

4

Sá-Carneiro e Fernando Pessoa: poetas das sensações

*A única realidade da vida é a sensação.
A única realidade em arte é a consciência da sensação.¹*

Como foi visto no capítulo referente à correspondência literária de Mário de Sá-Carneiro, foi grande a importância de Fernando Pessoa na concepção artística e na vida do poeta de *Dispersão*.

Considerado o grande nome da literatura portuguesa, ao lado de Camões, Fernando Pessoa possui uma vasta e inovadora obra, tanto ortonímica quanto heteronímica (Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Bernardo Soares, entre outros). Da criação de várias entidades poéticas, com personalidades, biografias e estilos próprios, resultou uma peculiaridade que faz do poeta talvez o maior enigma da literatura portuguesa. António José Saraiva afirma que

o sentido de mistério é, em Pessoa, quase inteiramente movediço, dialéctico, alternado, se não coexistindo, com a própria lucidez, é a sombra inevitavelmente projectada pela própria luz pensante.²

Nelly Novaes Coelho, na introdução à obra poética pessoana, atesta a genialidade do poeta modernista:

Com o genial poder de síntese que singulariza sua linguagem poética, Fernando Pessoa condensa [...] a essencial renovação que, naquele momento, começava a ser gerada na Poesia Portuguesa. Raros poetas terão manifestado essa certeza, essa lucidez de Pessoa, não só com relação à essencialidade de sua própria criação, mas, principalmente, à tarefa fecundadora que ela iria cumprir no processo renovador da poesia de seus contemporâneos.³

¹ PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Org.: Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 431.

² SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto, s/d, p. 1051.

³ COELHO, Nelly Novaes. “Fernando Pessoa, a dialética de ser-em-poesia”. In: PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987, p. XIII.

Criador também de alguns *-ismos*, como o Sensacionismo (com suas dimensões: sucedentismo, interseccionismo e simultaneísmo) e o Paülismo, Fernando Pessoa cultiva a *sensação* como tônica de sua produção. Neste capítulo, temos como objetivo refletir acerca de tais aspectos pessoais e a relação destes com a produção poética de Sá-Carneiro, evidenciando a proximidade das obras dos poetas que marcaram a *Geração de Orpheu*. Sobre a valorização das *sensações* em Pessoa, Nelly Novaes Coelho tece o seguinte comentário:

[...] o núcleo problemático de toda a produção poética fernandina e, em maior ou menor grau, de toda a literatura modernista dos primeiros anos do século: os “sentidos” ou as “sensações”, vistos como mediadores do “conhecimento” do Real.⁴

Na exposição de alguns dos fundamentos do Sensacionismo, Fernando Pessoa afirma a amplitude de tal estética literária. Como está diretamente ligada às sensações do *eu*, a escola sensacionista não apresenta amarras em nenhuma base ou princípio determinante de alguma outra escola literária ou artística:

O Sensacionismo difere de todas as atitudes literárias em ser aberto, e não restrito. Ao passo que todas as escolas literárias partem de um certo número de princípios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma. Qualquer escola literária ou artística acha que a arte deve ser determinada coisa; o Sensacionismo acha que a arte não deve ser determinada coisa.⁵

Fernando Pessoa, em texto intitulado *Modernas Correntes na Literatura Portuguesa*⁶, disserta sobre as tendências literárias presentes em Portugal, opondo o Saudosismo, da *Revista Renascença*, aos *-ismos* das sensações, evidenciando o *progresso* da corrente marcada pela primazia dos sentidos:

[...] o paülismo pertence à corrente cuja primeira manifestação nítida foi o simbolismo. [...] O sensacionismo é um grande progresso sobre tudo quanto lá fora na mesma orientação se faz. O paülismo é um enorme progresso sobre todo o simbolismo e neo-simbolismo de lá fora.⁷

⁴ Ibidem, p. XXIII.

⁵ PESSOA (1986), p. 434.

