar que uma possível chave para o entendimento da poética de Sá-Carneiro bem pode estar representada em alguma das histórias clássicas da Antiguidade. (PAIXÃO, 2003, p. 62).

Percebemos que, mesmo com certa relutância, Paixão aceita o convite de analisar a obra de Sá-Carneiro à luz da mitologia, amparado por Ernst Cassirer. Não são poucos os artistas que utilizam a mitologia em suas obras, seja citando o mito tal como ele é conhecido universalmente, seja atualizando o mito nas obras modernas e contemporâneas, adaptando-o aos dias em que a obra é escrita. Antes de continuar, primeiramente faremos uma breve consideração a respeito de alguns termos teóricos, como mito e arquétipo, a partir, principalmente, dos estudos de Jung sobre o assunto.

Paixão afirma que a mitologia clássica e suas histórias transmitem o valor arquetípico de determinada situação, mas que seria isso? Jung (1964) explica, ao considerar sobre os sonhos, que existem elementos sonhados que não pertencem ao universo de experiências pessoais de quem sonhou, não são elementos individuais. Esses elementos são chamados arquétipos.

O arquétipo é uma tendência para formar estas mesmas representações de um motivo [...] sem perder a sua configuração original. Existem, por exemplo, muitas representações do motivo *irmãos inimigos* mas o motivo em si conserva-se o mesmo. [...] A sua origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo. (JUNG, 1964, p. 67, 69)

O conceito de arquétipo...deriva da observação reiterada de que os mitos e os contos da literatura universal encerram *temas* bem definidos que reaparecem sempre e por toda parte. Encontraremos esses mesmos temas nas fantasias, nos sonhos, nas idéias delirantes e ilusões dos indivíduos que vivem atualmente. (JUNG, 2005, p. 352)

Notamos que os arquétipos são elementos, são motivos universais que estão presentes na mente de todos os homens, mesmo que eles não saibam. O arquétipo tem origem no inconsciente – mais adiante faremos uma melhor explicação sobre consciente e inconsciente – e por isso muitas vezes não são reconhecidos como tal por quem o produz, uma vez que não temos controle sobre o inconsciente. Além do motivo citado, o dos irmãos inimigos, há inúmeros outros que fazem parte de toda e qualquer cultura e que são enfrentados por todos os seres humanos de qualquer época da história. Por exemplo, os arquétipos da união entre masculino e feminino, a ressurreição, a figura do herói, da iniciação à vida adulta, entre outros.

Extremamente ligado ao arquétipo está o mito. Segundo Jung (1964) a origem dos mitos remonta aos contadores de histórias primitivos, mesmo porque, a origem da palavra é grega, *mythos* e significa narrativa, fábula. Mas o mito não é apenas uma simples história, mas tem um significado mais profundo, não podendo ser compreendida em seu sentido literal, mas sim com forte carga simbólica.

Nise da Silveira, em seu livro intitulado *Jung*, em que faz um breve relato da vida e dos trabalhos do renomado psicanalista, explica que os mitos não são simples histórias, mas que, originados da psique humana, revelam elementos do inconsciente.

Os mitos condensam experiências vividas repetidamente durante milênios, experiências típicas pelas quais passaram (e ainda passam) os seres humanos. Por isso temas idênticos são encontrados nos lugares mais distantes e mais diversos. A partir desses materiais básicos é que os sacerdotes e poetas elaboram os mitos, dando-lhes roupagens diferentes, segundo as épocas e as culturas. (SILVEIRA, 1997, p. 114-5)

Fica evidente, assim, a relação entre mito e arquétipo, o primeiro é a narração, uma história em que aparecem elementos, de origem inconsciente e universal, sobre temas que atingem a todos os seres humanos; o segundo é um dos elementos presentes dentro do mito, da narrativa. Assim, um mesmo mito pode trabalhar com mais de um arquétipo, e um arquétipo pode aparecer em uma história contemporânea, que não seja declaradamente mitológica. Uma redação de um estudante colegial, que fale sobre os problemas da adolescência, pode trazer, por exemplo, o arquétipo da iniciação à vida adulta. Portanto, podemos encontrar mitos e arquétipos nas mais variadas fontes, nos mais variados textos. Joseph Campbell (1990) uma das maiores autoridades na questão do mito, afirmou: “James Joyce e Thomas Mann eram meus professores. Eu lia tudo o que eles escreveram. Ambos escreveram em termos do que se poderia chamar de tradição mitológica” (CAMPBELL, 1990, p. 4) . A seguir, dentro do texto, explica os mitos presentes em *Tonio Kröger*, de Thomas Mann.

Por tudo isso, uma investigação da obra de Mário de Sá-Carneiro a partir de alguns mitos pode ser bem proveitosa e enriquecer nosso trabalho de investigação da questão da identidade em sua obra poética. James Joyce e Thomas Mann são autores modernos, assim como Sá-Carneiro, mostrando que realmente os mitos estão presentes hoje em dia como sempre estiveram na história da humanidade e da Literatura.

Fernando Paixão (2003) cita em sua obra que o mito de Ícaro foi associado ao poeta português, mas que, na sua opinião, a figura mitológica que mais se aproxima dele é Narciso. Diz ainda que, Sá-Carneiro coloca-se voluntariamente em sacrifício, para que seus leitores entendessem que a aflição do poeta era a mesma que eles possuíam, ou seja, que o desejo de algo maior, de um sonho ideal, faz parte do imaginário de todos nós. Segundo ele: “Sabemos que a aflição que lhe agita a carne é nossa também, já que de algum modo estamos tocados pela ordem do sonho.” (PAIXÃO, 2003, p. 129). Quanto a essa questão de que a situação do poeta é similar a

dos outros homens modernos, esse será o assunto do capítulo seguinte. Cabe agora analisarmos a questão dos mitos levantados por Paixão.

Um poema que parece ter relação com o mito de Ícaro é “Quase”, em que ele tenta alcançar algo grandioso, mas falha:

Um pouco mais de sol – eu era brasa,  
Um pouco mais de azul – eu era além.  
Para atingir, faltou-me um golpe d’asa...  
Se eu ao menos permanecesse aquém...  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 27)

Percebemos a vontade de ir “além”, o desejo de alcançar uma esfera superior, mas o eu-lírico falha por pouco. Não ficou distante de seu objetivo, faltou apenas “um golpe d’asa” para tanto. Mas, percebemos no verso final a frustração causada pela derrota, em que ele desejaria ser “menor”, ser “aquém” do que ele é, para não se decepcionar tanto. Dentro de seu raciocínio, parece que, já que seu objetivo não pode ser alcançado, é pior chegar perto dele e falhar, melhor seria ficar “mais longe” de sua meta. A frustração, ao que parece, não seria tanta.

Dando continuidade ao assunto, há outro poema que pode ser útil, também, se fizermos algumas considerações a respeito do tema mitológico de Ícaro. Trata-se de “A Queda”, que já foi analisado no primeiro capítulo, em relação a questões como: a ascensão e a queda como tema recorrente em sua obra, o tema da falsidade relacionada com sua personalidade, o conflito entre identidade e dispersão, entre outros.

Em “A queda”, como dissemos anteriormente, temos um eu-lírico que busca esferas mais altas, mais sublimes que a realidade comum e banal, um sujeito que sonha um “eu” ideal e tenta alcançá-lo, em vão. A imagem de Ícaro também é de alguém que tenta alcançar algo maior, mas

sem ter cuidado. A “queda” de Ícaro, representa o entusiasmo desenfreado e sem discernimento.

Segundo o que Chevalier e Gheerbrant afirmam em seu dicionário de símbolos:

Ícaro é o símbolo do intelecto que se tornou insensato...da imaginação pervertida. É uma personificação mítica da deformação do psiquismo, caracterizada pela exaltação sentimental e vaidosa. [...] A tentativa insana de Ícaro é proverbial pela emotividade no mais alto grau, por uma forma de aberração do espírito: a mania das grandezas, a megalomania. (CHEVALIER & GHEEBRANT, 2005, p. 499).

É importante lembrar que, no mito de Ícaro, existe outra figura importante: a de seu pai Dédalo, que foi quem construiu os dois pares de asas que os libertariam do labirinto de Creta. Se Ícaro foi imprudente e simboliza a megalomania, a figura de alguém incauto e insensato, Dédalo, ao contrário, representa a cautela e a moderação. Enquanto Ícaro tentou alcançar o que não era possível, Dédalo voou moderadamente e alcançou a liberdade no continente.

Joseph Campbell (1990), ao falar sobre esse mito, diz que o entusiasmo excessivo pode representar o desastre para quem não mantiver sua mente sob controle. Parece que o eu-lírico de Sá-Carneiro caiu nessa mesma armadilha de Ícaro, seu entusiasmo por um ideal grandioso o levou a sua ruína. Dieter Woll (1968) assinala que, em seu poema “Partida” Sá-Carneiro dá sinais de otimismo e euforia, na sua tentativa de sair da vida monótona da burguesia em direção de um universo ideal. Como ele mesmo assinala, esse entusiasmo logo arrefece, como fica claro no seu próximo poema, “Escavação”. Se olharmos para “Partida”, podemos notar essa euforia de que fala Woll, quando o eu-lírico sente que pode atingir uma esfera existencial grandiosa: “Sei a distância, compreendo o Ar; / Sou chuva de ouro e sou espasmo de luz; / Sou taça de cristal lançada ao mar, / Diadema e timbre, elmo real e cruz...” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 16). Esse trecho é um exemplo desse entusiasmo referido pelo crítico alemão, que está presente em outras partes do poema. Sá-Carneiro, ao que parece, se lança de forma insensata na busca desse “eu”

ideal, da mesma forma que Ícaro se lança em direção ao sol, o sonho de grandeza foi o fim de ambos. Talvez, se o eu-lírico tivesse se contentado com o que era, com uma existência mais moderada, como fez Dédalo, seu destino teria sido outro. Talvez não tivesse enfrentado a “queda” que teve que experimentar: “Tombei... / E fico só esmagado sobre mim” (ibid, p. 34), talvez se sonhasse com algo menos grandioso e mais possível de ser realizado, esse ideal não o teria “esmagado”, não o teria destruído. Jung fala da tentação do orgulho, a arrogância (a *hybris*), que tomou de assalto muitos dos heróis mitológicos, e que pode ter influenciado o eu-lírico. Assim, dentro dele, havia a pergunta: por que “voar” moderadamente, se eu posso “alcançar o sol”?

A *hybris* o impulsionava a querer sempre mais. Isso tudo revela um sujeito que não se contenta com o que tem, que é assaltado de tal forma por sua megalomania que não tem outro destino possível que a desgraça, uma vez que seu sonho, sendo ao mesmo tempo impossível e fortemente tentador para ele, como aconteceu com Ícaro, não poderia ser outra coisa, a não ser o seu maior infortúnio.

Dando prosseguimento à questão dos mitos de Ícaro e Narciso, chega o momento de analisarmos a segunda personagem mitológica. Paixão nos mostra a opinião de Gaston Bachelard sobre esse mito, procurando negar a obviedade da interpretação negativa de Narciso: “A sublimação não é sempre a negação de um desejo; [...] Ela também pode ser a sublimação *por* um ideal. Por isso, Narciso não diz mais: ‘eu me amo tal como sou’, ele diz: ‘eu sou tal como eu me amo’”.(BACHELAR 1981 apud PAIXÃO, 2003, p. 63-4). Assim, a figura de Narciso é entendida como a de um idealizador, de alguém que não se contenta com a banalidade do real, e tenta sublimá-lo, superá-lo. A questão de que Sá-Carneiro teria se sacrificado para mostrar algo para seus contemporâneos, segundo Paixão, apesar de falar do ser humano real, toca uma questão interessante: a do sacrifício.

