

3 Sá-Carneiro: um simbolista tardio?

*Quem sabe se a verdade não é triste*¹
Renan

*O que não se sabe talvez seja terrível*²
Rimbaud

Tendência marcada pelo alto tom sugestivo e de forte emanção do *eu*, o Simbolismo inicia-se na França em 1857, com a publicação d'*As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire. Mesmo com as oposições estabelecidas por Hauser³, podemos aproximar a estética simbolista do Impressionismo, no qual havia mais preocupação em “transmitir às obras literárias suas impressões pessoais do que em descrever objetivamente os temas que as inspiraram”⁴, evidenciando o tom subjetivo de tal estética. Stéphane Mallarmé, em *Poesia e Sugestão*, reflete acerca dos fundamentos do Simbolismo, em que *sugerir* é o cerne de tal tendência, sugestão que nos faz chegar à idéia de que “o símbolo só pode ser interpretado, não pode ser solucionado”⁵:

[...] *sugerir*, eis o sonho. É a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado d'alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado d'alma, através de uma série de decifrações. [...] Deve sempre haver um enigma na poesia [...].⁶

O desejo de transcendência e de integração com o cosmos, a temática da morte, o mistério e a rejeição da razão também aproximam o Simbolismo do Romantismo, porém sem o exagero sentimental romântico. Para Hauser, há uma superação, por parte do Simbolismo, em relação ao Romantismo, em virtude da valorização da arte como justificativa para a existência:

¹ Apud HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 915.

² Ibidem, p. 915.

³ Cf. HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 935.

⁴ Cf. verbete *Impressionismo* no dicionário Houaiss.

⁵ Ibidem, p. 924.

[O simbolismo] supera o romantismo; não só renuncia à vida por amor à arte mas busca na própria arte a justificação da vida. Considera o mundo da arte a única compensação verdadeira para os desapontamentos da vida, a genuína realização e consumação de uma existência intrinsecamente incompleta e inarticulada.⁷

Pertencente ao modernismo português, a poesia de Sá-Carneiro apresenta ainda forte influência do Simbolismo. Sua lírica é repleta de imagens, utilizando-se de densa linguagem metafórica, valorizando o mundo interior e explorando sinestésias, símbolos e recursos cromáticos. Essa marca simbolista constitui uma de suas peculiaridades, tendo sido apontada por Dieter Woll, em *Idealidade e Realidade na Lírica de Sá-Carneiro*:

[...] muitas vezes, a interpretação da sua poesia tem de se limitar a pôr em relevo a força sugestiva ou a configuração formal dum verso ou poema, sem dizer nada de preciso acerca do conteúdo. O elemento irracional torna-se tão subjectivo e indefinido em Sá-Carneiro que atinge os limites do simbolismo, se partirmos do princípio que simbolismo tem alguma coisa a ver com símbolos, quer sejam tradicionais ou criações pessoais do autor.⁸

Ainda sobre os limites do simbolismo em Sá-Carneiro, Cleonice Berardinelli comenta:

Aparenta-o ao simbolismo não só o culto da palavra rara e eufônica e da rima rica, o emprego das maiúsculas alegorizantes, mas, e sobretudo, o gosto natural pelo que é precioso – pedras, metais, estofos –, a ânsia de captar cores, formas, cheiros, sons, que funde em admiráveis sinestésias, o estado de delírio semiconsciente, a capacidade para sugerir.⁹

Um dos aspectos que aproximam a lírica de Sá-Carneiro da estética simbolista é o culto à Dor. Constituindo uma das principais características do simbolismo, tal traço reflete o caráter pessimista do movimento. Schopenhauer, que “definiu a arte como emancipação de tudo o que a vontade impõe, à

⁶ MALLARMÉ. “Poesia e Sugestão”. In: GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1984, p. 98.

⁷ HAUSER, Op. Cit., p. 910.

⁸ WOLL, Op. Cit., p. 185.

⁹ SÁ-CARNEIRO (2001), p. 19-20.

semelhança do sedativo que reduz ao silêncio os apetites e paixões”¹⁰, defende a primazia dos desejos e vontades, marcas, segundo ele, da insaciedade humana:

Todo querer se origina da necessidade, portanto da carência, do sofrimento. A satisfação lhe põe um termo; mas para cada desejo satisfeito, dez permanecem irrealizados. Além disso, o desejo é duradouro, as exigências se prolongam ao infinito; a satisfação é curta e de medida escassa. O contentamento finito, inclusive, é somente aparente: o desejo, satisfeito, imediatamente dá lugar a um outro; aquele já é uma ilusão conhecida, este ainda não.¹¹

A insaciedade de Sá-Carneiro, em nossa visão, remonta à idéia de Schopenhauer. Em “Dispersão”, poema que analisaremos posteriormente, mostra que o “poeta é um permanente insatisfeito, pois, uma vez atingido, o ideal não mais o é”¹²:

A grande ave doirada
Bateu asas para o céu
Mas fechou-as saciada
Ao ver que ganhava os céus.¹³

A insatisfação do poeta, já demonstrada em sua correspondência, como vimos no capítulo anterior, revela a angústia de sua condição, e o repúdio ao mundo burguês, ao mundo dos *lepidópteros*. Hauser afirma que o Impressionismo surge como uma revolta contra a estagnação do mundo burguês, traço também verificado na obra de Sá-Carneiro, o que pode explicar a influência da ideologia impressionista na sua obra:

[...] a coisa mais intolerável de todas é a segurança ordenada e metódica da vida burguesa. A tentativa dos impressionistas de reter o momento fugaz, a entrega ao estado de espírito passageiro como o valor mais alto e insubstituível, o objeto de viver no momento, de ser absorvido por ele, é apenas o resultado dessa concepção não-burguesa de vida, dessa revolta contra a rotina e a disciplina da prática burguesa.¹⁴

¹⁰ HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 910.

