

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

MICHELE LIMA NERY

A QUESTÃO DO GÊNERO EM SÁ-CARNEIRO: ENTRE O POÉTICO E O  
NARRATIVO

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E CRÍTICA  
LITERÁRIA

SÃO PAULO  
2010

MICHELE LIMA NERY

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Segolin.

SÃO PAULO  
2010

BANCA EXAMINADORA

---

---

---

## DEDICATÓRIA

AO AUTOR MARAVILHOSO QUE INSPIROU A MINHA PESQUISA, MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO, A MINHA FAMÍLIA QUERIDA. NÃO PODERIA DEIXAR DE PRESTAR, TAMBÉM, UMA SINGELA HOMENAGEM A ALGUMAS PESSOAS ESPECIAIS: ADALBERTO, ALEXANDRE (MONOMITO DA PUC-SP), LUCIANA, LEANDRO, DÉBORA E MIRLANE.

## AGRADECIMENTOS

AOS PROFESSORES DO PROGRAMA DE LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA, POR TODA SABEDORIA E GENEROSIDADE COM QUE MINISTRAM AS SUAS AULAS DIARIAMENTE, A AMIGA ANALU, PELA REVISÃO, E ESPECIALMENTE AO MEU ORIENTADOR, FERNANDO SEGOLIN, PELA DEDICAÇÃO, RESPEITO E CARINHO.

“DURA A VIDA ALGUNS INSTANTES, PORÉM MAIS  
DO QUE BASTANTES, QUANDO CADA INSTANTE É SEMPRE...”  
(CHICO BUARQUE)

“SONHOS SÃO? SONHAÇÃO?  
SONHOS SÓ, NÃO.”  
(JOÃO GUIMARÃES ROSA)

## RESUMO

Esta pesquisa trata da obra *Asas*, de Mário de Sá-Carneiro, inclusa na coletânea **Céu em fogo**, 1915. O objetivo da pesquisa é verificar e analisar o percurso da linguagem poética na obra e inferir quais são os possíveis significados dessa linguagem para o gênero, tendo como base a presença da poesia na prosa.

Em face disto, elaboramos um panorama de todo o contexto de produção e nascimento do movimento do *Orpheu*, base sobre a qual se assentou o sensacionismo, corrente poética criada por Fernando Pessoa que se baseava, fundamentalmente no princípio da sensação como base de tudo no mundo e sua vertente mais consciente, o interseccionismo. Dessa forma, estabelecemos o instrumental teórico da pesquisa, isto é, os traços estilísticos fundadores do sensacionismo e do interseccionismo e, por conseguinte, as características da linguagem poética que estudamos no texto de Sá-Carneiro.

Após tais reflexões, realizamos a análise da obra *Asas*, *corpus* da pesquisa. A análise do texto é desenvolvida a partir da observação da linguagem poética presente no texto, acompanhando o surgimento nele do poético, desde suas primeiras e mais simples manifestações, até o ponto em que, ao final, aparecerem transcritos dois poemas: *Além* e *Bailado*, que representam a própria corporificação da poesia na prosa.

Palavras-chave: sensacionismo, interseccionismo, modernismo, prosa e poesia.

## ABSTRACT

This research is about the work *Asas*, from Mário de Sá-Carneiro, present at the collectanea **Céu em fogo**, 1915. The main purpose of the research is to verify and analyze the route of the poetic language in the work and infer about the possible meanings of these language to the literature style, having as a base the presence of poetry on prose.

So we have elaborated a panorama of all the context of the production and uprise of the *Orpheu* movement, base of the sensationism, poetic movement created by Fernando Pessoa, based mainly on the principle of sensation as a base of everything in the world and its most conscious side, the intersectionism. This way, we have established, in the chapter, the theoretical instrument of the research, that is, the stylistic features of the founders of the sensationism and intersectionism and so, the characteristics of the poetic language which will be analyzed on the text of Sá-Carneiro.

After those reflections, we have analyzed the work *Asas*, *corpus* of the research. The analyses of the text were made from the observation of the poetic language of the text. This way, we have followed how the poetic language was born on the text, since its first and simpler manifestations to the point that, at the end, we have transcribed on the text two poems: *Além* and *Bailado*, which represent the embodiment of the poetry on prose.

KEY-WORDS: SENSATIONISM, INTERSECTIONISM, MODERNISM, PROSE AND POETRY.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	P.10.
CAPÍTULO 01: A PROSA E A POESIA EM SÁ-CARNEIRO: AS NOVELAS CARNEIRIANAS	P.13.
CAPÍTULO 02: A DINÂMICA DOS SENTIDOS: O SENSACIONISMO E O INTERSECCIONISMO.	P. 32.
2.1 O NASCIMENTO DE ORPHEU	P. 32.
2.2 O SENSACIONISMO E SEUS PRINCÍPIOS	P. 38.
2.3 O INTERSECCIONSIMO	P. 48.
CAPÍTULO 03: A PONTENCIALIZAÇÃO DAS SENSAÇÕES E A CONSTRUÇÃO DA PLASTICIDADE POÉTICA EM ÁSAS.	P.54.
CONCLUSÃO	P.94.
BIBLIOGRAFIA GERAL	P.95.
ANEXOS	P.100.

## *Introdução*

Tratamos, nesta pesquisa, da obra *Asas* de Mário de Sá-Carneiro. Autor de grande importância para o modernismo português, Sá-Carneiro coloca-se, hoje, no panorama da literatura universal como uma das figuras de renome da literatura portuguesa. Tal valor foi construído a partir do envolvimento do autor nas fundamentais inovações propostas pelo modernismo português. Mário de Sá-Carneiro destacou-se, principalmente, por sua obra poética, na qual deu voz às inovações poéticas próprias da época literária em que viveu. Sua amizade com Fernando Pessoa possibilitou o aprimoramento do jovem autor que compartilhou com o amigo seus projetos artísticos e, juntos, repensaram e ressignificaram a práxis poética de então.

Posto isto, julgamos importante contextualizar, agora, a obra que constitui nosso *corpus* de pesquisa: *Asas*. Trata-se de uma novela, seguindo a nomenclatura empregada por seu autor, que aborda a história de um jovem artista, mais especificamente um poeta, que busca a perfeição. Em torno desse núcleo dramático, encontramos uma linguagem de caráter predominantemente poético. A referida narrativa faz parte do conjunto de novelas intitulado **Céu em Fogo**, de 1915.

É bom ressaltar, novamente, que Sá-Carneiro foi reconhecido principalmente por sua obra poética, uma vez que suas obras em prosa foram poucas e, somente, após a sua morte, integradas a sua obra completa. Convém lembrar também que a novela *A confissão de Lúcio*, destaca-se do restante da obra em prosa, pois conheceu fortuna crítica bem mais rica que as demais, tendo atraído, por seu caráter insólito, a atenção dos críticos.

No geral, porém, são poucos os trabalhos que abordam a prosa carneiriana, parecendo-nos necessário um estudo atualizado, que além de problematizar questões específicas inerentes ao *corpus*, seja capaz de elencar e pôr em diálogo estudos de relevo sobre a produção em prosa do autor.