Ao contrário do que muitos imaginam, a idéia do sacrifício esta ligada, em muitas culturas, com a noção de merecimento. O ser sacrificado é grandioso, tem de ser merecedor do sacrifício, como nos mostra Campbell ao falar de um jogo maia, em que o capitão do time vencedor era o sacrificado. Segundo ele: “Nesse ritual maia, o jogo consiste em tornar-se merecedor de ser sacrificado como um deus” (CAMPBELL, 1990, p. 114). Isso nos mostra, mais uma vez, que o eu-lírico dos poemas de Sá-Carneiro muitas vezes se via como alguém nobre, quase divino, superior aos demais, ao mundo burguês. Por isso, dentro da idéia de Paixão de que ele se sacrificou, há o arquétipo do sacrifício do merecedor, de um sujeito invulgar. Nos mostra também a confusão interna desse sujeito que, em alguns momentos se mostra grandioso, um “Lord”, em outros é o “Esfinge gorda”, que reflete o conflito entre o “eu” real e o “eu” sonhado.

Outro mito que já foi associado à obra de Mário de Sá-Carneiro, mas sem tanta ênfase, é o do paraíso perdido. Encontramos, por exemplo, uma citação de José Régio, que fala sobre o tema: “[É] um poeta romântico, e um dos mais sinceros, direi ainda que não só pelo gosto desses temas essenciais [consciência da Queda, Paraíso perdido, ânsia de Infinito, tentação do Desconhecido] senão também pelo tom confessional das suas criações.” (RÉGIO, 1948, apud MARTINS, 1994, p. 161). Encontramos em alguns poemas de Sá-Carneiro, referência a um “tempo passado”, em que tudo era melhor, inclusive o próprio eu-lírico. Claro que temos que entender esse “tempo passado” não como um tempo de uma narrativa, no caso de Sá-Carneiro, esse “tempo” na verdade se refere a uma imagem, a do “eu” ideal. Assim, quando ele diz, por exemplo, em “O lord”: “Lord que fui de Escócias doutra vida / hoje se arrasta por esta decadência,” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 77), sabemos que este “Lord” que ele teria sido refere-se a uma imagem ideal.

O mesmo ocorre com o “espaço” referido em “O resgate”, em que as “salas ducais” que foram destruídas, se referem ao interior do eu-lírico, e não a um lugar externo, um ambiente em

que ele teria vivido. Dieter Woll (1968), ao citar os versos de “Distante melodia”: “Vêm-me lembranças de outro Tempo azul” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 48), afirma que esse “Tempo azul” não se refere a nada concreto, mas seria uma referência a um passado fantástico, irreal.

Chegamos à conclusão de que, o paraíso perdido desse eu-lírico não se refere a um período de tempo passado, ou a um lugar habitado que possa gerar nostalgia, mas sim a ele mesmo, ao seu interior, mais especificamente ao seu “eu” ideal. Seria como uma “nostalgia” de algo que nunca teve, saudades de algo que nunca pode alcançar. Cria-se um efeito estranho, uma sensação peculiar, e tudo isso é orientado pelo Sensacionismo, em que o objeto em si não é o que importa, mas o que ele pode gerar de sensações, que sentimentos ele pode suscitar.

Dando continuidade à questão dos mitos e sua relação com a poética de Sá-Carneiro, é interessante fazermos algumas considerações a respeito da figura mitológica do herói. Segundo Campbell (1990), o herói é alguém que realizou uma proeza além do nível normal de realizações ou de experiência, sendo essa proeza física ou espiritual. Quando espiritual, “[...] o herói aprende a lidar com o nível superior da vida espiritual humana e retorna com uma mensagem” (CAMPBELL, 1990, p. 132), isto é, o herói, neste caso, superou alguma barreira, teve alguma experiência sublime e volta para dividi-la com os seus. Assim, Campbell (ibid) define a aventura do herói como um círculo, um ciclo, em que há uma partida para o desafio, uma realização de uma façanha, de uma proeza incomum e, por fim, o retorno. É possível associar esse ciclo do herói, com a intenção do eu-lírico em “Partida” de “subir além dos céus” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 15), de alcançar experiências sublimes como as que os heróis experimentam.

Continuando a desenvolver esse tema, Campbell fala do exemplo de Ulisses, e que nem sempre a mensagem trazida pelo herói é entendida pelos outros, nem sempre seus conterrâneos estão a altura de entender o que ele traz. Quando na ilha do Sol, Ulisses e seus marinheiros são avisados de que não deveriam matar nenhum boi daquele lugar. Famintos, os marinheiros



desobedecem ao aviso para saciar sua fome, e são punidos. Isso representa que eles estão nos níveis mais baixos de consciência, e não podem alcançar a iluminação: “Quando em presença de tal iluminação, você não pode pensar: ‘Ai, estou faminto. Me arranje um sanduíche de carne assada’. Os homens de Ulisses não estavam prontos ou qualificados para a experiência que lhes foi oferecida.” (CAMPBELL, 1990, p. 143).

Essa idéia nos lembra, por exemplo, o tema do poema “El-rei”, já discutido no capítulo anterior. Quando o eu-lírico afirma “Mas ninguém se me expande...Os meus dilectos / Frenesis ninguém brilha! Excesso de Ouro” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 92), ele reclama que não há ninguém presente naquele espaço em que ele se encontra capaz de entender os seus “dilectos frenesis”, ninguém capaz de compartilhar de sua grandeza. A intenção, já comentada, que ele tem em “Partida” de alcançar experiências superiores ao comum, pode ser a de depois compartilhar com quem encontrasse, mas ninguém se importa com ele, nem com seus “ensinamentos”, por isso ele se sente deslocado, isolado dos demais. Interessante notar que Sá-Carneiro usa muitas vezes a palavras “ouro” em seus poemas, como por exemplo em “El-rei”, para denotar a sua grandeza, sendo que ele teria “Excesso de ouro”. Campbell (1990) fala de um tema comum nos contos de fada, que é o de alguém que retorna da floresta com um punhado de ouro, que se transforma em cinza. A idéia é a mesma que já comentamos, o ouro representaria a experiência sublime que, ao não ser compreendida pelos demais se perde, torna-se cinzas.

É importante assinalar que, mais adiante, Campbell (ibid) afirma que muitas vezes a experiência que o herói traz não está acima da capacidade de compreensão dos outros, mas que muitas vezes o mundo recusa aquilo que o herói tem para oferecer. Fica então a pergunta: quando o eu-lírico vive a experiência traumática a que se refere em “El-rei” de que não há ninguém com que possa compartilhar de sua grandeza, na verdade, ele é um ser rejeitado ou incompreendido?

As outras pessoas recusam sua grandeza, suas experiências sublimes, ou não estão à altura de entendê-las? Parece que a segunda, é a hipótese mais provável.

No mundo burguês, as pessoas estão preocupadas com o trivial, com o mais banal do dia a dia, e parece que não reconheceriam algo de grandioso que o eu-lírico pudesse trazê-las. Talvez, se tivesse conhecimento disso, se possuísse a maturidade necessária de saber que há experiências que não podem ser experimentadas por todos, e que, mais ainda, não podem ser reconhecidas e valorizadas pela grande maioria, o eu-lírico não se sentisse tão arrasado como ele ficou. A reação que ele teve, e que está expressa em “Aquele outro” é a de quem passa a duvidar de sua grandeza, de quem passa a achar que certos estão os outro e não ele, o “dúbio mascarado, o mentiroso”, o “bobo presunçoso” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 93). Talvez ele não seja presunçoso, talvez não haja com quem compartilhar certas experiências por que passou, o que nos faz lembrar o famoso ditado que parece se aplicar bem aqui: “não atire pérolas aos porcos”. Mas por não ter confiança em si mesmo, por ter uma auto-estima baixa, como já vimos, causada, em grande parte, pelo embate interno entre realidade e idealidade, entre o “eu” real e o “eu” sonhado, o eu-lírico acredita que ele é que é falso, e arrogante, ele que é um “mago sem condão” (ibid, p. 93). Novamente notamos uma concepção de sujeito centrado, em que o ele não aceita suas variações, aspira a uma imagem totalizante e ideal.

Para fechar nossas reflexões acerca da figura mítica do herói e suas relações com a poética de Sá-Carneiro, é interessante olharmos para um comentário de Joseph Campbell, em que ele fala do herói que não consegue alcançar seus objetivos. Não é positiva a consequência apontada por Campbell: “Eventualmente pode acontecer de um herói fracassar, mas este será normalmente representado como uma espécie de palhaço, alguém com pretensões além do que pode realizar” (CAMPBELL, 1990, p. 135). Não discutiremos aqui, se as pretensões do eu-lírico de Sá-Carneiro estavam além de suas possibilidades, se o seu sonho poderia ou não ser alcançado. O que importa

é a figura, o arquétipo formado e representado em seus poemas, que reflete a atitude de quem acredita ter fracassado.

Ao comentar sobre os versos de “Fim”, em que se apresenta o cenário de seu enterro, ao mesmo tempo absurdo e ridículo, em que ele deseja “Que o meu caixão vá sobre um burro” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 97), com a presença de palhaços e acrobatas, Cleonice Berardinelli tece a afirmação:

Um enterro de *clown*. E não o teria sido Sá-Carneiro? Em vez de cara enfarinhada, da gola de babados e do calção entufado, o diadema, o elmo, os brocados e as pedrarias do Lord de outra vida, a ocultar os batimentos de um coração inquieto, as angústias de uma alma torturada. (BERARDINELLI, 1958, p. 14)

Berardinelli se pergunta se, afinal de contas, não teria ele sido realmente um palhaço? Um palhaço escondido por trás das roupas do Lord, por trás de uma aparência nobre e luxuosa, que possui a alma torturada por nunca ver seu sonho realizado, por nunca acalmar suas angústias. Mas parece que eu-lírico constrói, de alguma forma, para si, essa imagem que dialoga com a imagem referida por Campbell do herói que fracassa. Sá-Carneiro se enxergava grandioso, nobre, como são os heróis e, ao fracassar na sua missão, ao retornar de sua jornada frustrado em seus anseios, não lhe resta mais nada a não ser o ridículo. Na sua opinião, ele fracassou, por isso o arquétipo do herói / palhaço. Novamente, não cabe aqui julgarmos se houve fracasso ou não, se havia realmente uma missão a ser cumprida, e se ela não foi bem sucedida. O que interessa é a construção de sua personalidade, a forma como ele se vê e se constrói em seus poemas. O que fica para nós, e para este trabalho que investiga a identidade, é a imagem que ele nos apresenta de alguém que falhou, e por isso não merece recompensa, mas o ridículo.

Tudo isso revela certa crueldade consigo próprio, uma vez que o fracasso que ele mesmo imagina, e que talvez nem tenha existido, não é bem digerido. Ele não consegue lidar bem com a idéia de que fracassou, e sua reação é autodestrutiva, como já verificamos no capítulo anterior. Mas essa crueldade volta a ser assunto deste capítulo, mas desta vez vista sob outro prisma, a partir de algumas idéias de Jung sobre o inconsciente.

Seria novamente uma crueldade consigo próprio, mas desta vez com o seu “lado feminino”, com a parte feminina de sua personalidade. Há, em alguns de seus poemas, uma clara referência a esse aspecto de sua personalidade, no seu desejo declarado de se sentir mulher, de dar asas ao seu lado feminino, como nos versos finais de “Não”: “(Se a minha alma fosse uma Princesa nua / E debochada e linda...)”, (idem, p. 42), ou em “Abrigo”, “Quisera dormir contigo / Ser todo sua mulher!...”. Como veremos a seguir, a sua relação com seu lado feminino não é saudável, não é positiva, mas evoca sentimentos negativos e uma atitude cruel consigo próprio.

Paula Morão, citada por Fernando Cabral Martins, fala desse lado feminino de Sá-Carneiro, ao comentar sobre a figura de Salomé presente em suas obras:

Paula Morão considera que “as personagens femininas (nas novelas como nos poemas) não representam figuras reais” e que Salomé é apenas um modelo simbolista, concluindo que funciona como a metáfora do “seu lado feminino, conflituoso e agressivo” (MORÃO, 1990 apud MARTINS, 1994, p. 263).