⁶ Ibidem, p. 429.

⁷ Ibidem, p. 429.

Constituindo uma intensificação do Simbolismo, o Paülismo tem como característica a ilustração do vago e do indefinido, a violação das regras sintáticas e a aproximação de idéias desconexas, como nos mostra Jacinto do Prado Coelho ao analisar a corrente literária criada por Fernando Pessoa:

O próprio paülismo é uma invenção de Pessoa que consiste num refinamento dos processos simbolistas. Como observou Gaspar Simões, “Pauis” ilustra [...] o vago, o complexo e o subtil; [...] O estilo paúlico define-se pela voluntária confusão do subjectivo e do objectivo, pela “associação de idéias desconexas”, pelas frases nominais, exclamativas, pelas aberrações da sintaxe, pelo vocabulário expressivo do tédio, do vazio da alma, do anseio de “outra coisa”, um vago “além”, pelo uso de maiúsculas que traduzem a profundidade espiritual de certas palavras.⁸

Escrito por Fernando Pessoa em 1913, “Impressões do Crepúsculo” pode ser considerado a primeira manifestação do Paülismo na literatura portuguesa. O poema “pode ser aproximado do decadentismo pela sua exacerbação dos processos imagísticos que fazem apelo a sensações mórbidas e requintadas”⁹. O próprio título antecipa o tom decadentista do poema, em que as *Impressões* – ligadas às sensações de um *eu* – referem-se a um momento do dia caracterizado pela fugacidade e pela dispersão da luz – *Crepúsculo* –, denotando o anseio de mudança por parte do poeta, o que, a nosso ver, se relaciona diretamente ao panorama litero-cultural português da época:

Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...
 Dobre longínquo de Outros Sinos... Empalidece o louro
 Trigo na cinza do poente... Corre um frio carnal por minh'alma...
 Tão sempre a mesma, a Hora!... Balouçar de cimos de palma!...
 Silêncio que as folhas fitam em nós... Outono delgado
 Dum canto de vaga ave... Azul esquecido em estagnado...
 Oh que mudo grito de ânsia põe garras na Hora!
 Que pasmo de mim anseia por outra coisa que o que chora!
 Estendo as mãos para além, mas ao estendê-las já vejo
 Que não é aquilo que quero aquilo que desejo...
 Címbalos de Imperfeição... Ó tão antiguidade
 A hora expulsa de si-Tempo! Onda de recuo que invade
 O meu abandonar-me a mim próprio até desfalecer,
 E recordar tanto o Eu presente que me sinto esquecer!...

⁸ COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de Literatura*. 3ª edição. Porto: Figueirinhas, 1979, p. 656.

⁹ SEABRA, Augusto José. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 142.

Fluido de auréola, transparente de Foi, oco de ter-se...
 O Mistério sabe-me a eu ser outro... Luar sobre o não conter-se...
 A sentinela é hirta - a lança que finca no chão
 É mais alta do que ela... Para que é tudo isto... Dia chão...
 Trepadeiras de despropósito lambendo de Hora os Aléns...
 Horizontes fechando os olhos ao espaço em que são elos de erro...
 Fanfarras de ópios de silêncios futuros... Longes trens...
 Portões vistos longe... através de árvores... tão de ferro!¹⁰

O *anseio de outra* coisa referido por Jacinto do Prado Coelho pode ser visto no primeiro verso, em que surgem ânsias pela *alma em ouro*. A sintaxe confusa gera ainda um hermetismo que impede, por exemplo, que se afirme a que se refere o sintagma *em ouro* – às ânsias? à alma? aos próprios paus? A única idéia clara é a de existirem ânsias, que se opõem às imagens de estagnação que perpassam o poema – *Tão sempre a mesma, a Hora!*...