¹¹ Apud GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1984, p. 10-11.

¹² Cf. Nota explicativa em SÁ-CARNEIRO (2005), p. 55.

¹³ SÁ-CARNEIRO (2005), p. 55.

¹⁴ HAUSER, Op. Cit., p. 914.

Segundo Ernst Fischer, “é certamente verdade que o mundo burguês é um mundo em declínio e que, portanto, por sua própria natureza, é decadente”¹⁵. E é neste mundo burguês da Europa do início do século XX que Sá-Carneiro se sente inadequado. A estranheza do homem e a sua fragmentação frente a este mundo *objetificado* é comentada por Fischer, ainda em seu estudo sobre a necessidade da arte:

[O problema da fragmentação] está intimamente ligado à tremenda mecanização e especialização do mundo moderno, com a força opressora de suas máquinas anônimas, com o fato de a maior parte de nós ser forçada a se empenhar na execução de tarefas que constituem apenas a pequena parte de processos cujo significado e desenvolvimento global permanecem fora do alcance da nossa posição.

[...]

O mundo burguês [...], industrializado, *objetificado*, tornou-se tão estranho aos seus habitantes, a realidade social tornou-se tão problemática, a sua trivialidade assumiu proporções tão gigantescas que os escritores e artistas são levados a se agarrar a qualquer coisa que lhes pareça um meio de romper a rígida casca que envolve as coisas.¹⁶

Nessa realidade social, a fragmentação constitui o pior dos males, cabendo ao artista a tarefa de romper o conservadorismo reinante, no desejo de transcender a medíocre sociedade burguesa. Entretanto, percebia que “a via do sublime e da melancolia transcendente já não respondia à nervosidade do novo século, de uma nova sensibilidade que tinha anseio de escandalizar a vida burguesa”.¹⁷ Daí, talvez, o grande ponto da problemática do poeta Sá-Carneiro: a busca do sublime e a idealização, que sucumbem em uma sociedade mecanizada, movida a frias engrenagens:

Sá-Carneiro é efetivamente um poeta das sensações. Voltado para a construção de um eu lírico que oscila entre um plano idealizado e, em contraposição, a adversidade de um mundo real e burguês, seus versos procuram recriar, em nível simbólico, uma “vibração emocional” própria e singular.¹⁸

¹⁵ FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, 241.

¹⁶ *Ibidem*, p. 108 - 110.

¹⁷ SÁ-CARNEIRO, Mário. *Poesia*. Org. Fernando Paixão. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 18.

¹⁸ *Ibidem*, p. 21.

3.1. Diálogos: Sá-Carneiro e os poetas simbolistas

Neste capítulo, faremos uma análise comparativa entre Sá-Carneiro e alguns poetas simbolistas. Acreditamos que o confronto do poeta da Geração de *Orpheu* com alguns grandes nomes do simbolismo ressalte quanto tal estética o influenciou, não ficando em meras ilustrações teóricas.

3.1.1. Sá-Carneiro e Charles Baudelaire: em volta do tédio

*Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!*¹⁹
Charles Baudelaire

Charles Baudelaire, “considerado o mais importante predecessor da poesia simbolista e o criador da lírica moderna em geral”²⁰, exerce forte influência em Sá-Carneiro. A “expressão de um sentimento de náusea em face da monotonia da vida”²¹, traço constante na obra do poeta francês, fá-la uma obra de tom melancólico e decadente:

Para o decadente [...] “tudo é um abismo”, tudo está impregnado de temor da vida, de insegurança: “*Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où*” [Tudo cheio de um horror indefinível, levando sabe-se lá para onde], como diz Baudelaire²².

A insegurança e o temor da vida referidos acima são decorrentes da dialética presente na vida moderna, com a qual Baudelaire se confrontava e que resultaria em seu conhecido *spleen*, o tédio fatal da vida. Segundo Walter Benjamin, o *taedium vitae* transforma-se na melancolia do *spleen* em decorrência da alienação do sujeito consigo mesmo:

¹⁹ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad.: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 452.

²⁰ HAUSER, Op. Cit., p. 909.

²¹ *Ibidem*, p. 914.

²² *Ibidem*, p. 915.