Assim, a figura de Salomé representa o seu lado feminino, não sendo uma personagem ou figura externa ao próprio eu-lírico. Podemos entender esse símbolo, essa metáfora do lado feminino de várias formas, inclusive pelo viés da Psicanálise, como sendo o que Jung chama *anima*, ao se referir ao lado feminino do inconsciente dos homens.

Antes de falarmos sobre *animus* e *anima*, que fazem parte do inconsciente, é preciso explicar em que consiste, segundo os estudos da Psicanálise, esta parte da psique humana.

Segundo Jung (2005) a consciência humana é limitada, e existem coisas além de seu campo de conhecimento. O que não conhecemos, e está fora de nós, refere-se ao mundo exterior, e o que não conhecemos, mas está dentro de nós, só que não fora de nosso campo de consciência, é o inconsciente. Assim:

Tudo o que conheço, mas não penso em determinado momento, tudo aquilo de que já tive consciência mas esqueci, tudo o que foi percebido por meus sentidos e meu espírito consciente não registrou, tudo o que foi involuntariamente e sem prestar atenção (isto é, inconscientemente), sinto, penso, relembro, desejo e faço, todo o futuro que se prepara em mim e que só mais tarde se tornará consciente, tudo isso é conteúdo do inconsciente. (JUNG, 2005, p. 354)

Ele continua explicando que, o inconsciente, na psicologia jungiana, compreende o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo. O primeiro se refere às camadas mais superficiais do inconsciente, e se refere apenas às experiências individuais, variando de pessoa para pessoa. Já o segundo, diz respeito às camadas mais profundas do inconsciente, sendo uma herança que toda a humanidade possui, sendo comum a todos os homens. Fazem parte do inconsciente coletivo, os mitos e arquétipos.

Uma vez esclarecido este ponto, vamos agora falar propriamente sobre *anima* e *animus*, que fazem parte do inconsciente do homem. Segundo ele:

*Anima* é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem – os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas nem por isso menos importante, o relacionamento com o inconsciente. (JUNG, 1964, p. 176)

*Anima* e *animus* – personificação da natureza feminina do inconsciente do homem e da natureza masculina do inconsciente da mulher. [...]

Todas as manifestações arquetípicas, o portanto, também o *animus* e a *anima*, têm um aspecto negativo e um aspecto positivo. Um aspecto primitivo e um aspecto diferenciado. (JUNG, 2005, p. 351)

Assim, dentro do inconsciente do ser humano existem o *animus* e a *anima*, as partes masculina e feminina, da mulher e do homem, respectivamente. Veremos, então, como aparece a *anima* em alguns poemas de Sá-Carneiro, e perceberemos que a relação com seu lado feminino é ruim, sua manifestação é negativa, primitiva.

Jung, desenvolve suas idéias sobre a *anima* e, a certa altura de sua obra *O homem e seus símbolos*, nos dá um exemplo de alguns contos de fada, que é bem interessante e dialoga com a obra de Sá-Carneiro. A interpretação que Jung apresenta converge bastante com a atitude que o eu-lírico do artista português assume em alguns de seus poemas.

Uma manifestação ainda mais sutil da *anima* negativa aparece, em alguns contos de fada,, sob a forma da princesa que pede a seus pretendentes que respondam a uma série de enigmas ou que se escondam exatamente à sua frente. Os candidatos morrem se não conseguem encontrar as respostas ou se ela descobre onde se esconderam, e a princesa ganha sempre. A *anima* sob este aspecto envolve os homens num jogo intelectual destruidor. Podemos notar o efeito destes seus estratagemas em todos os diálogos neuróticos e pseudo-intelectuais que impedem o contato direto do homem com a vida e suas verdadeiras definições. Ele pensa tanto a respeito da vida que não consegue vivê-la e perde toda a espontaneidade e faculdade de comunicação. (JUNG, 1964, p. 179)

Este trecho mostra a personificação de uma *anima* negativa, uma princesa que brinca, que gosta de jogar com seus pretendentes, em um jogo mortal. Ela revela uma personalidade de alguém que pensa muito, exageradamente, e, por isso, não consegue agir, fica estático com suas reflexões.

Há um poema, em que o eu-lírico assume seu lado feminino e, ao fazê-lo, tem uma atitude muito parecida com a citada princesa dos contos de fada, trata-se de “Feminina”:

### Feminina

Eu queria ser mulher pra me poder entender  
Ao lado dos meus amigos, nas banquettes dos Cafés.  
Eu queria ser mulher para poder estender  
Pó-de-arroz pelo meu rosto, diante de todos, nos Cafés.

Eu queria ser mulher pra não ter que pensar na vida  
E conhecer muitos velhos a quem pedisse dinheiro –  
Eu queria ser mulher para passar o dia inteiro  
A falar de modas e a fazer “potins” – muito entretida.

Eu queria ser mulher para mexer nos meus seios  
E aguçá-los ao espelho, antes de me deitar –  
Eu queria ser mulher pra que me fossem bem estes enleios,  
Que num homem, francamente, não se podem desculpar.  
Eu queria ser mulher para ter muitos amantes  
E enganá-los a todos – mesmo ao predileto –  
Como eu gostaria de enganar o meu amante loiro, o mais esbelto,  
Com um rapaz gordo e feio, de modos extravagantes...

Eu queria ser mulher para excitar quem me olhasse,  
Eu queria ser mulher pra poder me recusar...

.....  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p, 95)

Logo no primeiro verso, notamos claramente uma referência ao seu lado feminino: “Eu queria ser mulher”, que se repetirá ao longo do poema. Talvez sendo mulher ele se sentisse mais à vontade, poderia se “estender [...] / nas banquettes dos Cafés”, ou passar pó-de-arroz na frente das outras pessoas, sem se sentir angustiado, como normalmente se sentia nessas situações. O ato de se maquiar na frente dos outros, pode representar uma atitude afirmativa, de autoconfiança, que não costumava ter normalmente. Os versos seguintes de “Crise lamentável” mostram bem a sua falta de iniciativa: “Levantar-me e sair. Não precisar / De hora e meia antes de vir p’ra rua” (ibid, p. 90). Também, sendo mulher, se sentiria mais à vontade com seus próprios amigos, coisa que também não ocorria, como novamente verificamos em “Crise lamentável”: “Não estar sempre a bulir, a quebrar cousas / Por casa dos amigos que freqüento – / Não me embrenhar por histórias melindrosas / Que, em fantasia, apenas argumento...” (ibid, p. 90). Sendo mulher se

sentiria mais confiante, não quebraria as coisas com seus modos desajeitados, nem teria que mentir aos seus amigos, criando histórias fantasiosas.

Na segunda estrofe, refere-se a como seria a sua vida na nova condição: fútil, não tendo pensamentos ou preocupações, e explorando os homens mais velhos. Uma existência vazia e superficial, era isso que ele teria.

A terceira, mostra que seus “enleios”, suas confusões mentais, que o aborrecem e que considera inconvenientes e inaceitáveis para um homem, seriam todos normais, na sua opinião, se ele fosse uma mulher. Isso completa o quadro de banalidades proposto na segunda estrofe.

É na quarta estrofe que aparece mais claramente a relação com os contos de fadas que Jung citou. Aqui, também a mulher que o eu-lírico desejava ser “brinca” com seus pretendentes, “E enganá-los a todos” (ibid, p. 95), e os encara como peças de um jogo. Parece que o “rapaz gordo e fio, de modos extravagantes” é uma imagem dele mesmo, que serviria apenas para enganar e, de certa forma, humilhar o seu amante loiro e esbelto. Ninguém escaparia de ser um peão no tabuleiro desta “mulher” esperta e cruel.

A imagem de seu lado feminino presente neste poema, termina de forma tão negativa quanto começou, servindo como um objeto de adoração sexual que, como veremos, é uma das formas mais negativas e primitivas da *anima*. Por fim, conclui dizendo que seu desejo de ser mulher serve também para humilhá-lo, “para poder me recusar” (ibid, p. 95), novamente mostrando uma atitude autodestrutiva, cruel consigo próprio.

Como disse Jung, este tipo negativo de *anima*, presente no inconsciente dos homens, revela uma personalidade neurótica de alguém que fica centrado em jogos mentais, em “labirintos” de pensamento que parecem não ter fim. São pessoas que pensam tanto a respeito da vida, que são incapazes de interagir e se comunicar de forma sadia, positiva, com as outras pessoas. Vimos isso em alguns poemas de Sá-carneiro, como por exemplo “El-rei”, em que o eu-



lírico se fecha frente às outras pessoas, ao mundo burguês. Em “Crise lamentável”, há um quadro semelhante de medo frente ao mundo e às outras pessoas: “Não ter receio de seguir pequenas / E convidá-las para me pôr nelas. / À minha torre ebúrnea abrir janelas, / Numa palavra – não fazer mais cenas!” (ibid, p. 90). O eu-lírico não tem coragem de convidar as mulheres para um jantar, ou algo semelhante, apresenta um medo incontrolável que o impede de agir. Ele está fechado dentro de si mesmo, preso em sua “torre ebúrnea” sem contato com o mundo, sem “abrir janelas”. Quando tem de interagir com o mundo, se sente de tal forma incomodado e desacostumado, que age de forma estranha, tendo comportamentos bizarros, fica a “fazer cenas”.

Este poema mostra, a partir da interpretação de como sua *anima* está presente nele, que o sujeito construído é o de alguém inseguro, que se sente muito desconfortável quando tem que se relacionar com outras pessoas, e, por isso, fecha-se dentro de si mesmo, tornando-se o “Emigrado Astral” (ibid, p. 91), de “O fantasma”, um “emigrado” dentro de sua própria sociedade. Convergem com esses versos, outros de “Aquele outro”, mostrando que ele é alguém que “passou a vida incógnito” (ibid, p. 93), por não ter coragem de viver normalmente como as outras pessoas, tornou-se “Bem no fundo, o cobarde rigoroso” (ibid, p. 93).

Para avançarmos no estudo da *anima* presente em alguns poemas de Sá-carneiro, vamos retomar a imagem de Salomé, e a da “personagem feminina” de “A inegalável” discutida por Martins. Ele afirma que: “Salomé é o símbolo de uma sexualização, ao mesmo tempo que da ritualização dela.” (MARTINS, 1994, p. 263), “para ficar como símbolo das paixões do corpo e afirmação do desejo.” (ibid, p. 268). Ao se referir sobre o poema “A inegalável”, ele afirma que: “O seu tratamento da mesma personagem feminina é, sobretudo, afim do de uma Salomé vítima [...] Há, noutros momentos das cartas finais, elementos que permitem identificar essa “personagem feminina” como prostituta. (ibid, p. 272-3)

Notamos que, nestes poemas, a figura feminina que aparece, ou seja, sua *anima*, é associada ao desejo, na sua manifestação mais carnal e libertina, e à prostituição. Vamos ver como isso ocorre, em “Salomé”:

### Salomé

Insônia roxa. A luz a virgular-se em medo,  
Luz morta de luar, mais Alma do que lua...  
Ela dança, ela range. A carne, álcool de nua,  
Alastra-se pra mim num espasmo de segredo...

Tudo é capricho ao seu redor, em sombras fátuas...  
O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou...  
Tenho frio...Alabastro!...A minh’alma parou...  
E o seu corpo resvala a projetar estátuas...

Ela chama-me em Íris. Nimba-se a perder-me,  
Golfa-me os seios nus, ecoa-me em quebranto...  
Timbres, elmos, punhais...A doida quer morrer-me:

Mordoura-me a chorar – há sexos no seu pranto...  
Ergo-me em som, oscilo, e parto, e vou arder-me  
Na boca imperial que humanizou um Santo...  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 39)

Como bem disse Martins (1994), há uma oposição bastante presente neste poema, que é a entre Eros e Tânetos, ou seja, ao mesmo tempo existe desejo e morte no ambiente construído neste poema.