Outra questão fundamental motivadora da pesquisa é a tensão entre a prosa e a poesia, inerente às narrativas carneirianas, pois nelas notamos, com frequência, a presença de motivos líricos que promovem a construção de uma linguagem peculiar, de grande força poética.

Dessa forma, optamos por delimitar nossa pesquisa ao estudo da linguagem poética na narrativa de *Asas*. Para estudá-la, selecionamos, especialmente, dois fundamentos teóricos que nos parecem relevantes: o sensacionismo e o interseccionismo. Justificamos a escolha dessas teorias, considerando o fato de que a linguagem do *corpus* aponta para essas duas vertentes do modernismo português, ambas concebidas por Fernando Pessoa.

Além do estudo da linguagem poética, tentaremos refletir sobre as possíveis implicações da presença da poesia na novela *Asas*, uma vez que tal presença se deixa evidenciar na leitura da referida narrativa. Assim sendo, a pesquisa foi dividida em três capítulos, estruturados da seguinte forma:

O capítulo inicial traz um panorama da crítica sobre Mário de Sá-Carneiro, com os textos mais significativos sobre a prosa carneiriana, assinalados por críticos de renome como: Maria da Graça Carpinteiro, Maria Aliete Galhoz, Dieter Woll, José Régio, entre outros, afora os comentários do próprio autor a respeito de sua obra.

No capítulo intermediário, elaboramos uma apresentação do contexto de produção do movimento do *Orpheu* na literatura portuguesa, tendo como objetivo a contextualização das correntes sensacionista e interseccionista, assim como o grupo da revista *Orpheu*, fundada por Pessoa. Este capítulo tem como objetivo a apresentação e fundamentação teórica da pesquisa, uma vez que analisaremos a linguagem poética em *Asas* a partir dos preceitos sensacionistas e interseccionistas, tendo como premissa que o interseccionismo foi uma das formas do sensacionismo.

O capítulo final traz a análise propriamente dita da novela *Asas*, tendo por base as propostas teóricas já mencionadas. A esta altura realizamos uma leitura atenta da obra e procuramos, gradualmente, investigar como a poesia se inscreve em *Asas* e vai se envolvendo no fio narrativo até a sua concretização por completo no final do texto, quando aparecem os dois poemas que encerram a novela: *Além* e *Bailado*. Nesse processo, verificamos a presença da poesia na fala do narrador, na fala da personagem central, Zagoriansky, e, inclusive, nos motivos líricos inerentes à temática do texto, que por sua vez, trata da própria produção literária.

Em seguida, encerramos a pesquisa, formulando as considerações finais do trabalho, isto é procuramos especificar possíveis consequências do trânsito da prosa

para a poesia na obra, tendo como premissa a linguagem poética presente na novela de Sá-Carneiro.

## *Capítulo 01*

### *A prosa e a poesia em Sá-Carneiro: as novelas carneirianas*

Decidimos iniciar esta pesquisa com uma reflexão sobre a natureza da prosa de Sá-Carneiro devido a sua singular estrutura. Sendo assim, elaboramos, neste capítulo, um panorama da fortuna crítica do autor, a fim de apresentar alguns dos estudos mais significativos a respeito dos limites entre a prosa e a poesia em sua obra. Fizemos, para tanto, uma seleção de textos fundadores e a recolha dos trechos mais significativos, a fim de apresentar ao leitor a voz da crítica a respeito da prosa carneiriana.

Nesse contexto, consideramos de fundamental importância o estudo de Maria da Graça Carpinteiro (1960), no qual a pesquisadora traça um perfil das novelas escritas por Mário de Sá-Carneiro, tratando desde o tema até os demais elementos da narrativa:

A preferência pelo que sai dos limites do normal, a atração do desconhecido, a ânsia de quebrar moldes tanto no fundo quanto na forma, aparecem já à superfície e dispõem-se a tomar lugar de relevo - lugar que as páginas posteriores lhes darão plenamente, numa perspectiva aperfeiçoada e muito aumentada. (CARPINTEIRO, 1960: p.12)

Encontramos, de saída, uma premissa básica a respeito dos temas trabalhados nas novelas; de acordo com a autora, podemos dizer que a busca do excêntrico, do excepcional já aparece como questão temática primeira, ou seja, temos, reciprocamente invocada nas narrativas carneirianas, a busca pelo que foge do cotidiano e do ordinário. Na maioria das novelas, encontramos personagens que buscam o incomum de várias formas, como por exemplo, em *Asas*, um artista que procura uma forma distinta de poesia que supere a própria escritura e todos os moldes poéticos consagrados até então. Além disso, a fuga do lugar comum ocorre, inclusive, na própria forma, aspecto que gerou nossa pesquisa, pois a própria estrutura da

narrativa é questionada, já que a prosa não é somente prosa, sendo permeada por uma linguagem poética que se manifesta em vários momentos dos espaços.

Novela fantástica, além de fantástica se poderá classificar poética – uma das mais poéticas de toda a obra, quer pelo colorido lírico do fundo, quer pelos vãos patentes na forma. *Céu em Fogo* abre assim sob o signo da poesia posta em novela, revelando uma certa perda de equilíbrio entre o conflito e as unidades menores que a ele afluem. (CARPINTEIRO, 1960: p. 18)

A questão da poeticidade aplicada à prosa do modernista português, segundo a autora, pode implicar uma desestruturação dos elementos da narrativa, uma vez que a linguagem poética pode vir a interferir, intrinsecamente, na articulação dos elementos da narrativa, como o conflito e seus subordinados, o tempo e o espaço.

Tratando especificamente de *Asas*, temos:

Em *Asas*, assistimos ao desdobramento do tema Arte-Loucura. Trata-se do drama de um poeta que aspira a uma arte nova, cujo símbolo acaba por ser a página em branco entre as suas mãos de louco incurável. Uma vez que é uma Arte Poética o tema essencial, o seu desenrolar faz-se através de um grande número de motivos líricos: a arquitetura de sonho acastelando-se pelo espaço, o beijo de amor junto a um lago – Não beijo, mas água – todas as variações do lindo espírito de seda, todo bordado a cor de rosa. (CARPINTEIRO, 1960: p. 19)

Vemos, nesse excerto, uma importante questão em relação a nossa problemática, o fato de o tema poético, inerente ao *corpus*, produzir na narrativa uma série de motivos líricos. Podemos concluir, assim, que a presença do tema da arte

poética no texto cria uma espécie de porta de entrada para a linguagem poética no âmbito da estrutura da narrativa.

Além disso, é importante notar que temos, tratadas nas novelas de Sá-Carneiro, questões estéticas das artes plásticas, como o Futurismo e o Cubismo, que exerceram grande influência no movimento modernista português.