O vocabulário utilizado acentua as impressões de tédio presentes no poema – *Azul esquecido em estagnado / Que não é aquilo que quero aquilo que desejo / Pra que é tudo isto... Dia chão...* –, e o uso constante de reticências ressalta o caráter vago do simbolismo, aqui elevado à máxima expressão.

A admiração e a conseqüente influência paúlica na obra de Sá-Carneiro podem ser vistas no diálogo estabelecido na correspondência entre ele e Fernando Pessoa. É notório o êxtase provocado pelas metáforas *geniais* presentes nos *Paus* pessoanos:

Quanto aos “Paus”. Como pede, vou-lhe falar com franqueza. E peço-lhe que acredite. É uma vaidade realmente, mas peço-lhe que me acredite. Eu sinto-os, eu *compreendo-os* e acho-os simplesmente uma coisa maravilhosa; uma das coisas mais geniais que de você conheço.
 É álcool doirado, é chama louca, perfume de ilhas misteriosas o que você pôs nesse excerto admirável, aonde abundam as garras.¹¹

Além da admiração pelos *Paus*, é interessante observar o olhar crítico de Sá-Carneiro em relação ao poema pessoano, revelando sua grande acuidade artística, bem como o projeto estético que permeava as produções literárias de ambos:

¹⁰ PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p.75-76.

¹¹ SÁ-CARNEIRO (1995), p. 777.

Há unicamente um pedaço que me parece transviado; que pelo menos eu não adivinho; em suma, que não acho belo. São os dois versos e meio que começam em “onda de recuo” e terminam “me sinto esquecer”. O que acho falhado é o conjunto, pois o verso “e recordar tanto o Eu próprio que me sinto esquecer”, é admirável e até evidente. O que não atinjo é a ligação da “onda de recuo que uivada” com os dois versos que lhe seguem. Em suma: a única coisa que não sinto são essas quatro palavras. Devo-lhe dizer que gosto pouco da frase final: “tão de ferro”. Não acho suficientemente louca nem bela para a desculpar da sua rudeza raspante. E abstraindo o que digo (que não é nada) todo o conjunto é sublime. Quem escreve coisas como esses versos é que tem a razão para andar bêbado de si. [...] Eu posso errar, mas digo-lhe o que penso. E sabe: eu não acho os “Pauis” tão nebulosos como você quer; acho-os mesmo muito mais claros do que outras poesias suas.¹²

Em outro poema com fortes características paúlicas, “Hora Absurda”, encontra-se uma construção poética repleta de sinestesias. O uso de metáforas enigmáticas, de aliterações, de reticências, “expressa o extraordinário jogo de imagens e sensações”¹³:

O TEU SILÊNCIO é uma nau com todas as velas pandas...
 Brandas, as brisas brincam nas flâmulas, teu sorriso...
 E o teu sorriso no teu silêncio é as escadas e as andas
 Com que me finjo mais alto e ao pé de qualquer paraíso...¹⁴

[...]

O palácio está em ruínas... Dói ver no parque o abandono
 Da fonte sem repuxo... Ninguém ergue o olhar da estrada
 E sente saudade de si ante aquele lugar-outono...
 Esta paisagem é um manuscrito com a frase mais bela cortada...¹⁵

Representativa é a metáfora no primeiro verso. O *silêncio* é uma nau que está pronta para navegar, com suas velas içadas e infladas, denotando o esplendor de algo que está pronto para iniciar sua jornada. As aliterações presentes no segundo verso sugerem o som do vento de encontro às velas – *BR-andas*, *BR-isas*, *BR-incam* –, há aliterações também no terceiro verso – *SorriSo*, *SilênCio*, *aSeScadaS*, *aS andaS* – exprimindo um som que remete ao próprio silêncio, silêncio este que leva à criação plena, *ao pé de qualquer paraíso*. Digna de destaque é a

¹² Ibidem, p. 778.

¹³ Ibidem, p. XIII.

¹⁴ PESSOA (1980), p. 76.