Logo no início, a cor roxa, “Insônia roxa” como afirma Woll (1968) está associada com sensações eróticas, que dialogam com outras sensações da mesma natureza despertadas pela dança, pela carne, pelo “álcool de nua”. Cria-se, ao longo do poema uma atmosfera sinestésica de cores, sons, aromas, relacionados, também, ao efeito que a dança da bailarina Salomé cria. O verso “O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou...” mostra bem o efeito sinestésico causado pela dança, que mais sugere que descreve objetivamente o cenário, o ambiente que se cria.

O primeiro terceto, mostra bem a mistura de desejo e morte, enquanto ela “Golfa-me o seios nus”, aparecem imagens que despertam a sensação da morte, “Timbres, elmos, punhais...”. Logo após, um uso peculiar do verbo morrer, que passa a ser transitivo direto, causando um sentido incomum: “A doida quer morrer-me”. Não há uma forma única de se interpretar este verso – assim como a maioria dos versos de Sá-Carneiro, principalmente os com apelo para a sinestesia – mas parece que “morrer-me” significa que o sujeito que mata é o mesmo que morre, ou seja, ele e a dançarina são a mesma pessoa. Ele não está assistindo a uma mulher “real” que está dançando, mas Salomé representa, neste poema, a sua *anima*.

Fica claro o tom de desejo presente neste poema, a forte sexualidade que ele evoca e representa. Mas é um desejo na sua esfera mais baixa, mais carnal, como disse Martins. Essa representação da *anima* associada ao erotismo, à prostituição tem uma interpretação bem interessante, segundo Jung. Para ele:

A manifestação mais freqüente da *anima* é a que toma a forma de uma fantasia erótica. Os homens podem ser levados a alimentar estas fantasias no cinema, nos *shows* de *stip-tease*, ou nas revistas e livros pornográficos. É um aspecto primitivo e grosseiro da *anima* mas que só se torna compulsivo quando o homem não cultiva suficientemente suas relações afetivas – quando a sua atitude para com a vida mantém-se infantil. (JUNG, 1964, p. 179-80)

Ora, se este aspecto da *anima* é negativo e primitivo, principalmente para quem não desenvolve suas relações afetivas, este parece ser bem o caso do eu-lírico de Sá-Carneiro. Ele não associa os seus desejos sexuais a imagens positivas, o que mostra que ele não lida bem com sua sexualidade. Ele é alguém que não vai atrás “das pequenas”, isto é, que não tem contatos afetivos com o sexo oposto. A sua atitude em “Caranguejola” tem um tom de infantilidade, de quem quer se fechar no seu quarto, ficar na cama, sob as cobertas, “aninhado a dormir, bem quentinho” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 87). Mais uma vez, surge a imagem de um sujeito que se relaciona mal

com o mundo, que não tem contatos afetivos com as mulheres, e que reflete tudo isso nas imagens negativas que, inconscientemente, cria para a sua *anima*.

O poema “Bárbaro” também traz essa imagem negativa de seu lado feminino. Novamente, um ambiente que mistura desejo e morte: “Mima a luxúria a nua – Salomé asiática... / Em volta, carne a arder – virgens supliciadas” (ibid, p.55). A essa atmosfera em que convivem Eros e Tântatos, acrescenta-se um desejo de torturar essa “mulher”, de vê-la sofrendo: “Sibilam os répteis...Rojas-te de joelhos... / Sangue te escorre já da boca profanada...” (ibid, p. 55). Há um prazer claro e expresso em ver esta “Salomé” sofrer dos piores suplícios, em ver o objeto de seu desejo ser torturado.

Outros versos mostram a relação entre sexualidade e depravação, mostram a *anima* na sua forma mais rudimentar, primitiva: “O ar apodreceu da tua perversão... / Tenho medo de ti, n’um calafrio de espadas – / a minha carne soa a bronzes de prisão...” (ibid, p.55). Ela é associada à depravação, à corrupção do desejo sexual e, como em “Salomé” lhe causa medo, lhe causa frio: “Tenho frio...Alabastro!...A minh’alma parou...” (ibid, p. 39). Enfim, a conclusão que se chega é a mesma que traz “Salomé”, a de um sujeito fechado dentro de si mesmo, de certa forma infantil, que está preso numa rede de pensamentos que lhe impede de interagir com o mundo ao seu redor, mesmo nas coisas mais comuns para as outras pessoas, e que não lida bem com seus desejos e com as mulheres.

Portanto, este capítulo visou, num primeiro momento, a estabelecer relações entre alguns mitos e arquétipos e a obra poética de Sá-Carneiro e, posteriormente, analisou alguns poemas à luz do conceito de *anima*, segundo as teorias de Psicanálise defendidas Carl G. Jung. Percebemos, de forma geral, que o eu-lírico dos poemas se apresenta como um sujeito transtornado, confuso e que não se relaciona bem com o mundo ao seu redor. Seja pela sua megalomania, referida como a *hybris* de Ícaro, seja pela sua desilusão frente à sua missão como

herói, que o transformou no arquétipo do herói / palhaço, seja pela sua má relação com seu lado feminino, ou, de acordo com a terminologia de Jung, com sua *anima*. Mesmo se colocando, eventualmente, em uma posição nobre, de destaque, para que possa ser sacrificado em nome de uma mensagem a ser transmitida aos seus contemporâneos, no final, fica, na sua opinião, como imagem mais forte, a de quem falhou no seu sonho grandioso de alcançar o “eu” ideal, seja este um sonho possível ou não.

## Capítulo 5 - O eu-lírico como sujeito na Modernidade

Para que se compreenda um pouco mais sobre a identidade do eu-lírico dos poemas de Mário de Sá-Carneiro, é preciso que seja verificada a época em seus poemas foram escritos. Dessa forma, saberemos sob que circunstâncias eles foram produzidos, para que se entenda a voz desse sujeito dentro de um contexto histórico. Por terem sido escritos na Modernidade, inevitavelmente o eu-lírico possui, como sujeito produtor, características próprias desse período, refletindo eventos e pensamentos modernos.

Em seu célebre ensaio sobre lírica e sociedade, Theodor W. Adorno nos fala da relação entre o poeta e a época em que produz seus poemas. Segundo ele:

Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, [...] A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal.  
(ADORNO, 2003, p.66)

Assim, o poeta lírico não manifesta em seus poemas aquilo que todos em sua época sentem, mas é capaz de captar o que a maioria de seus contemporâneos não percebe, é capaz de revelar o que muitos não apreendem. Não se deve, contudo, ao se levar em consideração o social, tomar a obra de arte como objeto de uma tese sociológica, mas levar em consideração o que a referência ao social pode enriquecer a análise da obra, ou como ele mesmo disse: “Levar mais fundo para dentro dela” (ibid, p. 66).

Seriam os artistas que teriam a capacidade de perceber o que a maioria das pessoas do seu tempo não percebe, sua sensibilidade é capaz de notar o que seus contemporâneos, ocupados com seus afazeres diários, não notam. A voz do artista seria então a voz de uma época, de um período: “Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; [...]”

(ibid, p. 67). Fica clara, então, a relação entre o que o poeta lírico produz e o momento histórico que ele viveu. Como disse Adorno, não devemos submeter a obra ao período em que foi produzida, buscando nela somente elementos que pertençam a determinada época, mas verificar de que modo o estudo de um período pode enriquecer uma análise.

Para o fim que este trabalho se propõe, esta análise é muito rica e proveitosa, uma vez que a identidade de um sujeito não pode ser desvinculada do período em que ele viveu. Assim, este capítulo verificará algumas tendências da Modernidade, de que forma o eu-lírico de Sá-Carneiro dialoga com elas, e o que isso revela sobre a sua personalidade, sobre a construção de sua identidade.

Primeiramente, examinaremos o ensaio de Walter Benjamin, intitulado “Experiência e pobreza”, em que ele mostra como as gerações que viveram a Modernidade estavam carentes de experiências significativas, de como elas estavam desvinculadas de toda a cultura produzida pela humanidade antes desse período.

Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. [...] Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. [...] Aqui se revela, com toda a clareza, que nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?  
(BENJAMIN, 1996, p. 114-5)

Segundo Walter Benjamin, as gerações que viveram a Modernidade não encontraram experiências significativas em seu dia a dia, suas vidas eram vazias nesse sentido. A guerra não trouxe nada de glorioso, nenhum sentimento de vitória, de conquista, como verificamos nos



relatos antigos, por exemplo, a *Iliada*, ou a *Odisséia*, de Homero, em que os combatentes eram heróis, e personagens como Ulisses encarnavam todas as virtudes reconhecidas da época. Essas batalhas traziam experiências significativas, faziam sentido para a população da época, o que não ocorreu na Primeira Guerra Mundial. Por mais que Ulisses tenha enfrentado inúmeras dificuldades em seu retorno ao lar, essa experiência foi repleta de sentido, tinha um fundo heróico. O mesmo não ocorreu com os modernos, não houve heroísmo nenhum na guerra em que participaram, não houve sentido nenhum a fome, a pobreza, a inflação a moral duvidosa de seus governantes. Enfim, as experiências por que passaram eram vazias de significado profundo.

Converge com essa opinião, a reflexão que Joseph Campbell fez sobre a personagem de Cervantes, Dom Quixote. A partir da leitura da obra *Meditações sobre o Quixote*, de Ortega y Gasset, Campbell tece as seguintes considerações:

Dom Quixote foi o último herói da Idade Média. Saiu pelo mundo à procura de gigantes mas, em vez de gigantes, o ambiente à sua volta lhe ofereceu moinhos de vento. Ortega assinala que a história se passa numa época em que surge uma interpretação mecanicista do mundo, de modo que o meio não fornecia mais respostas espirituais ao herói. [...]

Primitivamente, porém, o mundo em que o herói se movia não era um mundo mecanicista mas um mundo vivo, que correspondia às suas expectativas espirituais. Atualmente, ele se tornou um mundo tão absolutamente mecanicista, tal como interpretado pelas ciências físicas, pela sociologia marxista e pela psicologia behaviorista, que não passamos de um padrão previsível de esquemas que reagem a estímulos. (CAMPBELL, 2006, p. 138)

Dessa forma, observamos que um ambiente mecanicista, como é o ambiente forjado por algumas teorias modernas como o behaviorismo, o determinismo e o marxismo, não ofereceria, segundo Campbell, respostas com significado mais profundo, expressivo. Em outras palavras, não oferece as experiências significativas a que se referiu Benjamin.

Para o eu-lírico de Sá-Carneiro, esse ambiente moderno, burguês e previsível, era tedioso e limitado. Como diz em *Partida*, “Ao ver escoar-se a vida humanamente / Em suas águas certas,

eu hesito,” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 15), a vida ao seu redor era certa, cotidiana, repetitiva. E ele não hesitava em escapar dela, “Afronta-me um desejo de fugir / Ao mistério que é meu e me seduz.” (ibid, p.15), e ao estilo do Sensacionismo buscava obter o máximo de sensações, de percepções possíveis em sua jornada. Buscar experiências significativas por meio de suas sensações: “É suscitar cores endoidecidas, / Ser garra imperial enclavinhada, / E numa extrema-  
unção de alma ampliada, / Viajar outros sentidos, outras vidas.” (ibid, p. 15).

Assim, o eu-lírico seria uma voz moderna que dialoga em termos de concordância com outras vozes de artistas modernos. Ambos representariam, segundo as idéias de Adorno, uma espécie de sentimento de época, que não seria captado por todos os seus contemporâneos. É importante observarmos como essa voz representa as idéias de um sujeito moderno, como contribui para a construção de sua identidade.

Dito isso, é hora de verificarmos outras idéias modernas com que o eu-lírico dialoga em seus poemas. Além da questão já abordada sobre a pobreza de experiências, podemos apontar algumas outras, por exemplo, a situação do artista moderno, enquanto sujeito inserido na sociedade que se forma.