Na parte futurista e cubista dos temas se inscreve todo o problema da Arte, principalmente nas suas manifestações exteriores: a presença de movimentos e escolas, crítica e adesões. (CARPINTEIRO, 1960: p. 26)

O tema da arte, trabalhado na maioria das novelas de Sá-Carneiro, inclusive em *Asas*, permite a discussão de teorias estéticas sobre poesia e a arte. Entramos, desta maneira, no domínio da metaliteratura, ou seja, da literatura que aborda o tema de sua própria produção.

Céu em Fogo inicia-se e fecha-se concedendo ao vôo lírico e desgarrado um lugar de destaque. Em virtude desse conjunto de ramificações poéticas o aspecto geral das novelas reveste-se de uma espécie de sabor comum. As várias facetas das unidades menores tocam-se e interpenetram-se. Pela hábil distribuição, pela correspondência bem sustentada das suas partes e pela subordinação desta ao todo. (CARPINTEIRO, 1960: p. 21)

**Céu em Fogo**, coletânea de novelas na qual temos nosso *corpus* de estudo, é uma das obras em prosa de maior destaque do autor, dada a poeticidade de sua linguagem. Nesse caso, podemos dizer que as novelas que formam essa obra se organizam numa relação de homologia entre linguagem e temas, fator que gera uma espécie de harmonia interna: todas as novelas são marcadas pelos voos líricos da

linguagem e o do tema da busca do incomum. Tal aspecto produz, na obra como um todo, um conjunto de interconexões temáticas e linguísticas, responsáveis pela unidade da obra e, paralelamente, das partes subordinadas ao todo, isto é, cada uma das novelas de **Céu em Fogo** possui uma unidade, uma célula dramática, e todas elas, em conjunto, são responsáveis pela semelhança estrutural e temática habilmente trabalhada interna e individualmente, com a finalidade da produção de um significado geral.

Podemos dizer, assim, que de acordo com essas questões, é possível construir tanto um estudo individual de cada uma das novelas quanto um estudo do conjunto.

Retomando a questão da linguagem, temos, mais adiante, em relação a **Céu em Fogo**:

Uma atmosfera perfeitamente recriada infiltra-se em nós com lentidão – a lentidão de quem se vai lembrando pouco a pouco. Uma poesia indefinível fica a pairar ao longo desta leitura, mas uma poesia que, em vez de depender dum derrame de visões, se estriba numa economia que, moderando metáforas, comparações ou outras galas estilísticas, extrai um valor intenso de pormenores mínimos. (CARPINTEIRO, 1960: p. 64)

A linguagem poética que invade as novelas de **Céu em Fogo**, de uma maneira geral, produz uma poesia que se constrói e percebe aos poucos, delicadamente, como um momento de nossa memória, é uma poesia leve que não se faz por meio da produção de uma imagética constante e densa, mas sim pelo uso suavizado de recursos estilísticos como as metáforas e as comparações. Dessa forma, a partir de um minucioso trabalho de linguagem, produz-se uma alta gama de significados.

Podemos dizer, portanto, que existe uma harmonia entre prosa e poesia no interior de cada uma das narrativas, a poesia entra no tecido narrativo delicadamente, sem violentá-lo, e entra numa espécie de pacto com os demais elementos da narrativa, produzindo uma unidade de sentido.

O estilo poético serve assim o narrativo na medida em que alguns motivos servem o tema fundindo-se harmoniosamente nele. Poético, mas poético em sentido largo, mais implícito que explícito, mais em potência do que em acto. A restrição torna-se necessária porque o adjetivo tem de ser utilizado para designar um outro tipo de estilo: aquele que vai abertamente prender-se a processos característicos da poesia da época, utilizando de modo explícito recursos que recordam mais o verso do que a narração. Não quer de forma alguma dizer que tal poético seja superior àquele que acaba de ser examinado: antes pelo contrário; mas o seu caráter de lirismo patente e não latente faz com que haja necessidade de classificá-lo assim, deixando para depois um juízo mais qualitativo do que quantitativo. (CARPINTEIRO, 1960: p. 65)

A temática poética das novelas conta com o estilo poético da linguagem que contribui para a sua configuração específica, já que se dá tanto no âmbito da temática, quanto na própria escritura do texto. Nesse caso, o adjetivo poético se refere a um poético no sentido mais lato, mais geral, trata-se de um estilo que vai, gradualmente, ganhando corpo com expressões de fácil entendimento, mas de grande carga significativa. Tal ressalva é importante, posto que, para a autora, o adjetivo poético deve ser utilizado para designar uma poesia marcada, prioritariamente, por uma linguagem claramente manifesta por características da época. No entanto, de forma alguma, podemos dizer que esse lirismo se sobrepõe, como algo superior, em relação à prosa de Sá-Carneiro, a presença mais explícita do poético tradicional é que o faz ser classificado assim, deixando para segundo plano um juízo mais de qualidade do que quantidade.

Sendo assim, de maneira geral, a autora apresenta dois tipos de lirismo: de um lado, o tradicional, caracterizado pela forma explícita com que são utilizados recursos poéticos da época, que lembram mais o verso que a narração; por outro lado, o lirismo específico da novelística carneiriana, marcado por uma poesia mais implícita que explícita, mais latente que patente. Entretanto, o estilo poético tradicional não se sobrepõe ao do autor português, posto que o adjetivo poético, no primeiro caso, é assim atribuído, segundo a pesquisadora, pela sua forma explícita, que pressupõe uma análise qualitativa só em segundo plano.

A essas considerações, Antonio Quadros (1985) acrescenta as seguintes:

A ficção em prosa de Mario de Sá-Carneiro revela não só a dramática dissociação entre realidade e idealidade (tema de excelente livro que lhe dedicou Dieter Woll), como também a permanente compulsão do autor para a ultrapassagem de si próprio enquanto mera pessoa social e existencial, ao contrário visando o excepcional, o raro, o singular, o maravilhoso, ao mesmo tempo em que a invenção de um mundo quimérico e fantástico vislumbrado através da imaginação essencialmente sensorial e estética. (1985: p.20)

A primeira questão levantada por Antonio Quadros a respeito da prosa de Sá-Carneiro é o abismo entre o real e o ideal, tema tratado por Dieter Woll, que demonstra a oposição entre o Eu, ser singular, e a realidade de pessoas cotidianas. Esta oposição fundamental se manifesta, inclusive, mediante a construção de uma realidade quimérica pela sensorialidade estética.

Dando continuidade à mesma questão, temos:

Magnificação sensorial, ou podemos dizê-lo, delírio sensorial tal o que poderia obter-se pelo ópio ou pelo álcool, e que foi um caminho percorrido, antes de Sá-Carneiro, pelos simbolistas e decadentistas, desde Baudelaire a Rimbaud, não esquecendo Camilo Pessanha e Eugenio de Castro. Experiências verdadeiras ou fingidas de uma subtilização do *eu*, como órgão do conhecimento, hipertenso pela excitação das sensações.