¹⁵ Ibidem, p. 77.

presença do vocábulo *finjo*, que traz à tona o conceito basilar da poética pessoana, na qual se encontra um poeta que é *fingidor*, chegando a *fingir que é dor, a dor que deveras sente*.

Na outra estrofe selecionada temos a imagem do *palácio* – símbolo aristocrático – que se encontra em ruínas, representando algo que se encontra destruído. A *fonte sem repuxo* abandonada ilustra bem a decadência e a melancolia do espaço, levando a uma espécie de prostração daqueles que estão neste *lugar-outono*. A *paisagem* transforma-se em um rascunho do que poderia ser belo, mas não é, pois *a frase mais bela foi cortada*.

Em “Chuva Oblíqua”¹⁶, tem-se a presença do Interseccionismo que, segundo Pessoa, é “o sensacionismo que toma consciência do fato de que toda sensação é realmente várias sensações misturadas”¹⁷. Ao analisar o interseccionismo, Dieter Woll atribui àquele a manifestação de vários *eus*, manifestação que pode justificar também a relação *Eu / Outro*, presente tanto em Fernando Pessoa quanto em Mário de Sá-Carneiro:

Em sentido mais lato, “interseccionista” significava toda a poesia em que se dava expressão ou a “intersecção” de impressões sensoriais e sensações na vida moderna, na vida “européia” como se dizia, ou à intersecção” de várias tendências psíquicas, até de vários “eus”, na personalidade do poeta.¹⁸

A sobreposição de imagens e sensações revela um interseccionismo a duas dimensões¹⁹ – o mais plenamente realizado por Pessoa –, na qual temos uma *paisagem* real que é *atravessada* pelo *sonho dum porto infinito* onírico. Segundo José Augusto Seabra, “o poema ‘Chuva Oblíqua’ é o melhor exemplo do virtuosismo ao qual chegou Pessoa na aplicação da técnica interseccionista”²⁰:

ATRAVESSA esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

¹⁶ Utilizaremos somente a primeira parte do poema, que a nosso ver, melhor exemplifica o interseccionismo pessoano.

¹⁷ PESSOA (1986), p. 442.

¹⁸ WOLL Op. Cit., p.39.

¹⁹ Cf. BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: outra vez te revejo*. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 2004, p. 114.

²⁰ SEABRA. Op. Cit., p. 144.

O porto que sonho é sombrio e pálido
 E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
 Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
 E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
 O vulto do cais é a estrada nítida e calma
 Que se levanta e se ergue como um muro,
 E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
 Com uma horizontalidade vertical,
 E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...

Não sei quem me sonho...
 Súbito toda a água do mar do porto é transparente
 e vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,
 Esta paisagem toda, renque de árvore, estrada a arder em aquele porto,
 E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa
 Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
 E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
 E passa para o outro lado da minha alma...²¹

A partir do título do poema, percebe-se a sua proposta artística. A *chuva* – símbolo de fertilização – é adjetivada por *oblíqua*, dando a idéia de uma linha transversal – sonho – atravessando uma outra linha – realidade, reiterando a imagem evidenciada no primeiro verso. Uma paisagem horizontal, que marca o plano da realidade, é cruzada pelo plano onírico, na diagonal, e as imagens se entrecruzam, assinalando a intersecção de ambos. Nesse processo, há uma espécie de cruzamento de planos, e a cor das flores tem a transparência das velas de grandes navios, que largam do cais, arrastando nas águas, por sombra, os vultos ao sol das árvores antigas. Os navios foram árvores e, movendo-se, arrastam, por sombra, os vultos daquelas árvores antigas, intensificando o tom aparentemente non-sense que perpassa o poema.

A libertação *em duplo* seria uma libertação decorrente do encontro sonho / realidade – pode ser vista ainda como uma libertação da unidade redutora do real através da fragmentação e da percepção do mundo através de intersecções sensacionistas. A sucessão de imagens – *O vulto do cais é a estrada nítida e calma, os navios passam por dentro dos troncos das árvores e a horizontalidade vertical* – evidencia o entrelaçamento das sensações que têm como objetivo chegar à plenitude da criação poética.