O fermento novo e decisivo que, ao penetrar o *taedium vitae*, o transforma em *spleen*, é a auto-alienação. Da infinita regressão da reflexão que, no romantismo, ludicamente dilatava o espaço vital em círculos cada vez mais soltos e, ao mesmo tempo, o reduzia em estruturas cada vez mais limitadas, a tristeza em Baudelaire permaneceu apenas o *tête-à-tête* claro e sombrio do sujeito consigo mesmo.²³

O encontro sombrio do sujeito consigo mesmo presente em Baudelaire também foi analisado por Arnold Hauser, que nele vê a verdadeira viagem para o desconhecido:

[...] “os verdadeiros viajantes são somente aqueles que partem para ir-se” [diz Baudelaire]. Essa é a verdadeira evasão, a viagem para o desconhecido, a qual é empreendida não porque se é seduzido, mas porque se está enojado com alguma coisa.²⁴

E essa viagem, marcada pela náusea e pelo tédio, resulta em uma quase caminhada para a morte, que não é aqui vista como alívio, mas que, ao contrário, vem acompanhada de angústia e desassossego, como mostra Ernst Fischer ao pensar a imagem do *nada* em Baudelaire:

O anseio pelo nada, uma das características do romantismo da morte e da embriaguez, foi transformado por Baudelaire em um anseio de algo novo: não mais a paz eterna e sim um desassossego inextinguível.²⁵

O desassossego inextinguível, impossível de ser contido, pode ser visto, por exemplo, em “O gosto do nada”, integrante d’*As Flores do Mal*²⁶:

Espírito sombrio, outrora afeito à luta,
A Esperança, que um dia te instigou o ardor,
Não te cavalga mais! Deita-te sem pudor,
Cavalo que tropeça e cujo pé reluta.

Conforma-te, minha alma, ao sono que te enluta.

²³ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989, p. 153.

²⁴ HAUSER, Op. Cit., p. 918-919.

²⁵ FISCHER, Op. Cit., p. 203.

²⁶ Utilizaremos aqui a conceituada edição bilíngüe, com tradução de Ivan Junqueira. Analisaremos o texto traduzido, colocando o original nas notas, para simples conferência.

Espírito alquebrado! Ao velho salteador
 Já não seduz o amor, nem tampouco a disputa;
 Não mais o som da flauta ou do clarim se escuta!
 Prazer, dá trégua a um coração desfeito em dor!

Perdeu a doce primavera o seu odor!

O Tempo dia a dia os ossos me desfruta,
 Como a neve que um corpo enrija de torpor;
 Contemplo do alto a terra esférica e sem cor,
 E nem procuro mais o abrigo de uma gruta.

Vais levar-me, avalanche, em tua queda abrupta?²⁷

Logo no primeiro verso tem-se a imagem de um *Espírito sombrio*, denotando o tom tenebroso e sem perspectiva de um *eu* que somente em tempos de *outrora* lutava, ressaltando a sua inermidade no presente. A *Esperança*, personificada, remete à imagem de uma musa que instigava a chama criadora do poeta e que não o move mais. A amazona – *Esperança* – que deixa de cavalgar a alma do poeta, leva o *cavalo* – signo que remete à virilidade e à impulsividade – à inércia e à prostração. O último verso da primeira estrofe mostra o poeta – *cavalo* – vacilante e resistente, perdendo, assim, sua essência criadora, imagem reafirmada a seguir, quando o sujeito poético aconselha a própria alma a resignar-se ao *sono que a enluta*.

No segundo quarteto, reaparece a adjetivação do termo *Espírito*. O que antes se mostrava sem perspectiva, agora é envolvido pelo total abatimento. O *amor* que *não seduz o velho salteador* evidencia o desinteresse do *eu*, numa imagem que nos remete a um D. Juan que perdeu a sua razão de ser.

A perda da razão de ser acentua-se a partir do verso *Não mais o som da flauta ou do clarim se escuta*. A música, que para os simbolistas tinha uma comunhão artística com a poesia, cala-se, silenciando o sentido da vida, da arte. A exclamação evidencia a inquietação do poeta, que clama ao *Prazer* por

²⁷ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad.: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 301.

Lê goût du néant – Morne esprit, autrefois amoureux de la lutte, / L'espoir, dont l'éperon attisait ton ardeur, / Ne veut plus t'enfourcher ! Couche-toi sans pudeur, / Vieux cheval dont le pied à chaque obstacle butte. // Resigne-toi, mon coeur; dors ton sommeil de brute. // Esprit vaincu, fourbu! Pour toi, vieux maraudeur, / L'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute; / Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la flûte! / Plaisirs, ne tentez plus un coeur sombre et boudeur! // Le printemps adorable a perdu son odeur! // Et le Temps m'engloutit minute par minute, / Comme la neige immense un corps pris de roideur; / Je contemple d'en haut le globe en sa

contentamento. A *primavera* – símbolo do início de um novo ciclo, estação das flores, – perde o que há de mais característico, o *odor*, ressaltando ainda mais a perda de sentido da existência que acomete o poeta.

As imagens apresentadas na última quadra do poema metaforizam a deterioração do *eu*. O *Tempo*, alçoz da existência, aproxima o poeta de seu fim, do esfriamento da carne, da morte. A sensação de morte é reiterada quando o sujeito poético *contempla do alto a terra esférica e sem cor*, não mais procurando o *abrigo de uma gruta*, simbolizando o afastamento e a desistência da vida.

A *avalanche* e a *queda*, presentes no último verso, enfatizam a proximidade do fim, que chega de forma avassaladora, levando-o ao abismo do *nada*, ao desconhecido que tanto desassossega o homem.