Em seu famoso ensaio “A modernidade”, Walter Benjamin (1971) mostra e discute, entre outros assuntos, a situação do artista no mundo moderno. Sabemos que, em princípio, dentro da sociedade capitalista e de suas relações de trabalho, o artista é um excluído, uma vez que não pertence nem ao proletariado nem à burguesia. Ele vive sem uma função dentro desse contexto, e segundo Benjamin, por isso a sua existência é ao mesmo tempo heróica e trágica. Para Octavio Paz: “Condenado a viver no subsolo da história, a solidão define o poeta moderno. Embora nenhum decreto o obrigue a deixar sua terra, é um desterrado. [...] O poeta moderno não tem lugar na sociedade porque efetivamente não é ‘ninguém’. Isso não é metáfora: a poesia não existe para a burguesia nem para as massas contemporâneas.” (PAZ, 1982, p. 296). Paz mostra que a

produção artística do poeta não tem valor mercantil, não vale nada para o mercado. E se não tem valor, não existe realmente em nosso mundo. Ao se reduzir o mundo ao que tem valor de mercado, automaticamente se expulsou o poeta e suas obras da esfera da realidade.

Benjamin, que no ensaio citado, discute algumas idéias de Baudelaire, mostra o que o poeta francês pensava sobre a Modernidade: “O herói é o verdadeiro tema da *modernité*. Isto significa que para viver a modernidade é preciso uma formação heróica.” (BENJAMIN, 1971, p. 14). Assim, o heroísmo é intrínseco a todos os homens modernos, e o trabalhador assalariado teria, segundo ele, uma vida tão heróica quanto, por exemplo, a dos gladiadores da Roma antiga. Deveriam receber os mesmo aplausos e a ter a mesma glória dos antigos. Marshall Berman, que comenta sobre este ensaio, fala também sobre o que pensava Baudelaire:

O ponto crucial do heroísmo moderno, como Baudelaire o vê aqui, é que ele emerge em *conflito*, em situações de conflito que permeiam a vida cotidiana no mundo moderno. Baudelaire dá exemplos da vida burguesa, bem como das altas esferas da moda e das mais baixas de vida: o político heróico, [...]; o heróico homem de negócios, como o perfumista de Balzac, Birotteau, lutando contra o espectro da falência, [...]; respeitáveis patifes, como Rastignac, capazes de tudo – das mais desprezíveis às mais nobres ações – ao longo de seu caminho em direção ao alto; [...] ‘Tudo isso deixa transparecer uma nova e especial beleza, que não é nem a de Aquiles nem a de Agamenon.’ (BERMAN, 2001, p. 140)

Há uma espécie de “beleza heróica” em viver o mundo moderno para Baudelaire, que não houve em nenhum período anterior da história, nem com os clássicos. Todo o homem moderno tem uma vida heróica, sempre fazendo peripécias que ultrapassam o medíocre, o comum. Mesmo os criminosos e as prostitutas, mesmo o submundo das grandes cidades contem temas heróicos a serem explorados: “Os poetas encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem a sua crítica heróica.” (BENJAMIN, 1971, p. 19). Há, nas cidades modernas, material de sobra a ser explorado pelos artistas modernos.

Por exemplo, com a construção dos bulevares em Paris, toda uma multidão de pobres que viviam em bairros escondidos, em ruelas de pouca visibilidade para a burguesia, aparece aos olhos de todos. Berman (2001) comenta sobre o poema em prosa de Baudelaire chamado “Os olhos dos pobres”, em que uma família burguesa, enquanto jantava em um restaurante, vê outra família, de mendigos, pedindo esmola. Toda uma massa de pessoas necessitadas passa a ter visibilidade e começam a ser tema para o artista moderno. T.S. Eliot mostra uma cena dessa cidade moderna, em que as imagens são desesperadoras, como já sugere o título de seu famoso poema “A terra desolada”:

Cidade irreal,  
Sob a neblina castanha de uma aurora de inverno,  
Fluía a multidão pela Ponte de Londres, eram tantos,  
Jamais pensei que a morte a tantos destruíra.  
Breves e entrecortados, os suspiros exalavam,  
E cada homem fincava o olhar adiante de seus pés.  
(ELIOT, 2004, p. 141)

Notamos um ambiente sombrio e desagradável, de uma vivência trágica da Modernidade. Toda uma multidão consumida por uma existência deplorável e que salta aos olhos do artista moderno. Para Baudelaire, a única solução para essas massas, que mal conseguem sobreviver com o seu trabalho, haveria apenas uma saída heróica: o suicídio.

Benjamin, em seu citado ensaio, mostra como Baudelaire via o drama, a tragédia dos homens modernos, principalmente as pessoas mais humildes, o proletariado. “A modernidade deve estar sob o signo do suicídio que sela uma vantagem heróica que nada concede à atitude que lhe é hostil. Este suicídio não é renúncia, mas paixão heróica.” (BENJAMIN, 1971, p. 15). Assim, Benjamin mostra como o suicídio, dentro da modernidade, para Baudelaire, não é uma fuga, um ato covarde, mas, pelo contrário, é um ato heróico e a única saída para uma situação

trágica. Seria o ato niilista por excelência, a “*passion particulière de la vie moderna*” (ibid, P. 15). Benjamin cita uma litografia da época, em que um operário inglês se suicida, por não poder ganhar seu sustento, e mostra como a idéia do suicídio ganha força entre as massas urbanas.

Em muitos poemas de Sá-carneiro, encontramos um eu-lírico niilista, desenganado com a vida. Não se fala, nesses poemas, abertamente na questão do suicídio, mas podemos apontar um desejo de aniquilar o “eu”, de “suicidar” o sujeito que fala. No poema “Caranguejola”, nos versos finais encontramos esse eu-lírico pessimista e desgostoso com a vida: “Nada a fazer, minha rica. O menino dorme. Tudo o mais acabou.” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p.88). Esse “menino” que “dorme” poderia representar o eu-lírico que perdeu a vontade de viver, e de alguma forma desiste da vida, “Noite sempre p’lo meu quarto. As cortinas corridas, / E eu aninhado a dormir, bem quentinho – que amor...” (ibid, p. 87) e da literatura: “Nenhum livro, nenhum livro à cabeceira...” (ibid, p. 87). Se considerarmos o suicídio a aniquilação do sujeito, encontramos nesses poemas uma vontade semelhante, a de desistir da vida, de se entregar. É um eu-lírico que cansou de existir, e desistiu de ser sensacionista, desistiu de sentir as coisas de várias maneiras. É como se ele tivesse “suicidado” o seu sujeito estético, como se não houvesse mais o seu lado artístico.

Se considerarmos, segundo o conceito moderno de identidade, que coloca o sujeito como um ser fragmentado, formado por várias “partes”, uma delas, a parte artística desse eu-lírico é “morta”. Esse “suicídio” de um fragmento seu, do que se pode chamar de “sujeito estético” é uma forma de desaparecer, de aniquilar o próprio sujeito, é uma forma de “suicídio”. Para ele, talvez não fosse conscientemente um ato heróico, mas seria uma saída para a desilusão que sentia frente ao mundo moderno. Esse suicídio do “sujeito estético” pode ser encontrado, também, em “Cinco horas”: “Buscando pelo ar os traços / Da minha vida passada [...] Passar o tempo é meu fito, / Ideal que me resta:” (ibid, p. 80-1); “Serradura”: “Pois é assim; minh’Alma / Outrora a sonhar de Rússias, / Espapou-se de calma, E hoje sonha só pelúcias.” (ibid, p. 75); “Além-tédio”: “e só

me resta hoje uma alegria: / É que, de tão iguais e tão vazios, / Os instantes me esvoam dia a dia / Cada vez mais velozes, mais esguios” (ibid, p. 31).

Em todos esse poemas encontramos um eu-lírico desiludido, que não espera mais nada da vida, que tem instantes cada vez mais vazios, cuja ocupação é apenas passar o tempo, e que não “sonha” mais “Rússias”, mas sim apenas “pelúcia”. É um sujeito que desistiu de sua arte, um artista que não segue mais os preceitos sensacionistas, ou estética alguma. Um eu-lírico que, talvez heroicamente como o operário inglês, tomou a única atitude possível frente ao seu estado: “suicidou” o seu “sujeito estético”.

Para Baudelaire, como dissemos anteriormente, o artista também tinha uma vida heróica e trágica, como as pessoas comuns. Segundo Benjamin explica: “O poeta, o substituto do herói da antiguidade, [...] tinha que ceder ao herói moderno, [...] Ele está predestinado à derrota e não precisa ressuscitar qualquer dos trágicos para apresentar tal necessidade.” (BENJAMIN, 1971, p. 20). Por não ter lugar na sociedade moderna, o artista tem uma vivência trágica, de alguém excluído do cerne da dinâmica social. Sua vida é condenada, como a das pessoas comuns, ao fracasso.

Baudelaire, em seu poema, “O albatroz” mostra, por meio de uma analogia com o pássaro marinho, como ele enxerga a situação do artista moderno. Tal como a ave, capturada e despejada no convés de um navio, o eu-lírico se sente pouco à vontade em relação à sociedade em que vive: “E por sobre o convés, mal estendido apenas / O monarca do azul, canhestro e envergonhado,” (BAUDELAIRE, 2005, p. 18). Não tem mais o respeito que tinha outrora, a Modernidade o transformou em um elemento sem função e até mesmo, em motivo de riso para os outros: “Hoje é cômico e feio, ontem tanto agradava!” (ibid). Chega mesmo a ser alvo de brincadeiras e humilhações, como a tripulação faz com o albatroz: “Um ao seu bico leva o irritante cachimbo, / Outro imita a coxear o doente que voava.” (ibid). Como o pássaro, o artista está: “Exilado na

terra e em meio do escarcéu, / As asas de gigante impedem-no de voar” (ibid), como a ave ficaria no convés de um navio, longe dos céus, do seu ambiente natural, o poeta se encontra perdido no mundo, sem conseguir “andar”, ou seja, se relacionar de forma positiva e saudável. Vemos também uma concepção de artista como um ser grandioso (“as asas de gigante”), diferente da massa ignorante e vulgar.

Segundo Berman (2001), Baudelaire luta para esclarecer a diferença entre progresso material e espiritual. Mostra como a noção de progresso não trouxe benefícios visíveis para a maioria das pessoas, fazendo ainda o homem esquecer de seus deveres e tornando-se um sintoma da decadência da sociedade de sua época. Baudelaire desvincula o artista do mundo material das indústrias e tecnologias recém descobertas, tornando-se alguém superior a tudo isso: “Assim, na mercurial e paradoxal sensibilidade de Baudelaire, a imagem antipastoral do mundo moderno gera uma visão notavelmente pastoral do artista moderno, que, intocado, flutua, livre, acima disso tudo.” (ibid, p. 136). Há uma idealização da imagem do artista, que é visto como um ser superior a tudo o que está ocorrendo ao seu redor.

Esses mesmos temas de “O albatroz” podem ser encontrados nos poemas de Sá-Carneiro. A idéia da dificuldade de se relacionar com o mundo já foi exposta em capítulos anteriores deste trabalho, como por exemplo nos poemas “Como não possuo” e “Crise lamentável”. Neste último, estão presentes o medo de viver: “Levantar-me e sair. Não precisar / De hora e meia antes de vir p’ra rua” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 90) e a dificuldade de se relacionar com os outros: “Não ter receio de seguir pequenas / E convidá-las para me pôr nelas.” (ibid, p. 90), de que fala Baudelaire.

A outra idéia, a de grandeza do artista, também já foi bastante explorada neste trabalho. A título de registro, falam deste assunto, por exemplo, os poemas “Partida”: “E detenho-me às vezes na torrente / Das coisas geniais em que medito” (ibid, p. 15); “El-rei”: “[...] Os meus

dilectos / Frenesis ninguém brilha! Excesso de oiro.” (ibid, p. 92); “Escavação”: “Brando a espada: sou luz harmoniosa / E chama genial que tudo ousa” (ibid, p. 18), entre outros. Nota-se, portanto, tanto nos poemas de Baudelaire, quanto nos de Sá-Carneiro, um eu-lírico que reflete os temas da dificuldade do artista de viver o mundo moderno e da grandeza do artista.