²¹ PESSOA (1980), p. 81-82.

O ápice do entrecruzamento ocorre, a nosso ver, na estrofe seguinte, quando o eu revela a dúvida – *não sei quem me sonho*. O uso do pronome relativo para se auto-referir indica que o estado de (con)fusão entre consciente e inconsciente atinge a própria percepção que o sujeito poético tem de si, e a presença dos verbos *saber* e *sonhar* evidenciam a dialética que atravessa o poema, reiterada pelo surgimento, súbito, de uma nau ainda mais antiga do que o porto e do que a paisagem, trazendo à tona o duplo de sua alma.

“Apesar de a sua temática ser completamente diferente, Sá-Carneiro transpõe, de forma semelhante, o interesse para a esfera da sensação.”²² No célebre *Prefácio para uma antologia de poetas sensacionistas*, o próprio Pessoa destaca a parceria entre ele e Sá-Carneiro na origem do movimento e comenta a dificuldade em se determinar a parte que cabe a cada um na criação da estética sensacionista:

O Sensacionismo começou com a amizade entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Provavelmente é difícil separar a parte que cada um deles teve na origem do movimento, e de certo completamente inútil de determiná-la. O fato é que eles ergueram os começos entre si.²³

O mérito atribuído por Pessoa a Sá-Carneiro é tanto que ele chega mesmo a afirmar que “nenhum sensacionista elevou-se mais alto do que Sá-Carneiro na expressão do que pode ser chamado, em sensacionismo, de sentimentos coloridos”²⁴.

A primazia da sensação referida por Woll atinge ainda a esfera da sinestesia, numa percepção sensorial que parece abolir a distância entre os diferentes sentidos, transformando tudo, segundo ele, em uma experiência única:

Sá-Carneiro fala [...] em toda a lírica de uma sensibilidade que seria infinitamente diferenciada e intensificada. A distinção entre as várias esferas sensitivas desaparece, principalmente na sua lírica, cedendo a uma sinestesia que tudo abrange, em que as múltiplas sensações diferenciadas e intensificadas se fundem numa vivência única.²⁵

²² WOLL Op. Cit, p.118.

²³ PESSOA (1986), p.450.

²⁴ Ibidem, p.450.

²⁵ WOLL, Op. Cit, p.107.

Surge, então, algo que talvez represente o grande diferencial de Sá-Carneiro: ele transcende a sinestesia, criando imagens em que não somente os elementos sensoriais se fundem, mas os sentimentos e emoções:

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 com o domínio das emoções e assim atingir uma vivência ainda mais complexa: cores, sons, aromas e sensações tácteis provocam nele imediatamente emoções psíquicas como alegria ou medo e afectam por fim todo o homem no seu conjunto psico-somático, 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.²⁶

Um dos textos em que tais elementos podem ser vistos é “Inter-sonho”, de *Dispersão*, poema entremeado por reticências e suspensões, onde o não-dito e o vazio se fundem, e as lacunas se mostram tão importantes quanto as palavras:

Numa incerta melodia
Toda a minha alma se esconde.
Reminiscências de Aonde
Perturbam-me em nostalgia...

Manhã de armas! Manhã de armas!
Romaria! Romaria!

.....

Tateio... dobro... resvalo...

.....

Princesas de fantasia
Desencantam-se das flores...

.....

Que pesadelo tão bom...

.....

Pressinto um grande intervalo,
Deliro todas as cores,
Vivo em roxo e morro em som...²⁷

²⁶ Ibidem, p. 107.

²⁷ SÁ-CARNEIRO (1995), p. 58.