Tal apontaria para o *sensacionismo*, escola poética original definida, como se sabe, por Fernando Pessoa. Mas o *sensacionismo* de Sá-Carneiro é *sui generis*, visto que é, podemos dizê-lo, um *sensacionismo* intuicionista, atingindo freqüentemente o absurdo para melhor revelar a singularidade do seu olhar e vivência. (QUADROS, 1985: p. 20)

Em relação à reflexão sobre o gênero, na obra do autor português, vemos que, como referenda Antonio Quadros, há uma presença da estética poética vigente na época do Modernismo em Portugal, o sensacionismo, que estudaremos detalhadamente no próximo capítulo. É por meio da inserção do poético na prosa, o autor constrói uma rede de significados ligados à singularidade do sujeito. A linguagem é a força motriz da construção ficcional, é ela que desemboca no infinito, no inefável ou além. A linguagem torna-se, assim, o traço mais original da sua produção em prosa.

Talvez o mais original da escrita de Mário de Sá-Carneiro seja não propriamente o insólito das situações e das personagens que elaborou, projeções de uma realidade-além e de um homem-Outro, isto é da dupla aspiração quimérica de uma objetividade e de uma subjetividade diferentes das que envolvem e definem social e psicologicamente no extrínseco do ser, mas o modo surpreendente como utilizou os adjetivos e os advérbios ao serviço de tal diferença, procurada e obtida, fazendo-os caracterizar ou ferir os substantivos e os verbos, muitas vezes substantivos verbalizados e verbos substantivados, isto é, a substancialidade do mundo e seu movimento, de forma singular, bizarra, insólita e contudo intencional, que dir-se-ia pretender o escritor a expressão de uma nova realidade. (QUADROS, 1985: p.26)

O insólito que se constrói nas situações vividas pelas personagens não é o mais característico na produção em prosa de Sá-Carneiro, mas sim o meio linguístico empregado para edificar esse contexto. A linguagem é responsável pela nova e surpreendente realidade expressa na prosa.

Poeta sempre, poeta na totalidade de sua obra, Mário de Sá-Carneiro tinha plena consciência de que as várias facetas do seu universo poético determinavam o emprego de adequado e específico instrumental linguístico. Pondo-se de parte o teatro, atividade ocasional de sua carreira, sobressai a poesia (em versos), que se enfeixa no volume *Poesias*, e a poesia (em prosa) de *Céu em Fogo*. As duas configurações expressivas radicam numa peculiar visão do mundo: o “eu” é o palco onde se desenrola a batalha da elucidação do fenômeno existencial, do “estar-aqui”, ou o palanque de onde se descortina a

equivalente guerra que os “eus” alheios travam no desvelamento da realidade circundante e inscrita imageticamente no seu mundo interior. Todavia, a diferença formal, dada pelo uso dos versos e da prosa, guarda uma discrepância, quando pouco de grau ou de nível, entre *Poesias* e *Céu em Fogo*. (MOISÉS, 2005: p. 166)

De acordo com Massaud Moisés, Mário de Sá-Carneiro tinha plena consciência de que as múltiplas tonalidades de seu universo poético determinavam o uso de instrumental linguístico específico. Em sua produção, destaca-se a poesia da antologia **Poesia** e a poesia (em prosa) de **Céu em Fogo**. Nessas duas produções, sobressaem dois modos diferentes, embora próximos, de experienciar o mundo: o do “eu” que questiona sua existência no mundo e o do “eu” que entra em contato com os “outros” para a interpretação de uma realidade circundante inerente ao seu mundo interior. Entretanto, a diferença formal dessas duas modalidades textuais, poesia em prosa ou verso, guarda se alguma oposição, o faz em grau ou nível, isto é, a distinção que se estabelece entre os dois gêneros textuais ocorre, quando muito, num âmbito do aprofundamento ou intensidade da linguagem poética utilizada. Nas palavras do mesmo, temos: “[...] Com efeito, tal binomia, antes de acusar um litígio dentro do “eu” poético, se oferece sob o signo da complementaridade, uma vez que o “eu” em versos se completa no que lança mão da prosa. [...]” (2005: p. 166)

Em virtude dos fatos mencionados, notamos a importância da análise dos gêneros prosa/poesia em Sá-Carneiro, visto que há, de acordo com os estudiosos citados, uma unidade da obra como um todo. Para Massaud Moisés, ao lermos Sá-Carneiro, estamos diante, sobretudo, de um poeta:

Cessadas as diligências no sentido de estabelecer as balizas formais entre poesia e prosa, situamo-nos frente a um poeta que se utiliza da narrativa curta, como se elaborasse poemas, com a única diferença de que, neste, a fabulação é dispensável. No mais, porém, os mesmos componentes, inclusive um ritmo que, à custa de apoiar-se mais na semântica fônica que na semântica lógica dos sintagmas, se diria entre verso e prosa. ( 2005: p. 168)

Ao entrarmos em contato com a obra de Sá-Carneiro, estamos diante de um autor que escreve narrativas curtas como se escrevesse poemas, salvo o fato de que para a elaboração de poemas a fabulação é dispensável. Além deste aspecto, os demais, como a linguagem sensacionista e interseccionista, eminentemente poética, prevalecem: inclusive, o ritmo, traço fundamental da poesia e recurso que se fundamenta mais no expediente sonoro do que no semântico, intervalar entre a prosa e o verso, oscilando entre as duas modalidades de gêneros.

Em se tratando da obra de Sá-Carneiro, José Régio comenta:

Note-se que, invés do mais corrente, é pela prosa que principia Sá-Carneiro. Já antes da publicação do *Princípio* fizera sair a peça *Amizade*, escrita de colaboração com Tomás Cabreira Junior. Se mais prosador que poeta, mais poeta que prosador, é questão bizantina a propósito de Mário de Sá-Carneiro, desde que reconheçamos, como deve ser, o fundo poético de toda sua criação. Uma unidade indiscutível se verifica entre os seus poemas e seus contos, novelas, trechos em prosa: unidade na matéria e na forma, no conteúdo e no estilo. (1980: p. 206)

O mais fundamental, portanto, na obra de Sá-Carneiro, é perceber a unidade estreita que se estabelece entre as duas vertentes de sua produção literária, arquitetada pela base poética, na qual se constroem seus contos, novelas e trechos narrativos. Essa unidade se estabelece na forma, prosa poética; no conteúdo, que revela as inquietações do “eu” em relação ao mundo; e no estilo, dada a predominância de recursos poéticos da linguagem.

Em se tratando de **Céu em Fogo**, Régio afirma:

Analisar os sentimentos, sensações, intuições, ideias destes oito trechos que o autor qualifica de “novelas” – e que antes são semi ou ultra-sensações, semi ou ultra-sentimentos, semi ou ultra-ideias, etc., pois quase todos os elementos psicológicos oscilam em Sá-Carneiro

entre o semi e o ultra – excederia imensamente os limites deste ensaio. (1980: p.237)

A obra **Céu em Fogo** é vista por Régio como um conjunto de sensações e ideias que oscilam entre o semi e o ultra, isto é, as sensações e ideias são descritas ora como “quase”, ora como “absoluto”. Dessa forma, a obra, de maneira geral, fundamenta-se sobre essas duas polaridades.