O desassossego associado à melancolia diante da vida – o *taedium vitae* –, é a tônica de um de seus poemas, não por acaso, intitulado “Spleen”. Curiosamente, a presença do *spleen* na obra baudelairiana é tão marcante que há vários poemas com o mesmo título:

Sou como o rei sombrio de um país chuvoso,
Rico, mas incapaz, moço e no entanto idoso,
Que, desprezando do vassalo a cortesia,
Entre seus cães e os outros bichos se entedia.
Nada o pode alegrar, nem caça, nem falcão,
Nem seu povo a morrer defronte do balcão.
Do jogral favorito a estrofe irreverente
Não mais desfranze o cenho deste cruel doente.
Em tumba se transforma o seu florido leito,
E as aias, que acham todo príncipe perfeito,
Não sabem mais que traje erótico vestir
Para fazer este esqueleto enfim sorrir.
O sábio que ouro lhe fabrica desconhece
Como extirpar-lhe ao ser a parte que apodrece,
E nem nos tais banhos de sangue dos romanos,
De que se lembram na velhice os soberanos,
Pôde dar vida a esta carcaça, onde, em filetes,
Em vez de sangue flui a verde água do Letes.²⁸

rondeur, / Et je n’y cherche plus l’abri d’une cahute. // Avalanche, veux-tu m’emporter dans ta chute?

²⁸ Ibidem, p. 295.

Spleen – Je suis comme le roi d’un pays pluvieux, / Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très-vieux, / Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes, / S’ennuie avec ses chiens comme avec d’autres bêtes. / Rien ne peut l’égayer, ni gibier, ni faucon, / Ni son peuple mourant em face du balcon. / Du bouffon favori la grotesque ballade / Ne distrait plus le front de ce cruel malade; / Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau, / Et les dames d’atour, pour qui tout prince est beau, / Ne savent plus trouver d’impudique toilette / Pour tirer un souris de ce jeune squelette. / Le savant qui lui fait de l’or n’a jamais pu / De son être extirper l’élément corrompu, / Et dans ce bains de

O rei, símbolo máximo de riqueza e poder, reina em um lugar repleto de melancolia – *um país chuvoso*. Apesar de sua riqueza, sente-se impotente frente ao mundo e à vida, fragilidade realçada pela alma envelhecida – *moço e no entanto idoso*. Os versos prosseguem com a mesma imagem já apresentada nos anteriores: a de alguém que, apesar de possuir todos os atributos para atingir a felicidade plena, não consegue usufruir dela. Como que a confirmar o *spleen* do título, despreza cortesias, caçadas e diversões, ressaltando a total insatisfação desse ser que não mais se interessa pela vida.

Este desinteresse fica flagrante na metáfora do *doente* que surge com mais intensidade a partir de então. O tédio transforma-o em uma espécie de morto e os termos *doente*, *tumba*, *esqueleto* e *apodrece* complementam essa idéia. O *sábio que ouro lhe fabrica* – espécie de alquimista, que transforma o metal em ouro – não é contudo capaz de fazer o mesmo com o rei, que se corrompe de tédio. Vale ressaltar que a prostração do monarca leva-o à putrefação em vida, realçando ainda mais a profunda melancolia que o abate. O termo *carcaça* corrobora a idéia de abatimento, preparando a imagem final: em vez de sangue, o que corre nas veias do soberano é a *água verde do Letes*, rio do esquecimento, unindo a morte (esquecimento, rio do inferno) à apatia que já marcava o rei (água verde, em oposição ao sangue vermelho que caracterizaria paixão e vida).

O tédio e o descontentamento em relação à vida, temas recorrentes na obra de Baudelaire, têm uma marca fundamental na lírica de Sá-Carneiro. Em “Além-tédio”, poema integrante de *Dispersão*, tem-se um fundo sentimento de melancolia que, a nosso ver, transcende o tédio fatal baudelairiano diante da vida:

Nada me expira já, nada me vive –
Nem a tristeza nem as horas belas.
De as não ter e de nunca vir a tê-las,
Fartam-me até as coisas que não tive.

Como eu quisera, enfim de alma esquecida,
Dormir em paz num leito de hospital...
Cansei dentro de mim, cansei a vida
De tanto divagar em luz irreal.

Outrora imaginei escalar os céus

sang qui des Romains nous viennent, / Et dont sur leurs vieux jours les puissants se souviennent, /
Il n'a surchauffé ce cadavre hébété / Ou coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé.

À força de ambição e nostalgia,
E doente-de-Novo, fui-me Deus
No grande rastro fulvo que me ardia.

Parti. Mas logo regressei à dor,
Pois tudo me ruiu... Tudo era igual:
A quimera, cingida, era real,
A própria maravilha tinha cor!

Ecoando-me em silêncio, a noite escura
Baixou-me assim na queda sem remédio;
Eu próprio me traguei na profundura,
Me sequei todo, endureci de 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...²⁹

O sentimento de prostração, em que nada o pode alegrar, semelhante ao que vimos em Baudelaire, surge aqui na informação de que *nem a tristeza nem as horas belas* são capazes de matá-lo ou de fazê-lo viver.