Dentro dessa visão, a Modernidade não é vista com bons olhos pelo artista, o ambiente ao seu redor não é visto como algo significativo, mas, ao contrário, é descrito com pesar, tédio e outros sentimentos negativos. Segundo Berman (2001), para Baudelaire a poesia e o progresso material existentes na modernidade são “inimigos mortais”, não podem coexistir sem prejuízo para um ou para outro. O poeta francês mostra desprezo por sua época:

Mas por que inimigo mortal? [...] A resposta imediata, na qual Baudelaire acredita com tanta veemência (ao menos nesta altura) que nem sequer ousa expressá-la com clareza, é que a realidade moderna é intrinsecamente repugnante, vazia não só de beleza mas de qualquer potencial de beleza.  
(BERMAN, 2001, p. 137)

Baudelaire, enfim, mostra uma concepção da Modernidade como um período negativo, triste para o artista, que não consegue se encontrar nessa nova realidade, e para a sociedade em geral, que vive um período carente de eventos significativos, em que se toma o progresso material como única meta, deixando-se de lado o que ele chama de progresso espiritual.

É o momento de verificarmos um poema de Sá-Carneiro da segunda fase de sua obra poética, em que ele usa um vocabulário e elementos modernos, e cujas idéias acima expostas estão presentes. Trata-se de “Cinco horas” que seria “ambientado” em um espaço bastante moderno: o café.



Cinco horas

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

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

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

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

Sobre ela descanso os braços  
Numa atitude alheada,  
Buscando pelo ar os traços  
Da minha vida passada.

Ou acendendo cigarros,  
– Pois há um ano que fumo –  
Imaginário presumo  
Os meus enredos bizarros.

(E se acaso em minha frente  
Uma linda mulher brilha,  
O fumo da cigarrilha  
Vai beijá-la, claramente...)

Um novo freguês que entra  
É novo actor no tablado,  
Que o meu olhar fatigado  
Nele outro enredo concentra.

E o carmim daquela boca  
Que ao fundo descubro, triste,  
Na minha idéia persiste  
E nunca mais se desloca.

Cinge tais futilidades  
A minha recordação  
E destes vislumbres são  
As minhas maiores saudades...

(Que história d'oiro tão bela  
na minha vida abortou:  
Eu fui herói de novela  
Que autor nenhum empregou...)

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

Passar tempo é o meu fito,  
Ideal que só me resta:  
Pra mim não há melhor festa,  
Nem mais nada acho bonito.

– Cafés da minha preguiça,  
Sois hoje – que galardão! –  
Todo o meu campo de acção  
E toda a minha cobiça.  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 80-1)

As duas primeiras estrofes passam uma falsa idéia de deslumbre do eu-lírico pela Modernidade, um suposto entusiasmo pelas coisas ao seu redor, mais especificamente, os objetos de um café. Se a ironia com que estes versos foram construídos não for notada, pode-se achar que o eu-lírico está fascinado por tudo que é descrito. Há ironia, por exemplo, quando fala que dispensou os licores, que seriam pouco ornamentais, em favor dos xaropes. Mais adiante no poema, notaremos porque fica claro que o eu-lírico está entediado, e não entusiasmado.

A quarta estrofe, traz a idéia da grandeza do artista – no caso o próprio eu-lírico, o que não é de se espantar na forma egocêntrica de ver o mundo que lhe é peculiar – que escreve sobre a sua mesa. O artista não é como os demais, ele produz coisas grandiosas, como seus “versos prateados”. Por sua vez, as pessoas comuns, como neste caso os criados do café, não conhecem ou não valorizam a arte, estão preocupados com a sua vida cotidiana e medíocre. Por isso a estranheza deles ao ver o eu-lírico a fazer poesia.

A quinta estrofe traz o comportamento do eu-lírico frente ao que vê, ao que vive, ele está em “atitude alheada”, com tédio. Ele não está focado nas coisas ao seu redor, não mostra entusiasmo pelo ambiente moderno. Está preocupado com sua “vida passada”, ou seja, com seu “eu” ideal, mais uma vez. Isso mostra, que a Modernidade não o fez sair de sua preocupação principal, não o fez se desligar de sua ambição por uma identidade ideal e centrada. Segundo Dieter Woll: “O desejo de atingir a idealidade é tão violento que nem a natureza nem a civilização moderna podem exercer sobre ele uma atração duradoura.” (WOLL, 1968, p. 73). A Modernidade não o fascina.

Mais à frente, diz imaginar seus “enredos bizarros”, na mesa do café. Isso mostra a sua visão da grandeza do artista, uma vez que mesmo bizarro, grotesco, o seu enredo, a sua criação é algo grandioso, inusitado, não é a realidade comum, não é a vida ao seu redor, que para ele é desinteressante.

Na sétima estrofe, descreve a presença de uma linda mulher, e na oitava, a de um freguês do café como a de um artista em um palco. Não há, novamente euforia nem em uma situação, tampouco na outra. Novamente o seu “olhar fatigado” contempla a tudo e concentra neles um outro “enredo”. O interesse do eu-lírico nunca é pela realidade exterior, “Os primeiros capítulos deste estudo mostram quão pouco Sá-Carneiro se interessa por essa realidade” (ibid, p. 232). O que a mulher e o freguês podem ter de interessante para o eu-lírico é a possibilidade de eles virem a ser “personagens” de suas criações, de seus “enredos”. Por isso, na décima estrofe, chama-os, e também a realidade exterior do café de “futilidades”.

Nas estrofes finais, ele mostra um certo cansaço existencial, frente à vida moderna. Como Baudelaire, concebe-a como algo repugnante e tedioso: “Nos Cafés espero a vida / Que nunca vem ter comigo:” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 81). A realidade não lhe traz nada de muito

significativo, como já vimos em outros poemas, e a seu suposto fascínio, dos primeiros versos, pela Modernidade, não passa mesmo de ironia, não altera o seu cansaço, o seu sofrimento.

Não há nada no mundo moderno que o empolgue, que o faça sair de sua inércia, de sua tristeza e angústia. Segundo Woll, “Todas estas evocações metafóricas caracterizam a existência dum homem-artista que já não vê possibilidade de se elevar acima da trivialidade da vida e que adapta as suas expressões a esta situação de indigência.” (WOLL, 1968, p. 233). Por isso os “Cafés da minha preguiça” que seriam toda a sua ambição, todo o desejo de um sujeito desiludido e desenganoado na sua busca. Passar o tempo de forma banal é tudo o que lhe resta, não há nada que o impulse, que o motive.

Fica claro, no final do poema, que o mundo contemporâneo do eu-lírico não é algo que o faça vibrar, se entusiasmar. Sequer o faz esquecer da sua angústia por alcançar um “eu” ideal e centrado. Não há fascínio pelo moderno, o Café é apenas mais um ambiente, como todos os outros, que o faz se sentir deslocado e infeliz. Os cafés “da minha preguiça” não o fazem esquecer da sua derrota. Esta visão de mundo é a mesma que Baudelaire tem e que mostramos anteriormente. Uma visão que privilegia o artista e o coloca como um ser superior, e que despreza o que é moderno e comum.

Quando observamos, segundo as idéias de Adorno, que o artista é capaz de sentir o que os outros ainda não sentiram, que é capaz de transmitir algo ainda não captado e que a partir de uma experiência individual busca apreender uma universal, é preciso que se faça uma ressalva sobre o momento histórico da Modernidade. Neste período, de intensas mudanças sociais, alavancadas por grandes avanços em diversas áreas do conhecimento – no final do século XIX surgiram o motor de combustão interna, a eletricidade, o automóvel, o telefone, além dos avanços do início do século XX nas áreas do conhecimento, a teoria da relatividade de Einstein, o descobrimento do inconsciente, por Freud, os avanços na sociologia, impulsionados pelas idéias de Durkheim e

Weber, entre outros – havia uma multiplicidade de visões sobre o que estava acontecendo, visto ser a Modernidade um período bastante complexo. Sobre isso, Malcolm Bradbury e James McFarlane discorrem no seu ensaio “O nome e a natureza do Modernismo”:

Notamos que poucas épocas apresentaram maior multiplicidade, maior promiscuidade no estilo artístico; extrair da multiplicidade um estilo ou maneirismo geral é uma tarefa difícil, e talvez impossível. Podemos qualificar a literatura setecentista nos países ocidentais como “neoclássica”, a literatura oitocentista num número ainda maior de países como “romântica”; embora os rótulos ocultem inúmeras fendas, podemos sugerir um impulso geral na maioria das artes significativas, entre a maioria dos artistas significativos de que tratamos nesses períodos. (...) o romantismo tem um significado geral identificável e serve como uma ampla descrição estilística de toda uma era. Todavia, o que há de tão surpreendente no período moderno é o fato de não existir nenhuma palavra que possamos empregar dessa maneira [...]

O termo tem sido utilizado para abarcar uma ampla variedade de movimentos de subversão do impulso realista ou romântico e inclinados à abstração (impressionismo, pós-impressionismo, expressionismo, cubismo, futurismo, simbolismo, imagismo, vorticism, dadaísmo, surrealismo), mas mesmo eles, como veremos, não pertencem todos ao mesmo gênero, e alguns são reações radicais contra outros. (BRADBURY & McFARLANE, 1998, p.16-7).

Assim, não existe um “sentimento de época” do Modernismo, não há com reduzir a uma expressão o que é este movimento. Mesmo que os rótulos tendam a limitar e tolher uma leitura mais profunda, em todos os períodos anteriores é possível de se traçar algumas diretrizes comuns entre os artistas, ou como disseram Bradbury e McFarlane, alguns “impulsos gerais” nesses períodos. Por isso, a visão pessimista do eu-lírico de Sá-Carneiro e de Baudelaire frente à Modernidade não é a única deste período, houve correntes que exaltaram a vida moderna e seus avanços.

È o que trata Alan Bullock, em seu ensaio “A dupla imagem”, que mostra as diferentes concepções artísticas do Modernismo, criadas a partir das profundas transformações desse período. Não há uma única “voz” ou tendência que o represente:

É mais provável que os artistas, escritores e pensadores dos anos 1900, com sua sensibilidade mais desenvolvida, tenham reagido a tendências e conflitos – sociais, moréias, intelectuais, espirituais – que já vinham se delineando no horizonte, e tenham procurado novas formas, novas linguagens que projetassem tais tendências e conflitos à frente de seu tempo. Vladimir Tatlin, ao ver a entusiástica adoção de idéias e da arte dos construtivistas na Rússia revolucionária, colocou a questão de maneira perfeita: “Criamos a arte de termos a sociedade”. Um outro exemplo, em sentido oposto, é a violenta reação de muitos pintores expressionistas às pressões desumanizadoras – a insegurança e a solidão – que sentiam estarem sendo geradas pela crescente urbanização. Foram duas reações contrárias à mesma tendência rumo a uma sociedade muito urbanizada e tecnológica [...] (BULLOCK, 1998, p. 51-2)

Bullock nos mostra que a partir das transformações da época, criaram-se correntes artísticas com enfoques e visões de mundo diferentes. Podemos apontar duas tendências básicas, sem reduzir a complexidade do período, para a Modernidade: uma corrente que exaltava e se maravilhava com o moderno, como por exemplo, os construtivistas e os futuristas, e outra, que buscava ser uma reação frente às conseqüências desumanizadoras do progresso, da urbanização e do capitalismo desse período. Nessa corrente, podemos incluir os expressionistas. O eu-lírico de Sá-Carneiro, como o de Baudelaire e de T.S. Eliot, parecem fazer parte desta corrente. É claro que o Modernismo é um período bastante diversificado e complexo, mas pode-se ter, para efeito de estudo, como referência estes dois pólos ideológicos.