“O herói pode-se dizer sempre o mesmo: o próprio *Artista* Mário de Sá-Carneiro, com diversos nomes ou cognomes, *literalizado* em *Beleza* no que pudesse ter de mais espantoso, aberrativo e raro. [...] [...] toda a vida mais ou menos normal é aqui repelida, - substituída por uma espécie de criação de arte em que o Artista se instala como em sua vida e ambiência próprias, todavia sempre doloroso e ansioso.”(RÉGIO, 1980: p. 239)”.

Os protagonistas das novelas de Mário de Sá-Carneiro ganham sempre destaque no momento em que observamos a semelhança entre a biografia do autor e sua ficção. Há, sem dúvida, uma série de inter-relações que produzem uma similaridade entre vida e obra. Além desse fator, é importante observar que a busca pelo incomum, pelo extraordinário, é, como já citamos, uma constante que se dá, na maioria das vezes, pela figura do artista que cria e vive sua arte de maneira singular.

“O Artista em Sá-Carneiro é sempre um sonhador das mais inverossímeis realizações: das mais inverossímeis, das menos possíveis ou acessíveis, das mais monstruosas no exato significado do termo”.(RÉGIO, 1980: p. 239). Sem dúvida, uma obsessão ímpar se apossa dos Artistas concebidos por Sá-Carneiro, que são sempre personalidades excêntricas, em busca de técnicas de composição inusitadas e características praticamente inalcançáveis, como por exemplo, em *Asas*, nosso *corpus* de trabalho, em que se propõe o ideal da produção de poemas que não sejam afetados

pela gravidade e capazes de sair da folha de papel para mergulhar no ar, conforme o que propõe o poeta Zagoriansky.

Vejam, agora, a opinião de Dieter Woll, autor de um dos textos fundamentais da fortuna crítica de Sá-Carneiro:

É certo que a prosa do poeta foi até há pouco tempo dificilmente acessível e, na totalidade, em nova edição de 1945 e reedição de 1961, foi durante muito tempo o único volume de prosa que chegou às mãos do público mais vasto. Mas este livro é já, por si só, um elemento de peso na apreciação da personalidade poética de Sá-Carneiro. Nele a temática e atmosfera são muitas vezes, como também no *Céu em Fogo*, as mesmas da lírica e, sob o aspecto estilístico, as duas obras foram acertadamente caracterizadas como “prosa poética”. (1968: p. 06)

Dieter Woll, em consonância com os demais especialistas na obra de Sá-Carneiro, referenda que o conhecimento da obra em prosa do modernista é escasso, uma vez que as próprias edições eram postas em circulação em pequena quantidade; entretanto é mister admitir que as primeiras publicações da obra em prosa serviram de apoio para a apreciação de sua obra poética, pois as evidentes homologias temáticas e de linguagem produziam uma unidade significativa entre a obra poética e a em prosa, caso de **Céu em Fogo**. Sendo assim, mais uma vez observamos a relevância da caracterização do termo prosa poética aplicado por Maria da Graça Carpinteiro.

Contudo, o que na lírica é dado, na maior parte das vezes, de forma concisa aparece na prosa frequentemente descrito com excessiva largueza. Na exposição por demais circunstanciada de estados psíquicos, pensamentos e desejos do poeta, revela-se uma forma decadentista de volúpia, contra a qual se revoltará aquele que aprecia os melhores poemas de Sá-Carneiro precisamente por causa da sua concentração dramática, densidade simbólica e atmosfera delicada e íntegra. (WOLL, 1968: p. 06)

As similitudes e distinções entre a prosa e a poesia de Sá-Carneiro estabelecem-se a partir, por exemplo, do que se constrói de forma mais condensada na poesia e o que se estende na narrativa, ou seja, alguns estados de espírito, que são descritos numa densa linguagem poética na lírica, desenrolam-se de forma mais prolixa na prosa. Em relação à novela *Asas*, especificamente, temos a seguinte consideração de Woll a respeito de *Além* e *Bailado*: “As duas ‘novelas’ *Além* e *Bailado* são, dentro da prosa de **Céu em Fogo**, verdadeiras obras líricas com reduzido elemento narrativo e, por isso, antecipam imediatamente os versos das poesias de Sá-Carneiro”.(1968: p.07)

*Além* e *Bailado* são, pois, na obra *Asas*, dois momentos poéticos de extrema importância, pois ambos envolvem a narrativa de maneira emblemática, isto é, com a corporificação da poesia no interior da prosa.

O que interessa, porém, é que Sá-Carneiro, no início da realização dos seus planos, abandonou a forma da narrativa objetiva em duas das projetadas obras em prosa – *Além* e *Bailado* – e passou a escrever poemas em prosa que sugeriam, mais do que exprimiam, fantasias e sensações vividas como que em sonhos. As duas obras, que aparecem mais tarde em *Céu em Fogo*, tornaram-se ao mesmo tempo os embriões das poesias de Sá-Carneiro, que em breve se lhes seguiram. Certas expressões, e até frases inteiras, que se encontram nessas obras, passam para os poemas de *Dispersão* e de *Indícios de Ouro*. (WOLL, 1968: p. 31)

Na orientação de Dieter Woll, Sá-Carneiro abandona o projeto da narrativa em *Além* e *Bailado*, pois esses dois poemas surgem, em princípio, no processo de composição do autor, como narrativas que fariam parte de uma coletânea. Entretanto, de acordo com o desenvolvimento de seu processo de composição, Sá-Carneiro vai, gradualmente, abandonando a forma narrativa em favor da poética.

Com base na correspondência de Sá-Carneiro, ressaltamos, em confluência com a ordem cronológica das cartas, as considerações do próprio autor a respeito de *Asas*, *Além* e *Bailado*:

“Asas” – é a história do artista que busca a perfeição e a ultrapassa sem a conseguir atingir (além-perfeição). Eu dava a este conto – cuja idéia lhe expus outro dia – o título de “Asas”, querendo simbolizar a perfeição que não se pode atingir porque, ao atingi-la, evola-se, bate asas. Receio, porém que o título seja vago demais. Conviria melhor unicamente “A perfeição”. Peço-lhe que me responda. (SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 740)

Em conformidade com a leitura da correspondência literária entre Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, podemos perceber que *Asas* nasce sob a forma narrativa, pois trata-se de uma história, com um protagonista que buscará um determinado ideal de arte. A temática já se direciona para a busca do excepcional, posto que a ideia geral pretendida por Sá-Carneiro é a de mostrar como um artista almeja a perfeição estética de sua obra e o fato de a perfeição ser algo inatingível. Esta é uma temática que, de forma geral, permeia todas as novelas de **Céu em Fogo**: a construção do inefável se dá de maneiras variadas em cada uma das novelas da antologia.