A primeira estrofe apresenta um *eu* que se esconde no vago de uma melodia incerta, cujo ouvir traz lembranças de um momento remoto, quase esquecido. Vale notar que o advérbio *aonde* aparece aqui substantivado, fazendo com que o poeta localize no impreciso a origem de suas reminiscências, como diz Cleonice Berardinelli.²⁸ Tais mudanças, a nosso ver, acentuam a indefinição que pauta o poema, e tais imprecisões levam-no a uma melancólica inquietude.

O poema, a partir da estrofe seguinte, adentra em um universo de imagens que se sobrepõem. As imagens surgem como *flashes* que sugerem um estado onírico do *eu*. As *manhãs de armas* são aproximadas de *romaria*, evidenciando a ilogicidade característica do plano inconsciente. A partir de agora, as estrofes passam a ser intercaladas com linhas pontilhadas, como reticências sem fim, indicando palavras em suspenso ou o estado de torpor e confusão que costuma acompanhar certos sonhos.

As ações presentes na estrofe – *tateio*, *dobro*, *resvalo* – ressaltam o caráter de insegurança que perpassa o poema, pois, além de serem verbos que indicam a atitude vacilante do eu lírico, são entremeadas por reticências, marcando o tom vago do sonho do *eu*.

Em seguida, surgem imagens que parecem indicar um quase despertar do sujeito que sonha, pois mostram *princesas de fantasia desencantando-se das flores*, numa sugestão da perda da ilusão que marca o despertar, o retorno à realidade. O estado de quase vigília é sugerido pela decepção que parece tomar conta do *eu*, que tenta manter-se no plano do inconsciente, desejando não voltar à realidade: *Que pesadelo tão bom...*

A estrofe que se inicia com *pressinto um grande intervalo* revela-se, ao final, a mais ambígua de todas, podendo sugerir, ao mesmo tempo, o retorno à realidade referencial da vigília – gerando um intervalo no sonhar –, ou a aproximação de mais estágios de delírio, num sonho que se prolonga, no qual o sonhador tem a consciência de se tratar de um sonho. As múltiplas possibilidades que se abrem revelam ainda a intimidade sensorial do *eu*, que se sente capaz de *delirar todas as cores*, numa experiência estética e existencial que atinge a mais profunda consciência do ser, mesclando vida e morte a aspectos visuais e sonoros: *vivo em roxo e morro em som*.

²⁸ Cf. nota explicativa in: SÀ-CARNEIRO (2005), p.51.

Aspectos visuais e sonoros fundidos, além dos táteis, abrem outro poema repleto de sinestesias: “Nossa Senhora de Paris”²⁹, de *Indícios de Oiro*, obra que, segundo Fernando Paixão, apresenta uma nítida expressão paúlca.³⁰:

Listas de som avançam para mim a fustigar-me
Em luz.
Todo a vibrar, quero fugir... Onde acoitar-me?...
Os braços duma cruz
Anseiam-se-me, e eu fujo também ao luar...

Um cheiro a maresia
Vem-me refrescar,
Longínqua melodia
Toda saudosa a Mar...
Mirtos e tamarindos
Odoram a lonjura;
Resvalam sonhos lindos...
Mas o Oiro não perdura,
E a noite cresce agora a desabar catedrais...

Fico sepulto sob círios,
Escureço-me em delírios,
Mas ressurjo de Ideais...

— Os meus sentidos a escoarem-se...
Altars e velas...
Orgulho... Estrelas...
Vitrais! Vitrais!

Flores de Lis...

Manchas de cor a ogivarem-se...
As grandes naves a sagrarem-se...
- Nossa Senhora de Paris!...³¹

Segundo Cleonice Berardinelli,

Este poema inspira-se no mesmo clima de semiconsciência de *Inter-sonho*. Há neles flagrantes coincidências: em ambos há uma melodia – longínqua, num; incerta, no outro – que favorece o delírio (a palavra aparece nos dois); o emprego do verbo “resvalar”; a presença da cor e do som; as repetições exclamativas (“Manhã de armas! Manhã de armas! / Romaria! Romaria!”, em *Inter-sonho*; “Vitrais! Vitrais”, em *Nossa Senhora de Paris*).³²

²⁹ O título faz referência à mais famosa catedral de Paris, que inclusive dá nome ao mais famoso romance de Victor Hugo.