A segunda estrofe dialoga com “*Spleen*”, do poeta francês. Enquanto o *eu* baudelairiano tem em suas veias o esquecimento, o sujeito lírico de Sá-Carneiro ainda o almeja, pois deseja ter a *alma esquecida*, para aguardar o seu fim, já que se encontra farto de sua existência, marcada pela *luz irreal*, metaforizando a ilusão que causara o seu desnortamento.

A ascensão em tempos de *outrora* remete ao mito de Ícaro, escalando os céus, buscando a plenitude idealizada. A escalada aparece aqui nas imagens de *ambição* e de *nostalgia*, em que a primeira aponta um traço humano e a segunda confirma que se trata de um traço universal: em outras palavras, ele busca transcender a própria condição humana, mas reconhece que outros já o fizeram antes, tendo sido ele apenas assolado pela mesma doença de seus antepassados ambiciosos – doente-de-Novo. Entretanto, é essa doença que o leva à plenitude – *fui-me Deus* – e o consome, como a Ícaro, *no grande rastro fulvo que me ardia*.

A plenitude fá-lo regressar à *dor*, levando-o à ruína – *tudo me ruiu* –, imagem freqüente na obra de Sá-Carneiro. A decepção do poeta é causada pela descoberta de que sua quimera, paradoxalmente, é real.

²⁹ SÁ-CARNEIRO (1995), p. 69.

Cleonice Berardinelli, em sua nota explicativa sobre “Além-tédio”, comenta que “com a antítese – ecoando e silêncio – o poeta tira ao verbo o seu valor acústico, conservando apenas, ou quase, a idéia de repetição, de resposta”³⁰. A *noite escura*, sintagma que alude ao campo negativo, leva-o à *queda* inevitável. O verso *Eu próprio me traguei na profundura*, remete à idéia do abismo de si, a que ele próprio se lança, perdendo-se nas profundezas do *eu*. O tédio surge então como o fim, em que ele se *resseca todo, endurece de tédio*, numa imagem que parece dialogar com a carcaça endurecida presente no poema *Spleen*, de Baudelaire.

O tempo como algoz da existência, que já surgira em Baudelaire, em “O Gosto do nada”, como devorador da vida, surge aqui destacado em sua fugacidade e monotonia, numa idéia que, ainda que não tão mórbida, também destaca a brevidade da existência, brevidade esta que serve de alento, motivo único de *alegria*.

3.1.2. Sá-Carneiro e Camilo Pessanha: a impossibilidade em questão

Camilo Pessanha, o maior nome do simbolismo português, expressou de forma ímpar os pressupostos estéticos e ideológicos de tal movimento. A visão profundamente pessimista perante o mundo e a vida, a presença constante de imagens que mostram a dor, o sofrimento e a morte, utilizando-se de sinestésias, metáforas e fragmentações, revelam a profunda angústia e a dor existencial presentes em sua obra poética. Segundo Paulo Franchetti:

Para Pessanha, os sentidos são sempre fonte de dor. Em sua poesia, o real se apresenta como uma sucessão evanescente de imagens e de sensações que os sentidos tentam em vão apreender, reter ou reviver pela memória e pela evocação.³¹

Em estudo intitulado *Decadentismo e o Simbolismo na poesia portuguesa*, José Carlos Seabra Pereira afirma que “nenhum poeta da época atingiu a fluidez e

³⁰ Cf. nota explicativa em SÁ-CARNEIRO (2005), p. 64.

³¹ FRANCHETTI, Paulo. “Camilo Pessanha e Fernando Pessoa”. In: *Cânones e Contextos vol. 3 – Anais do V Congresso da ABRALIC*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 672.

a complexidade simbólica de Camilo Pessanha, que de modo inédito funde ou subverte as categorias da percepção”.³²

Tendo sempre publicado em revistas portuguesas, foi por intermédio de Luís de Montalvor, em 1916, pela revista *Centauro*, que realmente sua poesia se tornou conhecida: *Clepsidra*, é publicada pela primeira vez em 1920, reunindo boa parte da produção poética de Camilo Pessanha.

A admiração provocada por Camilo Pessanha em Sá-Carneiro é tanta, que este chega mesmo a afirmar ser *Clepsidra* o que de melhor se fez nos últimos tempos:

À minha vibração emocional, a melhor obra de Arte escrita dos últimos trinta anos (que a Arte timbra-se para os nervos a vibrarem e não para a inteligência medi-la em lucidez) é um livro que não está publicado – seria com efeito, imperial, que reunisse os poemas inéditos de Camilo Pessanha, o grande ritmista.³³

Clepsidra tem início com o poema “Inscrição”, que pode ser considerado uma epígrafe da obra pessaniana. A “revolta contra uma ordem universal”³⁴ evidencia a lacuna existente entre o *eu* e o mundo, trazendo aos versos um tom pessimista:

Eu vi a luz em um país perdido.
A minha alma é lânguida e inerte.
Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!
No chão sumir-se, como faz um verme...³⁵

A assertiva no primeiro verso sugere a saudade pelo *país perdido*, e a *luz* vista em tempos de outrora evidencia algo que já não há. Em seguida, em vez do pretérito como tempo verbal – *vi* –, deparamo-nos com o momento atual, no qual a sua *alma* encontra-se abatida, desarmada e indefesa. O anseio de ser tornar um ser imperceptível no mundo pode ser observada no terceiro verso, *Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!*. A imagem do verme, geralmente associada ao campo negativo, aqui se apresenta como elemento que, metaforicamente, o leva ao

³² PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975, p. 365.