Desse modo, desde o início do processo de produção, vemos que a busca pelo incomum se apresenta como uma característica fundamental em *Asas*, sendo construída a partir da temática do artista que procura um ideal de arte praticamente inalcançável. Por conseguinte, temos o tema da arte poética como base para a escritura da narrativa e, dada essa premissa, podemos dizer que, desde então, nasce uma relação poesia e prosa numa homologia em relação ao tema e à forma imanentes na obra.

Mais adiante, encontramos nas cartas enviadas a Fernando Pessoa, a visão do autor referente ao poema *Além*, transcrito na íntegra, no final narrativa *Asas*:

“Além” – é o fecho do livro. A empresa mais difícil, mais audaciosa em que até hoje tenho pensado. Não é uma idéia que se possa expor. A narrativa resume-se no seguinte: dar por frases a idéia de “Além” – o além, o vago os desequilíbrios do espírito, os vôos da imaginação. Isso dar-se por meio de mistura de coisas racionadas, coerentes, com súbitos mergulhos no azul, tempestades de palavras que se emaranhem e arranhem, se entredevorem e precipitem. Quando

sonhamos, escapam-nos pormenores; os acontecimentos que se desenrolam nos sonhos por vezes não têm ligação, sucedem-se invertidos, não estão certos, em suma. Faça um esforço para me compreender, surgem-nos como uma soma de parcelas de espécie diferente. Pois o que é preciso é que esta narrativa dê ao leitor a mesma sensação. (SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 741)

É curioso notar como *Além* nasce, igualmente, de uma intenção narrativa, em consonância com o que foi dito por Dieter Woll. É ainda mais interessante perceber a dificuldade prevista já por Sá-Carneiro, desde o princípio de seu projeto, em expressar e construir, por meio da linguagem da prosa, ou seja, por meio de frases dispostas num enunciado com a organização sintática tradicional, a sensação do vago, produzida pela mistura de uma série de elementos expostos de maneira caótica, sem ligação sintática, como ocorre nos sonhos, em que imagens, cores, sensações que surgem, se misturam, se inter-relacionam numa combinação que permite ao leitor uma experiência sensorial única.

Além desses aspectos, é digno de nota ressaltar como o autor classifica sua obra: na primeira citação, temos a palavra *conto*, empregada na classificação de *Asas*; já, no segundo excerto, temos a designação *narrativa* empregada na classificação de *Além*, poema que, como dissemos anteriormente, faz parte da narrativa *Asas*. Podemos verificar, desta maneira, uma oscilação entre os gêneros que se dá na própria apresentação da obra pelo artista.

Vejam, agora, os comentários sobre *Bailado*, o segundo poema que aparece em *Asas*:

“Bailado” é apenas a descrição sonora e “pintada” do bailado duma dançarina. Foi em face da dança admirável duma dançarina, Mado Minty, que a idéia me surgiu. Eu tenho lido muita vez que a dança é uma arte sublime, toda emoção que nos liberta da terra e nos amplia a alma, etc....

Esta mesma Mado Minty já a vira dançar e a mesma impressão trouxera do seu corpo esplendido e sem véus. (Esta dançarina é das mais consideradas artisticamente por uma reprodução célebre que em tempos fez dos bailados do Egito antigo.) Pois bem, pela primeira vez anteontem eu vi uma dança de arte pura e compreendi, na verdade compreendi, os argumentos tantas vezes evocados nos tribunais. Eu fui

muito feliz em fazer tal constatação. Eu não era o bárbaro que receara. Apenas, pela primeira vez, via uma dança-Arte. E tinha nascido o “Bailado” que, se o conseguir realizar, ficará uma coisa bela. (SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 756)

Nesse momento, Sá-Carneiro já classifica o segundo poema de *Asas* como uma *descrição sonora e pintada*, caracterização que já está mais afastada dos termos que vinha utilizando para designar sua produção, pois, até então, os termos empregados foram: conto e narrativa. A partir de *Bailado*, Sá-Carneiro parece se dar conta de que o gênero prosa não seria suficiente para produzir no leitor o efeito por ele almejado. Essa caracterização é importante, uma vez que os adjetivos *sonoro* e *pintado* fazem referência às qualidades sensoriais desenvolvidas no texto a partir dos recursos de linguagem, mais especificamente, o sensacionismo e o interseccionismo.

A situação motriz para a produção de *Bailado* é a observação da dança de uma bailarina que o autor cita em sua carta: Mado Minty. A partir da contemplação do espetáculo de dança, o autor de *Asas* se dá conta da beleza que há na arte da dança. O artista fica extasiado com a experiência e fruição que é possível vivenciar de um espetáculo desta natureza.

Em outra correspondência, Sá-Carneiro diz a Fernando Pessoa: “Quanto ao “Bailado” devo-lhe dizer que as transformações são traduções dos gestos da bailadeira e por palavras e mesmo por idéias se procura dar a visão plástica e a sensação dos saltos da dançarina, bem como o ritmo da dança”.

Ao acompanharmos a correspondência de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, temos a oportunidade de seguir os passos que o autor de *Asas* utilizou durante o processo de composição da obra e, deste modo, circular pelos meandros entre a prosa e a poesia percorridos pelo autor. Neste trecho da carta, Sá-Carneiro fala sobre as modificações que efetuou em *Bailado*, reafirmando, mais uma vez, a intenção de produzir no leitor as sensações vivenciadas por ele ao acompanhar o espetáculo de dança de Mado Minty. Ele esclarece que as sensações devem ser plásticas, percebidas pela visão e no corpo do texto, e rítmicas, inscritas no esquema rítmico do poema.

Assim, produzir-se-iam com as palavras os saltos dados pela dançarina e ao leitor seria dada a experiência sensorial da contemplação da dança.

Envio-lhe juntamente o “Bailado”, que concluí ontem. Peço-lhe, é sabido, a sua opinião inteira sobre ele. Como vê, trata-se mais de uma poesia do que um trecho de prosa. Mas em escritos como estes o ritmo parece-me imprescindível, pois ajuda muito a sugestão. Empreguei mesmo em certos pedaços uma rima longínqua para dar a harmonia que existe nos passos da dança. Há partes que me agradam e – sobretudo – o final, onde passa a idéia perturbante do “já visto” dada longinquamente, como longínqua é essa idéia, chamando por último a “saudade transmigradora” para fixar o instante. (SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 763)

Em suas considerações sobre o poema *Bailado*, Sá-Carneiro coloca, agora de forma explícita, que se trata mais de um texto poético do que de um trecho narrativo, e acrescenta, inclusive, que considera, para a produção do efeito pretendido, o ritmo enquanto elemento fundamental para a sugestão da harmonia dos passos da dança. Dessa forma, há, segundo o autor, uma correspondência entre a sutileza dos passos da dança e a delicadeza do ritmo empregado na construção do poema.