³⁰ Cf. nota explicativa in: SÁ-CARNEIRO (2001), p.135.

³¹ SÁ-CARNEIRO (1995), p. 76.

³² Nota explicativa in: SÁ-CARNEIRO (2005), p. 67.

As listas de som que avançam em direção ao eu lírico a fustigá-lo marcam, de modo sinestésico, a inquietação que toma conta do *eu*. Os verbos *vibrar* e *fugir* elevam essa inquietação ao ápice. A interrogação – *Onde acoitar-me?* – revela o desnorteamento de um *eu* que não consegue achar a saída de seu martírio, martírio este corroborado pela imagem da cruz, que por ele anseia. O final da estrofe, com a fuga do poeta ao *lutar*, denota o desejo de se refugiar na ilusão, numa imagem que remonta à problemática sá-carneiriana: Realidade e Idealidade.

As imagens que remetem ao campo da idealização por parte do poeta são marcadas pela mistura de sentidos e emoções: *cheiro* que *refresca*, *melodia longínqua* e *saudosa a Mar*, levam-no à plenitude. Entretanto, a ilusão cessa, levando-o ao máximo declínio – traço marcante da obra de Sá-Carneiro.

A *noite* que *cresce* e a *catedral* que *desaba* marcam os movimentos de ascensão e de declínio presentes também na trajetória do sujeito poético. A *escuridão* faz ruir *catedrais*, como a *realidade* faz ruir o ideal do eu lírico, que ressurgirá, em seguida, quando *ressurge de Ideais*. Como Sísifo, parece condenado a repetir à exaustão o mesmo trajeto, eternamente.

Os *sentidos* que se *escoam* sugerem a morte, que é caracterizada por símbolos divinos – *altares* – e ascensionais – *velas*³³ –, alcançando a plenitude – *Estrelas* – em seu sentido mais belo – *Vitrais*³⁴. O verso *Flores de Lis* remete à idéia da aristocracia – as flores-de-lis eram usadas no brasão da realeza francesa – e, estruturalmente, o isolamento do verso exprime o *eu* isolado.

Na última estrofe tem-se novamente a idéia de ascensão – *Manchas de cor a ogivarem-se...* –, idéia que sugere a presença de luz (só há cor, onde há luz), tornando o espaço sublime e sagrado. A imagem ascensional é confirmada no verso seguinte – *As grandes naves a sagrarem-se* –, opondo-se à *noite* que *derruba catedrais*.³⁵

³³ Segundo Chevalier & Gheerbrant, as velas acesas aos pés de um defunto simbolizam a luz da alma em sua força ascensional, a pureza da chama espiritual que sobre para o céu. Cf. Dicionário de Símbolos, p. 934.

³⁴ As rosáceas da Nossa senhora de Paris são consideradas as mais belas de todo o mundo.

³⁵ Além de possuir o mesmo título de um romance de Victor Hugo, o poema refere-se à mais famosa catedral francesa, na qual ocorreram alguns dos mais importantes episódios da História da França, como a coroação de Napoleão ou a invasão alguns anos após a Queda da Bastilha. Desde a sua origem, atravessou situações difíceis e polêmicas, como a transformação de seus relicários, candelabros e crucifixos em canhões em combate contra a Armada Prussiana. Além de ter sido saqueada e depredada em 1793, quando a religião foi depreciada pelos revolucionários, teve o seu nome mudado para “Templo da Razão”, até ser, posteriormente, resgatada e devolvida à sua função original. A catedral de Nossa Senhora de Paris, dessa forma, constitui um exemplo de algo que sofreu vários reveses e permaneceu, imponente, ao final.