³³ Apud PASCOAL, Isabel. Introdução à *Clepsidra* In: PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. Lisboa: Ulisséa, 1987, p. 11.

³⁴ WOLL. Op. Cit., p. 254.

descanso da alma, ao repouso, – *sumir-se no chão* –, evidenciando, assim, o pessimismo do poeta frente à vida e o conseqüente desejo de evasão.

“Epígrafe”, primeiro poema de *Indícios de Oiro*, de Sá-Carneiro, apresenta imagens que parecem dialogar com o poema acima, estabelecendo a oposição entre um momento anterior – iluminado – e o momento de agora – de insatisfação e frustração. É interessante notar que o eu lírico está em um castelo e a “imagem do castelo, do palácio como residência do poeta e símbolo de seu isolamento aristocrático é [...] corrente no simbolismo”³⁶:

A sala do castelo é deserta e espelhada.

Tenho medo de Mim. Quem sou? De onde cheguei?...
Aqui, tudo já foi... Em sombra estilizada,
A cor morreu – e até o ar é uma ruína...
Vem de Outro tempo a luz que me ilumina –
Um som opaco me dilui em Rei...³⁷

No primeiro verso temos a imagem do castelo, que possui uma sala ao mesmo tempo deserta e espelhada, sugerindo o isolamento do *eu* em um ambiente paradoxalmente marcado pelos reflexos múltiplos desse mesmo *eu*. Tal verso aparece isolado do restante do texto, denotando assim, estrutural e semanticamente, o estranhamento do poema – pelo leitor – e de si mesmo – pelo eu lírico. Sobre a simbologia *espelho*, Franca Alves Berquó, em sua tese sobre a lírica de Sá-Carneiro, comenta:

Uma imagem no espelho é uma imagem invertida. O espelho inverte a imagem do real. Nessa relação o sujeito vê a sua imagem ideal, num desdobramento Eu/Outro. Na lírica de Sá-Carneiro, o eu está para o sujeito assim como o Outro está para o sujeito idealizado.³⁸

O estranhamento persiste na estrofe seguinte. O medo de si, com o pronome maiusculizado, evidencia o desconhecimento do Outro, neste caso, de si mesmo, numa imagem já utilizada por Rimbaud – *Je est un autre*. As interrogações

³⁵ PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e Poesias Dispersas*. Lisboa: Eurpa-América, 1997, p. 15.

³⁶ WOLL. Op. Cit., p. 126.

³⁷ SÁ-CARNEIRO (1995), p. 75.

exprimem a angústia existencial do poeta, tema recorrente em sua produção literária.

As reticências presentes nos versos, extremamente usadas no simbolismo, dão um caráter vago ao poema e marcam a diferença entre o tempo passado e o presente. A imagem da *cor morta estilizada em sombra* remete à total escuridão deste castelo, imagem que retoma o primeiro verso do poema, no que diz respeito ao isolamento do *eu*. Sem luz, a cor é tragada pela sombra, e o ar, símbolo geralmente ligado à liberdade, está, como tudo, em ruínas.

A *luz que ilumina* vindo de *Outro tempo* remete-nos ao poema “Inscrição”, de Camilo Pessanha, em que a *luz foi vista num país perdido*. A diferença entre o tempo anterior e o atual é intensificada pelo uso da maiúscula para se referir ao *Outro tempo*. O adjetivo *opaco* referido ao *som*, numa expressiva sinestesia, marca a decadência observada no poema. O eu poético dilui-se em *Rei*, um rei indefeso e aprisionado em seu próprio castelo. Sobre a imagem do *Rei*, Dieter Woll comenta que:

Várias vezes, na sua lírica, Sá-Carneiro apresenta o eu lírico como rei, príncipe ou lorde. É significativo, porém, que a autoridade deste nunca seja caracterizada como poder sobre os súbditos, mas, de preferência, como poder de um solitário sobre seus palácios e parques, sobre um espaço, portanto.³⁹

A imagem do isolamento, que surge de forma quase literal nos poemas analisados é vista por outra perspectiva em “Estátua” e “Estátua Falsa”, de Camilo Pessanha e de Mário de Sá-Carneiro, respectivamente.

Em “Estátua”, notamos o sujeito poético diante de a um enigma que toma a forma de um *outro*, aqui representado pela figura de uma estátua. Como se pode perceber, há no outro uma espécie de segredo, que o *eu* tenta, em vão, descobrir:

Cansei-me de tentar o teu segredo:
No teu olhar sem cor, – frio escalpelo,
O meu olhar quebrei, a debatê-lo,
Como a onda na crista dum rochedo.

³⁸ BERQUÓ, Franca Alves. *A lírica de Sá-Carneiro: o trajeto no labirinto*. Tese de Doutorado. Orientadora: Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: UFRJ, Departamento de Letras Vernáculas, 1982, p. 96.

³⁹ WOLL. Op. Cit., p. 127.

Segredo dessa alma e meu degredo
 E minha obsessão! Para bebê-lo
 Fui teu lábio oscular, num pesadelo,
 Por noites de pavor, cheio de medo.