É interessante observar como Mário de Sá-Carneiro vai, gradativamente, se dando conta da importância de uma linguagem diferente da prosa para a construção das sugestões sensoriais que pretende oferecer ao seu leitor. Tal aspecto vai transformando o até então prosador em poeta, até ao ponto de o próprio artista passar a se reconhecer como tal. Mais adiante, em sua correspondência, podemos ler ainda:

Aí vai outra poesia. Fi-la, vamos lá, em três horas, neste café com barulho e um militar reformado, gagá, ao meu lado, que fala só e implica com os circunstantes... Nesta tenho muita confiança; julgo-a mesmo muito bela, pasmo de a ter feito. É muito interessante o que se passa comigo atualmente. Como é que de súbito eu me virgulo para outra arte tão diferente? E sem esforço, antes naturalmente. Depois há isto. Eu que sou sempre inteligência, que componho sempre de fora

para dentro, pela primeira vez acho-me a compor de dentro para fora. Esses versos, antes de os sentir, pressenti-os, pesam-me dentro de mim; o trabalho é só de os arrancar dentre o meu espírito. (SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 774)

Nesse excerto, temos uma exposição de Sá-Carneiro a respeito do momento em que passa a escrever seus poemas. É fundamental notar que esta transição de estilo se dá, justamente, no momento em que o autor conclui algumas de suas obras em prosa, como ocorre no processo de composição de *Asas*, *Além* e *Bailado*. Para a nossa pesquisa, essa informação é muito relevante, uma vez que nosso objetivo é investigar os possíveis significados da oscilação genérica entre prosa e poesia no interior do *corpus Asas*.

Sá-Carneiro conta ao amigo Fernando Pessoa que começara a escrever poemas com maior facilidade, contextualizando a situação em que escrevera um de seus poemas: num café, com pessoas conversando, e em três horas, comentando, ainda, que gostara de sua composição e que, naquele poema, produzido numa situação comum, tinha fé, ou seja, acreditava que havia composto um poema de qualidade sem muita dificuldade. O processo de composição da prosa, segundo o autor, ocorrera sempre baseado no raciocínio, que vinha dos elementos exteriores para o texto, enquanto na composição de suas poesias o processo ocorria de forma inversa, isto é, os poemas vinham de dentro, de seu interior, e, sendo assim, o processo acontecia de seu íntimo para fora, para a concretização formal.

Notamos que, no momento da produção dos textos que entram em estudo na nossa pesquisa, Mário de Sá-Carneiro refletiu, principalmente, a respeito da linguagem empregada para a produção de um determinado sentido e, assim, concluiu, inclusive, que a linguagem da prosa seria insuficiente para a produção de efeito pretendido no leitor. No entanto, ele não abandona, totalmente, para a escritura de seus textos, a forma narrativa, pois *Asas* não deixa de ser uma história e, como tal, deve conter seus elementos estruturais de base, tais como: personagem, enredo, tempo e espaço.

Além desses aspectos, podemos observar que Sá-Carneiro utiliza uma maneira de exposição da narrativa que dá aos elementos, na frase, novos significados, a partir

do trabalho com os nomes, verbos, ritmo e cadência de cada construção. Todo esse trabalho tem por objetivo, nas próprias palavras do autor, a construção de um efeito múltiplo de sensações no leitor. Para a obtenção desse efeito, o autor de *Asas* utiliza em grande escala a linguagem sinestésica e, a partir da ordem caótica da frase, os sentidos são ampliados, multiplicados e simultaneizados, gerando uma espécie de distorção sensorial, que une o trabalho literário com a linguagem à produção de significados que repercutem sensorialmente no leitor, isto é, da mesma forma que distorce a percepção habitual do sentido, inaugura uma nova e mais aprofundada forma de correspondência e representação dos sentidos.

Neste caso, a linguagem é a força motriz que une, no interior da narrativa, poesia e prosa. Assim, as classificações das narrativas de Sá-Carneiro como prosa poética, conto poético e poesia em prosa, apontam para o caráter essencialmente poético de sua obra como um todo.

Outro fator digno de nota é a unidade que se estabelece entre a produção em prosa e a poética construída, também, pela linguagem, que se funda, principalmente, na sinestesia.

Além do aspecto da linguagem, os críticos apontam, inclusive, outras vias pelas quais a poesia entra na narrativa de Sá-Carneiro, como, por exemplo, a temática poética, muitas vezes, contemplada, até mesmo, pela interferência de seu trabalho como poeta.

Desta forma, com a apresentação da voz da crítica, esclarecemos e contextualizamos o leitor a respeito das bases fundamentais em que se apoia nossa pesquisa, isto é, a natureza específica do texto narrativo em Sá-Carneiro e algumas estratégias de linguagem desenvolvidas pelo autor, com a finalidade de construir uma nova linguagem inauguradora de uma particularíssima experiência sensorial em seu interlocutor.

Não é nosso objetivo, porém, dirigir a discussão para a estrutura da narrativa carneiriana, e sim problematizar e discutir os limites entre prosa e poesia em sua novelística e, em especial, em *Asas*, baseando-nos na orientação do panorama crítico construído neste capítulo, tendo em vista um encaminhamento de novas e contínuas reflexões a partir do que já foi posto e do que exporemos mais adiante.

Passemos, agora, ao segundo capítulo, no qual fundamentaremos as teorias que sustentam a nossa pesquisa: o sensacionismo e o interseccionismo.

## *Capítulo 02*

### *A dinâmica dos sentidos: o nascimento do Orpheu, o sensacionismo e o interseccionismo*

#### *2.1 O nascimento do Orpheu*

Tratamos, neste capítulo, da teoria do sensacionismo e do interseccionismo. Decidimos dedicar um capítulo ao estudo dessas estéticas irmãs, devido a sua importância para o estudo da prosa poética de Sá-Carneiro, que é o centro da nossa pesquisa. Como já colocamos inicialmente, é por meio da estética sensacionista que Mário de Sá-Carneiro constrói a sua singular linguagem e nos leva à reflexão sobre os gêneros prosa e poesia no interior de suas narrativas.

De acordo com o exposto no primeiro capítulo, podemos notar que, de forma geral, este é um aspecto presente em toda a prosa do autor português, entretanto para uma análise mais pormenorizada, delimitamos nossa apreciação à novela *Asas*.

Pretendemos, nesta etapa do trabalho, aprofundar nossa reflexão sobre o que seria a estética sensacionista, quais são as suas bases, quais são os procedimentos e influências e, principalmente, qual é seu objetivo.

Para abordarmos tal temática, é importante traçarmos um breve contexto da situação em que se deu o movimento sensacionista, quais foram os principais personagens que o impulsionaram.

Tomando como base essas premissas, temos de partir do fundador e participante do sensacionismo: Fernando Pessoa. Para iniciar a exposição sobre o que é o sensacionismo, o autor faz uma breve introdução a respeito do movimento do *Orpheu* e da moderna literatura portuguesa. Nesse sentido, Pessoa esclarece que o *Orpheu* foi uma revista de publicação trimestral, não sendo, porém, simplesmente uma revista, mas também um movimento artístico, que reuniu autores como: o próprio Pessoa, Luiz de Montalvor, Ronald de Carvalho, Alfredo Pedro Guisado, José de Almada Negreiros, Cortes-Rodrigues e Mário de Sá-Carneiro.