Dito isso, é o momento de investigarmos um poema de Mário de Sá-Carneiro que apresenta a estética futurista, trata-se de “Manucure”. Segundo Fernando Cabral Martins (1994), é o texto português mais próximo dos cânones do Futurismo. Contudo, não se pode fazer uma leitura “futurista” deste poema, uma vez que apesar de utilizar a sua estética, não comunga com a ideologia deste movimento, o que leva alguns autores, entre eles Fernando Martinho (1983), a afirmar, citando as palavras de Fernando Pessoa, que o poema foi feito com tom de *blague*, de deboche, sendo “semi-futurista”. Além disso, ele afirma que erradamente, “Manucure” é separado, como se fosse outro poema, de sua parte final, que é iniciada por “Apotheose”, segundo

ele, ambos, na verdade, seriam um poema só. Resta saber qual é o gracejo, o deboche que Sá-Carneiro propõe em “Manucure”.

O Futurismo foi um movimento que, em linhas gerais, exaltava as máquinas modernas, a velocidade e a dinâmica do mundo, trazidos pela tecnologia. Segundo Gilberto Mendonça Teles (2002), foi um movimento mais de manifestos que de obras, sendo seu principal mentor, o italiano Marinetti. Segundo ele: “[...] o futurismo exaltava a vida moderna, procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade, pregando ao mesmo tempo a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão literária, no caso a sintaxe:” (TELES, 2002, p. 86).

Causa estranheza, por tudo o que foi dito e analisado, que o eu-lírico de Sá-Carneiro aderisse a esse movimento, uma vez que expressa, se não um repúdio, mas um desinteresse pela Modernidade e suas criações. Como um eu-lírico que repetidamente mostrou descaso pelos “cafés da minha preguiça” poderia exaltar o mundo moderno, como faria um futurista? Por isso o tom de *blague* a que se referiu Fernando Pessoa, citado por Fernando Martinho.

No começo do poema, o eu-lírico está em um café, sentindo o tédio que lhe é comum: “Entanto eis-me sozinho no Café: / De manhã, como sempre, em bocejos amarelos.” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 101). Em seguida descreve o ambiente ao seu redor, com suas trivialidades e banalidades:

[...]  
Entre os amigos com quem ando às vezes –  
Trigueiros, naturais, de bigodes fartos –  
Que escrevem, mas têm partido político  
E assistem a congressos republicanos,  
Vão às mulheres, gostam de vinho tinto,  
De pêros ou de sardinhas fritas...  
(ibid, p. 101)

Parece também que este ambiente lhe é monótono e tedioso. Toda a rotina de seus contemporâneos, que bebem vinho tinto, saem com prostitutas e levam uma vida ordinária, é, para ele, medíocre e sem significado profundo.

Mais à frente, porém, parece que surge um entusiasmo que não existia:

Deponho então as minhas limas,  
As minhas tesouras, os meus godets de verniz,  
Os polidores da minha sensação –  
E solto meus olhos a enlouquecerem de Ar!  
Oh! poder exaurir tudo quanto nele se incrusta,  
(ibid, p.102)

Ele, que antes estava polindo suas unhas, larga tudo frente a um êxtase novo, que não era sentido antes. E, na mais perfeita estética futurista, exalta a velocidade e os inventos do mundo moderno:

Que calottes suspensas entre ogivas de ruínas,  
Que triângulos sólidos pelas naves partidos!  
Que hélices atrás dum vôo vertical!  
Que esferas graciosas sucedendo a uma bola de tênis! –  
Que loiras oscilações se ri a boca da jogadora...  
[...]  
E pelas estações e cais de embarque,  
Os grandes caixotes acumulados,  
As malas, os fardos – pêle-mêle...  
Tudo incerto em Ar,  
Afeiçoado por ele, separado por ele  
Em múltiplos interstícios  
Por onde eu sinto a minh'Alma a divagar!...  
  
– Ó beleza futurista das mercadorias!  
(ibid, p. 102-3)

E o eu-lírico continua assim até quase o final do poema, exaltando o mundo moderno como faria um autêntico futurista. Recorre também a letras impressas e a onomatopéias como as que usou Marinetti em uma obra sua de 1914: “Zang Tumb Tuuum”.



Contudo, quase no fim de “Manucure”, surgem alguns versos que mostram que, ao invés de exaltar o mundo moderno, o eu-lírico, na verdade, está perdido, como sempre, em seus devaneios interiores, em sua busca por identidade. São eles: “Levanto-me... / – Derrota!” (ibid, p.110). Fernando Guimarães nos mostra como está esse eu-lírico supostamente eufórico: “Esta situação radical, vivida por um sujeito que acaba por se perder nos seus próprios labirintos ou naqueles que lhe destinam,[...]” (GUIMARÃES, 1992, p. 92). O eu-lírico não poderia estar entusiasmado com a Modernidade, principalmente da forma futurista como foi construído em “Manucure”. Maria Aliete Galhoz mostra que é de forma sensacionista, e não futurista, que esse eu-lírico se relaciona com o mundo: “Quando tenta o enxerto interseccionista-futurista de ‘Manucure’ e ‘Apoteose’ o que consegue é, mais uma vez, o seu Sensacionismo.” (GALHOZ, 1963, p. 121). Quanto ao sensacionismo deste poema, voltaremos a esta questão mais adiante.

Mas se o poema não é filiado com as idéias futurista, por que seguir a sua estética? A resposta é dada por Fernando Cabral Martins, que explica que a razão por que Fernando Pessoa o chamou de “semi-futurista” e feita com intenção de *blague* “[...] sublinha no poema o seu lado de *pastiche* e a sua provocação deliberada do gosto público” (MARTINS, 1994, p. 280). Assim, o eu-lírico é esteticamente “futurista” para fazer uma crítica ao gosto do público, talvez para criticar o próprio futurismo e seu entusiasmo pelo mundo moderno.

O uso da forma a partir da estética futurista serve para expandir suas possibilidades de sentir, de acordo com o Sensacionismo. Segundo Fernando Guimarães: “[...] ao recorrer, neste poema, a onomatopéias, à transcrição de nomes de firmas ou letras impressas [...] dir-se-ia estar com todo o despojamento que há nessa ‘nova sensibilidade tipográfica’ ou ‘nova simpatia onomatopaica’” (GUIMARÃES, 1992, p. 92). Assim, essa “sensibilidade tipográfica” seria uma nova forma de sentir, que expandiria a capacidade de percepção do eu-lírico, de forma bem característica do sensacionismo. O mesmo é afirmado por Martins: “[...] embora Sá-Carneiro não

procure em *Manucure* o grau de radicalidade dos futuristas, encontra na dispersão tipográfica da página e no culto da energia física uma sensibilidade e uma técnica novas” (MARTINS, 1994, p. 282). A “dispersão tipográfica” a que Martins se refere parece ser a mesma dispersão que pregava o Sensacionismo, em que o eu-lírico iria se fundir, se diluir nos objetos, para expandir as possibilidades de sentir. A seguir, mostraremos alguns trechos de “Manucure” em que parece haver esse desejo de fusão entre eu-lírico e objeto, que aspiram por uma ampliação das possibilidades de sentir.

Quanto às onomatopéias, a que se referiu Guimarães, encontramos, por exemplo:

(Hip! Hip-lá! Nova simpatia onomatopaica,  
Rescendente de beleza alfabética pura:  
Uu-um... kess-kress... vliiim... tiln... blong... flong... flak...  
Pâ-am-pam! Pam... pam... pum... pum... Hurrah!)  
(SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 107)

– Hilá! Hilá! Hilá-hô! Eh! Eh!...

Tum... tum... tum...tumptumtum...  
(ibid, p. 111)

Em relação à dispersão, ao desdobramento do “eu” nos objetos, ao culto da energia física, encontramos:

– Sarapilheira dos fardos,  
como eu quisera togar-me de Ti!  
– Madeira dos caixotes,  
Como eu ansiara cravar os dentes em Ti!  
E os pregos, as cordas, os aros...–  
Mas, acima de tudo, como bailam faiscentes  
A meus olhos audazes de beleza,  
As inscrições de todos esses fardos –  
[...]  
Ávido, em sucessão da nova Beleza atmosférica,  
O meu olhar coleia sempre em frenesis de absorvê-la  
À minha volta. E a que mágicas, em verdade, tudo baldeado  
Pelo grande fluido insidioso,

(ibid, p. 103)

Eia! Eia!  
Singra o tropel das vibrações  
Como nunca a esgotar-se em ritmos iriados!  
Eu próprio sinto-me ir transmitindo pelo ar, aos novos!  
Eia! Eia! Eia!...  
(ibid, p. 106)

Notamos nesses versos esse “eu” que se funde aos objetos, perdendo os contornos nítidos entre um e outro. O eu-lírico “sente-se” transmitido pelo ar, revelando o desejo sensacionista de sentir tudo de todas as formas. Há também o culto dos objetos, da beleza da força física, do dinamismo, presentes nos caixotes, pregos, cordas, que forma a referida “nova Beleza atmosférica”. Tudo isso, não para exaltar a beleza da Modernidade, mas para sentir de forma nunca sentida antes, ampliar os limites de percepção. O eu-lírico deseja sentir “Toda a nova beleza tipográfica” (ibid, p. 107).

Beleza essa, referida nos versos:

Eh-lá! Grosso normando das manchetes em sensação!  
Itálico afilado das crônicas diárias!  
Corpo 12 romano, instalado, burguês e confortável!  
Góticos, cursivos, rondas, inglesas, capitais!  
Tipo miudinho dos pequenos anúncios!  
Meu elzevir de curvas pederastas!...  
E os ornamentos tipográficos, as vinhetas,  
As grossas tarjas negras,  
Os “puzzles” frívolos da pontuação,  
Os asteriscos – e as aspas... os acentos...  
Eh-lá! Eh-lá! Eh-lá!...  
(ibid, p. 107)

Novamente o desejo de ampliação do sentir. Os diversos tipos (romano, gótico, cursivo) e os diversos tamanhos das letras (inclusive o “miudinho” dos anúncios), os asteriscos, as aspas e todas as variedades encontradas pela tipografia moderna são exaltadas. Mas não por possuírem

uma beleza majestosa, não a título de exaltação da tecnologia moderna, esses diversos tipos gráficos, permitem ao eu-lírico, quando “diluído” neles, sentir a realidade de diversas formas, permite expandir e variar o modo de sentir.

Portanto, podemos incluir o eu-lírico de Sá-Carneiro como um sujeito moderno, que sofre as vicissitudes próprias desse período. É uma voz da Modernidade, que tenta construir a sua identidade em meio ao caos e à complexidade modernos. Sente-se, como artista, deslocado do seu próprio ambiente, exilado do seu próprio mundo, de seus contemporâneos. Como voz moderna, converge com aqueles que cantam as tragédias do mundo, que não se fascina com o *glamour* das novas tecnologias, com a dinâmica social que se instaura. Dentro da oposição sugerida neste capítulo, faz parte do pólo dos expressionistas, que denunciam a desumanização da Modernidade, em oposição aos construtivista e futurista que a exaltam. Por isso, o seu poema “semi-futurista” ser uma *blague*, uma provocação contra o gosto do grande público.

## **Considerações Finais**

Neste trabalho, procuramos verificar, nos poemas de Mário de Sá-Carneiro, de que forma o eu-lírico constrói a sua identidade. A partir das concepções de identidade formuladas por Stuart Hall (2005), verificamos como o eu-lírico concebe e constrói a sua própria. Hall afirma que na nossa sociedade, desde a Modernidade, não há como concebermos uma identidade centrada e totalizante, mas, ao contrário, devemos ter como parâmetro um modelo que encare o sujeito como um ser fragmentado, que assuma diversos papéis, nos seus diversos momentos e atividades do dia a dia. Segundo Adolfo Casais Monteiro, na Modernidade: “A totalidade sumiu, nasceu a fragilidade, a dispersão. É isso o retrato do homem moderno: da fragilidade ao nada.” (MONTEIRO, 1965, p. 4). Além de fragmentado, o sujeito moderno está fragilizado frente à “morte” de Deus e da Verdade. Monteiro afirma que os parâmetros e modelos do homem moderno foram destruídos, cabe a ele “recomeçar do nada”. Instaurou-se a chamada “crise de identidade”.