E o meu ósculo ardente, alucinado,
 Esfriou sobre o mármore correto
 Desse entreaberto lábio gelado...

Desse lábio de mármore, discreto,
 Severo como um túmulo fechado,
 Sereno como um pélago quieto.⁴⁰

O primeiro verso inicia-se com um verbo que evidencia a desistência do poeta frente ao mistério do outro, um outro caracterizado por ter *um olhar sem cor*, que o disseca friamente. O *olhar que se quebra como a onda na crista dum rochedo* é utilizado como metáfora da tentativa inútil de adentrar a alma do *tu* a quem ele se dirige. O desconhecimento acerca do outro e o mistério indecifrável desse ser que não se revela remonta ao mito da Esfinge, neste caso não pela devoração, mas pelo enigma proposto. A obsessão pelo desvendamento do segredo dessa alma impenetrável deixa-o isolado, degredado.

O verbo *oscular* como tentativa de *beber* o segredo da estátua remete-nos à simbologia do *beijo* exposta por Chevalier e Gheerbrant, “símbolo da união e de adesão mútuas [...] que assume uma significação espiritual”⁴¹. Porém, ao invés da união, o eu lírico se depara com as imagens negativas do *pesadelo*, do *pavor* e do *medo*, trazendo a frustração relacionada à não-comunhão total entre o *eu* e o *tu*. Como não se completa, não chega a ser beijo; esfria diante do fechamento do *lábio gelado*, como um túmulo, num contraste em que ao *ósculo ardente* do *eu* contrapõe-se o *lábio gelado* do outro, demonstrando assim o abismo intransponível que os separa.

A última estrofe desenvolve a imagem do *lábio gelado* expressa na estrofe anterior, enfatizando a frieza (*lábio de mármore*), a ausência de vida (*severo como um túmulo fechado*) e o desconhecido (*sereno como um pélago quieto*).

No soneto de Camilo Pessanha, a busca da compreensão do outro e a desilusão proveniente do fracasso são metaforizados na relação com a estátua. A temática da *desilusão* também pode ser vista em “Estátua Falsa”, poema

⁴⁰ PESSANHA. Op. Cit., p. 18.

⁴¹ CHEVALIER & GHEERBRANT. Op. Cit., p. 127.

pertencente ao ciclo *Dispersão*, de Sá-Carneiro. Vemos, neste poema, uma tentativa de o *eu* se voltar para dentro de si mesmo:

Só de ouro falso os meus olhos se douram;
Sou esfinge sem mistério no poente.
A tristeza das coisas que não foram
Na minha alma desceu veladamente.

Na minha dor quebram-se espadas de ânsia,
Gomos de luz em treva se misturam.
As sombras que eu dimano não perduram,
Como Ontem, para mim, Hoje é distância.

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

Sou estrela ébria que perdeu os céus,
Sereia louca que deixou o mar;
Sou templo prestes a ruir sem deus,
Estátua falsa ainda erguida ao ar...⁴²

Sá-Carneiro, em uma de suas cartas ao amigo Fernando Pessoa, mostra-lhe algumas idéias esparsas sobre suas composições que, segundo ele, se apresentam *bizarramente*. Entre elas, temos a seguinte: “A tristeza das coisas que não foram descera-me na alma. Eu era agora uma esfinge sem mistério – e os raios doirados do meu olhar, apenas reflexos de ouro falso”.⁴³ Muitas são as imagens deste trecho da carta que parecem ser retomadas no poema citado, como *a tristeza das coisas que não foram*, *a esfinge sem mistério* e o *ouro falso*, todas sugerindo algo destituído de sua essência.

As *espadas de ânsia* que se quebram em sua dor revelam o caráter irrealizável de sua procura, uma vez que o símbolo que pode traduzir poder e força aqui aparece despedaçado, numa alusão ao anseio que perpassa a obra de Sá-Carneiro. O ato criador, representado pelos *gomos de luz*, dispersa-se nas *trevas* em que estes se *misturam*, denotando a dispersão do *eu*, e as *sombras* revelam-se frágeis e passageiras, bem como o tempo, em que o presente (*Hoje*) se mostra tão distante quanto o próprio passado (*Ontem*).

⁴² SÁ-CARNEIRO (1995), p. 64.

⁴³ *Ibidem*, p. 745.

A terceira quadra do poema dá-nos a impressão da resignação do *eu* frente ao mundo e à vida. O poeta já não se abala perante o segredo, o desconhecido: *Nada me aloira já, nada me aterra*, numa apatia em que nada parece capaz de fazê-lo alcançar a plenitude ou de o levar à mais profunda queda. Nem mesmo a vida, ao passar violentamente, lhe inspira temor.

Na última estrofe, o aniquilamento do *eu* atinge seu apogeu, por meio da enumeração de elementos que parecem ter perdido a sua razão de ser: tem-se uma *estrela* sem *céus*, uma *sereia* sem *mar*, um *templo* sem *deus*, acentuando-se o vocábulo *falsa* que define a estátua. *A estrela ébria que perdeu os céus* ressalta o desnortamento do poeta, que deixa de ter a plenitude celeste. Os adjetivos *ébria* e *louca*, usados respectivamente para *estrela* e *sereia* sugerem a falta de sentido em sua existência, numa angústia típica da lírica de Sá-Carneiro, que busca o sentido da vida sem nunca o encontrar.

