

SÁ-CARNEIRO: UM SIMBOLISTA TARDIO?

André Luiz Alves Caldas Amora (PUC-Rio – SEE/RJ)
andrecaldasrj@uol.com.br

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 Hauser, podemos aproximar a estética simbolista do Impressionismo, no qual havia mais preocupação, segundo verbete do dicionário Houaiss, em transmitir às obras literárias suas impressões pessoais do que em descrever objetivamente os temas que as inspiraram, 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 ideia de que “o símbolo só pode ser interpretado, não pode ser solucionado” (Gomes, 1984, p. 98):

[...] *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 [...]. (Hauser, 1998, p. 935)

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:

[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. (Hauser, 1998, p. 910)

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 pe-

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

culiaridades, 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. (Woll, 1968, p. 185)

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 carácter pessimista do movimento. Schopenhauer, que “definiu a arte como emancipação de tudo o que a vontade impõe, à semelhança do sedativo que reduz ao silêncio os apetites e paixões” (Hauser, 1998, p. 910), 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. (Gomes, 1984, p. 10-11)

A insaciedade de Sá-Carneiro, em nossa visão, remonta à ideia de Schopenhauer. “Dispersão” mostra que o “poeta é um permanente insatisfeito, pois, uma vez atingido, o ideal não mais o é” (Sá-Carneiro, 2005, p. 55):

A grande ave doirada
Bateu asas para o céu
Mas fechou-as saciada
Ao ver que ganhava os céus. (Sá-Carneiro, 2005, 55)

A insatisfação do poeta 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:

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

[...] 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. (Hauser, 1998, 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” (Fischer, 1979, p. 241). 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. (Fischer, 1979, p. 108-109)

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” (Sá-Carneiro, 2001, p. 18). 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.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

SÁ-CARNEIRO E CHARLES BAUDELAIRE: EM VOLTA DO TÉDIO

Charles Baudelaire, “considerado o mais importante predecessor da poesia simbolista e o criador da lírica moderna em geral” (Hauser, 1998, p. 909), exerce forte influência em Sá-Carneiro. A “expressão de um sentimento de náusea em face da monotonia da vida” (Hauser, 1998, p. 914), 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 Baudelaire. (Hauser, 1998, p. 915)

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:

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 *iête-à-tête* claro e sombrio do sujeito consigo mesmo. (Benjamin, 1989, p. 153)

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. (Hauser, 1998, p. 918-919)

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

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

novos: não mais a paz eterna e sim um desassossego inextinguível. (Fischer, 1979, p. 203)

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

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.

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?

(Baudelaire, 1985, p. 301)

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* eviden-

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

cia 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 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*, algoz 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 desassossegou 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 baudelaireana 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,

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

Pôde dar vida a esta carcaça, onde, em filetes,
Em vez de sangue flui a verde água do Letes.

(Baudelaire, 1985, p. 295)

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 *a-podrece* complementam essa ideia. 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 ideia 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.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

Outrora imaginei escalar os céus
À força de ambição e nostalgia,
E doente-de-Novos, fui-me Deus
No grande rastro fulvo que me ardia.

Parti. Mas logo regresssei 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... (Sá-Carneiro, 1995, p. 69)

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 desnorreamento.

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-Novos. 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*.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

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

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 ideia de repetição, de resposta” (Sá-Carneiro, 2005, p. 64). A *noite escura*, sintagma que alude ao campo negativo, leva-o à *queda* inevitável. O verso *Eu próprio me traguei na profundura*, remete à ideia 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 ideia que, ainda que não tão mórbida, também destaca a brevidade da existência, brevidade esta que serve de alento, motivo único de *alegria*.

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. (Franchetti, 1997, p. 672)

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

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

sanha, que de modo inédito funde ou subverte as categorias da percepção”. (Pereira, 1975, p. 365)

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. (*apud* Pessanha, 1987, p. 11)

Clepsidra tem início com o poema “Inscrição”, que pode ser considerado uma epígrafe da obra pessanianiana. A “revolta contra uma ordem universal” (Woll, 1968, p. 254) 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... (Pessanha, 1997, p. 15)

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, metafóricamente, o leva ao descanso da alma, ao repouso, – *sumir-se no chão* –, evidenciando, assim, o pessimismo do poeta frente à vida e o consequente 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 – ilumi-

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

nado – 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” (Woll, 1968, p. 126):

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... (Sá-Carneiro, 1995, p. 75)

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.

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 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 retorna 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:

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

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. (Woll, 1968, p. 127)

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.

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,
Serenos como um pélagos quietos. (Pessanha, 1997, p. 18)

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.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

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”. 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 pélagos 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 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 arpejo 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... (Sá-Carneiro, 1995, p. 64)

Sá-Carneiro, em uma de suas cartas ao amigo Fernando Pessoa, mostra-lhe algumas ideias esparsas sobre suas composições que,

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

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” (Sá-Carneiro, 1995, p. 745). 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*).

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.

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, po-

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

demos perceber em ambos a grande angústia existencial na qual se veem 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! (Cruz E Sousa, 1972, p. 85-86)

“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 voo 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.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

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 Ânias*. Segundo Chevalier & Gheerbrant, 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”, 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,
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... (Sá-Carneiro, 1955, p. 57)

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*

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

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*.

BIBLIOGRAFIA

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad.: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CRUZ E SOUSA. *Poesia*. Col. Nossos Clássicos. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Trad.: Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1984.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

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

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. Lisboa: Ulisseia, 1987.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesia*. Org. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Agir, 2005. Col. "Os Nossos Clássicos".

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

———. *Poesia*. Org. Fernando Paixão. São Paulo: Iluminuras, 2001.

———. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

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