Logo de início, podemos verificar um eu-lírico “perdido”, que buscava algo de significativo, frente ao vazio que enxergava na sociedade ao seu redor. Somente um mergulho em sua interioridade genial de artista poderia satisfazê-lo nessa busca por significados profundos. Por isso o seu desligamento do mundo “real”, do mundo exterior, e a sua constante referência ao que existiria dentro dele, às “coisas geniais” em que meditaria. Percebe-se, logo de cara, um sujeito que, além de perdido como qualquer contemporâneo moderno, busca uma saída para essa situação em uma viagem interior, à procura de valores mais significativos do que os que encontrava na sociedade.

Contudo, ao invés de se encontrar, nessa jornada, o eu-lírico parece estar mais perdido do que anteriormente. Seu celebre verso de “Escavação” resume bem essa idéia: “– Onde existo que não existo em mim?” (SÁ-CARNEIRO, 2004 p. 18). A consequência disso é a sensação de

falsidade que permeia muitos de seus poemas, em que sua busca improdutiva gera a sensação de fracasso, de não ser alguém autêntico.

A partir daí, o eu-lírico passa a criar um modelo ideal para si mesmo, algo que deveria atingir, para que encontrasse uma identidade que lhe fosse satisfatória. Então, o que chamamos neste trabalho de “eu” ideal, passou a ser a sua obsessão, uma angústia que não o abandonava. Esse “eu”, esse modelo a ser seguido, é sempre caracterizada por imagens grandiosas, quase perfeitas e praticamente impossíveis de serem alcançadas. Essas imagens remetem a um modo de fazer poesia que mostra clara influência de modelos simbolistas e decadentistas, na primeira fase de sua poética. Mais adiante, em sua segunda fase, esse imaginário ganha uma forma mais moderna, tanto na parte formal dos poemas, quanto ao universo de imagens e temas. Mas o conceito desse “eu” ideal e perfeito não muda, continua sendo uma imagem perfeita a ser seguida e que mostra todas as deficiências do seu lado imperfeito, do seu “eu” real.

Essa vontade de ser perfeito parece que torna o eu-lírico um sujeito ainda mais perdido, não se identificando plenamente com nenhuma das duas imagens, nem a que considera real, nem a sua ideal. Isso mostra que o eu-lírico tem uma concepção de identidade, segundo os modelos sugeridos por Hall, como a do Iluminismo, que entendia o sujeito como um ser que possuía um centro unificado que, mesmo se desenvolvendo ao longo da vida, permanecia sempre o mesmo. O eu-lírico não aceita o seu lado considerado “ruim” como um contrapeso do seu lado “bom”, não aceita a diversidade que existe em cada um de nós, frente à fragmentação interna que possuímos. Por isso o seu desejo por um a identidade ideal, centrada e perfeita.

Monteiro (1965) afirma que a Modernidade é formada por sonhos que não foram feitos para serem cumpridos, são sonhos que criam um universo próprio, não a esperança. O eu-lírico criou um sonho impossível e desejou alcançá-lo. Estava, portanto, duplamente condenado ao fracasso, desde a sua partida, uma vez que os sonhos modernos são “impossíveis” e, além disso, a

busca para si próprio de um modelo de sujeito segundo a concepção iluminista, não poderia ter êxito, já que seu mundo contemporâneo era o moderno.

Analisamos também a sua vontade de “sentir tudo de todas as formas”, segundo os moldes do Sensacionismo. Segundo Lind (1981), este quase movimento literário, idealizado por Fernando Pessoa, buscava no desdobramento do “eu” nos objetos, uma espécie de dispersão que possibilitaria uma ampliação das possibilidades de sentir, que teria como objetivo desvendar o mistério do universo. Nos poemas de Sá-Carneiro, percebemos um eu-lírico que muitas vezes mostra esse desejo por dispersão – representado por imagens como em “Partida”: “Ser coluna de fumo” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 16). Porém, seu objetivo é diverso ao formulado pelo Sensacionismo de Pessoa: um buscava o mistério do mundo, outro o mistério de si mesmo.

Por não conseguir alcançar a sua imagem ideal, por ter fracassado no seu objetivo de alcançar a sua identidade sonhada, o eu-lírico assume uma atitude autodestrutiva. Seja de uma forma guiada pelo Simbolismo, seja por uma roupagem mais moderna, o eu-lírico não reage bem ao seu fracasso inevitável.

Em certos momentos, a partir de sua inadaptação ao mundo ao seu redor como é mostrado em “El-rei”, o eu-lírico passa a associar imagens negativas, depreciativas à sua própria pessoa. Chega a contestar a sua condição genial de artista, que havia assumido anteriormente. Mais uma vez, se mostra perdido em seus labirintos interiores, não é possível afirmar nada com certeza a respeito da imagem que tinha sobre si mesmo. Contudo, a sua autodestruição continua, com imagens violentas e até mesmo grotescas, como em “Fim”, com seu funeral guiado por um jumento.

O poema “Caranguejola” traria o “fim” de todo esse processo: a desilusão total, um profundo nihilismo, pessimismo, cansaço existencial por não alcançar o seu sonho de identidade



centrada e perfeita. A impossibilidade de se adaptar ao mundo, de se sentir à vontade na sociedade em que vivia, faz com que ele desista de tudo, e deseje ficar trancado e isolado.

Fizemos também algumas considerações a respeito dos mitos e de sua “parte feminina”, a sua *anima*, segundo os conceitos de Carl Jung, presentes em sua obra, que pudessem acrescentar alguma informação a respeito de sua identidade.

Os mitos de Ícaro e Narciso são os mais comumente associados à obra de Sá-Carneiro. Ícaro poderia simbolizar tanto o seu desejo por sair da rotina, de superar o que é comum, quanto a sua mania de grandeza, sua megalomania. O eu-lírico teria caído na “armadilha” de Ícaro, que seria a insatisfação e o descontrole frente a um entusiasmo excessivo que levaria à ruína, que seria, para a personagem mitológica, o desejo de alcançar o sol, e para o eu-lírico em estudo, o sonho de uma identidade ideal e sem fragmentação. Narciso também poderia representar duas tendências: uma, mais conhecida e óbvia, a de um sujeito arrogante e prepotente, guiado por um amor próprio que o cegaria; e outra, que mostraria um sujeito idealizador, que tenta superar a realidade mais corriqueira e banal.

Há ainda outros temas trabalhados, como a questão do herói, a do sacrifício e a do Paraíso Perdido. Os dois primeiros, trariam a idéia de que o eu-lírico seria alguém de grande valor – o herói, como sujeito capaz de feitos extraordinários, e o sacrifício, como ritual guardado para poucos merecedores – e que, como o artista, são diferentes, distintos da grande maioria das pessoas comuns. O Paraíso Perdido do eu-lírico de Sá-Carneiro seria a sua imagem do “eu” ideal, e não um tempo passado, como o mito original.

Quando examinamos alguns aspectos que podem ser relacionados à anima do eu-lírico, chegamos também a algumas considerações interessantes. Essa análise mostra um sujeito pouco à vontade em seu ambiente, que não interagia de forma saudável com outras pessoas, convergindo com o que já havia sido dito em capítulos anteriores, com outras análises de diferentes enfoques.

A análise de “Salomé” e “Bárbaro” mostrou ainda um sujeito que não desenvolvia suas relações afetivas, que não lidava bem com sua sexualidade, além de grande imaturidade. Há ainda, a conclusão de que o eu-lírico não lidava bem com seu “lado feminino”, representado pela anima. No seu desejo de totalidade, não havia espaço para a anima, não havia lugar para a concepção de sujeito fragmentado, que aceitasse as várias facetas que compõem a identidade de um sujeito moderno.

Finalmente, análise do eu-lírico enquanto voz representativa de uma tendência da Modernidade, foi importante para o fechamento de nosso estudo. Uma identidade deve ser estudada, também, a partir do momento histórico em que o sujeito está inserido, uma vez que as tendências de pensamento e os acontecimentos de um período influenciam-no de forma consideravelmente importante.

Assim, primeiramente, verificou-se que o eu-lírico, enquanto sujeito artístico, encontra-se deslocado, sem função em uma sociedade que valoriza as trocas comerciais, que só considera existente quem ou o que faz parte do ciclo capitalista de produção e venda. A existência desse sujeito era, por isso, ao mesmo tempo heróica e trágica, segundo a visão de outro moderno: Baudelaire.

Dentro da oposição levantada pelo estudo, que separou duas tendências básicas para os artistas modernos frente à complexa e dinâmica sociedade moderna – uma eufórica com o progresso tecnológico, representada, por exemplo, pelos construtivistas e futuristas, e outra, niilista, pessimista e angustiada frente à desumanização trazida por essa mesma sociedade – situamos o eu-lírico em estudo na tendência niilista. O eu-lírico sempre se revela um sujeito entristecido com o seu fracasso frente à busca pela identidade sonhada, o progresso e a sociedade moderna não o fazem esquecer-se disso, não há um fascínio que o torne embevecido o bastante para que não lembre de sua derrota pessoal.

Parece ser esse o destino do homem moderno, uma vez que, para Monteiro (1965), o “chão” da Modernidade são os sonhos impossíveis do homem, a distância entre o sonho e a capacidade de vivê-los. Não havia como o eu-lírico construir a identidade da forma como a concebia, perfeita e sem fragmentação. Assim, para ele parece haver apenas um final possível: falhar em sua busca por criar uma identidade centrada e ideal, que tanto sonhou.

## Referências Bibliográficas

## 1. Sobre a sua obra

BERARDINELLI, Cleonice. *Mário de Sá-Carneiro*. Rio de Janeiro, Agir, 1958.

CARPINTEIRO, Maria da Graça. *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Centro de estudos filológicos, 1960.

GALHOZ, Maria Aliete. *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Presença, 1963.

GARCEZ, Maria Helena Nery. *Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo: Edusp, 1989.

MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

NEVES, João Alves das. *Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo: Íris, s/d.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas*. Ed. Teresa Sobral Cunha. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PAIXÃO, Fernando. *Narciso em sacrifício*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

WOLL, Dieter. *Realidade e Idealidade na lírica de Sá-Carneiro*. Lisboa: Delfos, 1968.

## 2. Geral

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

ÁVILA, Afonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. *Flores do mal*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2005

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. “A modernidade”. In: *Revista tempo Brasileiro*. n. 26-7, Janeiro-Março, Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1971.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. 2001.

BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRADBURY, Malcolm & McFARLANE, James. *Modernismo: Guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: editora da UNICAMP, 2004.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

ELIOT, T.S. *Obra completa*. Volume I – Poesia. Tradução e introdução de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

\_\_\_\_\_. *Fábulas de identidade*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Porto: Lello & Irmão – editores, 1992.

\_\_\_\_\_. *Os problemas da Modernidade*. Lisboa: Presença, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1994.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária* (introdução à ciência da literatura). Coimbra: Armênio Amado editor, 1958.

LIND, Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

MARTINHO, Fernando J. B. *Pessoa e a moderna poesia portuguesa*. Lisboa: Instituto de cultura e língua portuguesa, 1983.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A palavra essencial: estudos sobre poesia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo a simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Coimbra editora, 1975.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e outros poemas*. Lisboa: Ática, 1973.

POUND, Ezra. *O abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, s/d.

SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas européia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2002.

### 3. Obras de Mário de Sá-Carneiro

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Amizade*. 1912.

\_\_\_\_\_. *Princípio*. 1912.

\_\_\_\_\_. *Dispersão*. 1913.

\_\_\_\_\_. *A confissão de Lúcio*. 1914.

\_\_\_\_\_. *Céu em fogo*. 1915.

\_\_\_\_\_. “Manucure”. In: *Orfeu*. 1915.

\_\_\_\_\_. *Indícios de Oiro*. Lisboa: Presença, 1937.