3.1.3. Sá-Carneiro e Cruz e Sousa: em busca do *eu*

Considerado o mais importante poeta simbolista brasileiro, Cruz e Sousa talvez nunca tenha sido lido por Sá-Carneiro, pois não há fontes fidedignas que nos levem a tal suposição. Entretanto, podemos perceber em ambos a grande angústia existencial na qual se vêem totalmente dilacerados entre a carne e a alma. “Cavador do Infinito”, do simbolista brasileiro, e “Escavação”, do poeta de *Dispersão*, já dialogam a partir dos próprios títulos, metaforizando uma busca existencial que se confirma na leitura dos poemas:

Com a lâmpada do Sonho desce aflito
E sobe aos mundos mais imponderáveis,
Vai abafando as queixas implacáveis,
Da alma o profundo e soluçado grito.

Ânsias, Desejos, tudo a fogo, escrito
Sente, em redor, nos astros inefáveis.
Cava nas fundas eras insondáveis
O cavador do trágico Infinito.

E quanto mais pelo Infinito cava
Mais o Infinito se transforma em lava

E o cavador se perde nas distâncias...

Alto levanta a lâmpada do Sonho
E com seu vulto pálido e tristonho
Cava os abismos das eternas ânsias!⁴⁴

“Cavador do Infinito” apresenta como tema, no primeiro quarteto, o anseio na busca de algo. O eu poético, aflito, usa como instrumento de sua busca a *lâmpada do Sonho*, sintagma que remete à emanção da luz nessa demanda do Graal do autoconhecimento. O vôo em direção à plenitude – que em nosso ponto de vista não se opõe ao cavar – leva-o a mundos indefiníveis, e cala os queixumes profundos e as inquietações de seu *eu*.

Os grandes anseios e desejos eternizados e *escritos a fogo* – no segundo quarteto – são percebidos pelo poeta, que busca contato com o que há de trágico e insondável no universo – o *Infinito*, o inatingível. Essa percepção dos anseios da humanidade – e do próprio *eu* –, traço simbolista, perpassa o poema e antecipa a frustração retratada na estrofe seguinte, quando esse cavador percebe que, quanto mais tenta atingir seu objetivo, mais se afasta dele. A impossibilidade de se alcançar o infinito – primeiro terceto – fá-lo perder-se na distância e, considerando que se trata de uma busca existencial, mais ele parece perder-se dentro de si mesmo.

O segundo terceto evidencia que, apesar da frustração de sua busca, esta se revela eterna e, com a *lâmpada do Sonho* nas mãos, ele prossegue, incansável, cavando *os abismos das eternas Ánsias*. Segundo a simbologia⁴⁵, o abismo pode representar as profundezas da alma, o que confere um tom ontológico à busca do poeta, num processo de escavação que revela a busca de si mesmo, do autoconhecimento.

“Escavação”⁴⁶, de Mário de Sá-Carneiro, também explora a temática da busca transcendente do próprio ser, “problema máximo do poeta”, como nos diz Cleonice Berardinelli, em nota explicativa ao referido poema:

Numa ânsia de ter alguma coisa,
Divago por mim mesmo a procurar,
Desço-me todo, em vão, sem nada achar,

⁴⁴ CRUZ E SOUSA. *Poesia*. Col. Nossos Clássicos. Rio de Janeiro: Agir, 1972, p. 85-86.

⁴⁵ CHEVALIER & GHEERBRANT. *Op. Cit.*, p. 5.

⁴⁶ Pertencente ao ciclo *Dispersão*.

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 de amor sem bocas esmagadas –
 Tudo outro espasmo que princípio ou fim...⁴⁷

O *eu* que busca a si próprio vagueia, como uma nau à deriva na busca de algo inatingível, o sentido de sua existência. A expressão *desço-me todo* evidencia o mergulho que o poeta faz no abismo de si mesmo, imagem que nos remete diretamente ao poema de Cruz e Sousa. O fracasso de sua busca leva-o à mais angustiada perdição. Entretanto é a partir do fracasso, do *nada*, que este *eu* ergue a espada e, como um medieval cavaleiro poético, começa a criar.

A sabedoria plena do poeta pode ser vista na imagem *luz harmoniosa*, e a *chama genial*, que o eleva ao céu, reforça a sua genialidade e a sua imaginação exaltada que está a serviço do fazer poético, do sonhar. No entanto, a *chama* que o eleva perde a sua força, e o céu dourado perde a sua intensidade, tornando-se opaco. *Em vez de fogo, cinza*, degradação que o conduz ao fim, à queda, ao dilaceramento.

Digna de destaque é a interrogação: – *Onde existo que não existo em mim?*, que ressalta a total inquietação do poeta frente à sua própria existência. O vazio discursivo que se apresenta logo em seguida, como um longo silêncio, evidencia a impossibilidade do encontro com o outro, neste caso, consigo mesmo.

Como em “Estátua Falsa”, há na última estrofe do poema, imagens que invocam a incompletude e a irrealização, frutos dos constantes fracassos do poeta. Tudo o que poderia ser não é, é *quase*.

⁴⁷ SÁ-CARNEIRO (1995), p. 57.