O movimento do *Orpheu* estava diretamente relacionado ao modernismo e, sendo assim, seus integrantes se dedicaram a busca de uma nova forma de arte, que renovasse os conceitos anteriores e desse origem a uma nova concepção da literatura.

O que quer *Orpheu*?

Criar uma Arte cosmopolita no tempo e no espaço. A nossa época é aquela em que todos os países, mais materialmente do que nunca, e pela primeira vez intelectualmente existem todos dentro de cada um, em que a Ásia, a América, a África e a Oceania são – a Europa, e existem todos na Europa. Basta qualquer país europeu – mesmo aquele país de Alcântara – para ter ali toda a terra comprimida. E se chamo a isto europeu, e não americano, por exemplo, é que é a Europa, e não a América, a *fons et origo* deste tipo civilizacional, a região civilizada que dá o tipo e a direção a todo mundo. (PESSOA, 1986: p. 407)

Em se tratando do *Orpheu*, Pessoa diz que o objetivo do grupo era construir uma arte cosmopolita que unisse vários países e culturas num só espaço, de forma que, em qualquer lugar do mundo em que se estivesse, estaria o mundo inteiro ali. O *Orpheu* teria a capacidade de produzir uma arte que sintetizasse o mundo inteiro nele. No entanto, esse mundo inteiro seria a Europa. Nesse sentido, Pessoa explica que todas as nações estariam consubstanciadas na Europa, porque este era o único continente capaz de direcionar todo o mundo. Dessa forma, a Europa era vista como um grande centro, que organizava e direcionava a arte de forma geral, como um foco de desenvolvimento artístico.

Deste modo, Pessoa dá continuidade a suas reflexões, falando, agora, sobre a moderna literatura portuguesa e suas relações com o movimento do *Orpheu*:

Da transformação literária, representada por um rompimento definido com as tradições literárias portuguesas, pode-se considerar ponto de partida Antero de Quental e a escola de Coimbra, embora necessariamente precedida de prenúncios e tentativas de tal modificação remontando até 1770, ao esquecido José Anastácio de Cunha (poeta superior ao exageradamente apreciado e insuportável Bocage); José Anastácio, com sua cultura complexa (além de costureiro francês, sabia inglês e alemão e traduzia Shakespeare, Otway e Gessner), representa o primeiro lampejo da alvorada no horizonte da literatura portuguesa, pois constitui a primeira tentativa de dissolver a forma endurecida da estupidéz tradicionalista pelo processo usual dos múltiplos contatos culturais. (PESSOA, 1986: p. 420)

A fim de montar um contexto da literatura portuguesa moderna, Pessoa aponta alguns escritores do passado como precursores do *Orpheu*, escritores que romperam com a literatura tradicional. Tendo como ponto de partida especificamente a questão das influências culturais, o fundador do *Orpheu* traça uma espécie de panorama dos movimentos literários e de suas reações diante dessas influências.

Parafraseando o autor português, em 1890, estabelecem-se, em Portugal, novos contatos culturais, a partir das influências simbolistas e decadentistas de autores como Eugênio de Castro e Antonio Nobre. Pessoa cita, inclusive, Guerra Junqueiro, entretanto esclarece que esse autor não fora bem apreciado e recepcionado pelo público, o que em sua opinião ocorre com tudo que é novo.

A partir de Antonio Nobre, segundo Pessoa, o movimento panteísta ganha corpo com a publicação da revista *A Águia*, movimento que surgiu em Portugal num momento anterior ao movimento modernista, e que sofreu grande influência do panteísmo dos românticos alemães. Nesse contexto, surge um movimento denominado saudosismo (1910), que busca, além do rompimento com os padrões tradicionais da literatura portuguesa, um sentimento transcendentalista, fundamentado no romantismo alemão.

Ícone desse movimento foi o autor Teixeira de Pascoais, para quem o saudosismo partia da palavra saudade, sem tradução em outras línguas e, por isso, baseava-se num “sentimento-ideia”, numa “emoção-refletida” que representava a promessa de uma nova civilização lusitana, em síntese, uma religião, uma filosofia tipicamente portuguesa.

Diante do exposto, Pessoa destaca três momentos na literatura portuguesa: o Realismo (geração de 70), com Antero de Quental; o Simbolismo, com Eugenio de Castro; e o Saudosismo, com Teixeira de Pascoais. Assim, o rompimento com a literatura tradicional dá-se com Antero, perpassa o simbolismo e alcança o saudosismo, sem, entretanto, chegar ao tão almejado rompimento com os padrões tradicionais da literatura, pois todos estes movimentos pecam nas seguintes questões:

O defeito principal dos saudosistas, porém, foi que perdiam em extensão o que ganhavam em profundidade; que, enquanto que o seu

grande mérito e originalidade eram alcançados mediante um mergulhar sem precedentes nas profundezas da consciência nacional – que os poetas antigos nunca logravam, pois Camões é italiano e Gil Vicente só superficialmente (...). (PESSOA, 1986: p. 420)

Em consequência, podemos dizer que Pessoa começa por apontar as falhas do saudosismo, ao afirmar que a literatura saudosista perdia pela extensão o que ganhava em profundidade, isto é, a qualidade dos saudosistas era a profundidade com que construía o espírito nacionalista pretendido pelo *Orpheu*, qualidade nunca atingida sequer por poetas como Camões, visto como italiano, dada a influência de Petrarca, e Gil Vicente, que buscara tal espírito e, no entanto, só o alcançara superficialmente. Por outro lado, a questão da extensão é apontada como um dos defeitos do movimento, pois de acordo com o que analisamos a respeito do *Orpheu*, uma das características do grupo era a linguagem sintética e, assim, os textos em prosa, de uma maneira geral, não eram valorizados.

Além disso, para Pessoa:

Os românticos da escola de Coimbra e os “Nefelibatas”, todos representam fracassos na literatura portuguesa na medida em que não efetuaram:

- 1) Uma mudança fundamental em setores tais da consciência nacional que podem ser alcançados e transformados pela influência literária.
- 2) Um corpo realmente coerente de pensamento e de arte concebíveis apenas como portugueses. Isto é, não realizaram a criação de um *Weltanschauung*, como a palavra alemã geralmente adotada o define. Não criaram uma consciência do Universo definidamente portuguesa. (PESSOA, 1986: p. 421)

Nesse trecho, duas novas “falhas” são apontadas por Pessoa: a ausência de uma mudança na consciência social do país, a partir da influência da literatura, e a ausência da criação de uma arte e de uma ideologia exclusivamente portuguesas.

Podemos dizer que, na medida em que Pessoa analisa alguns dos movimentos literários, ele vai desvelando um contexto em que existe uma necessidade premente de mudança. Dessa forma, o movimento do *Orpheu* e sua estética sensacionista surgem em um momento em que se impõe como necessária uma arte e um pensamento inovadores capazes de refletir o espírito português no que diz respeito à atividade artística.

Após tais reflexões, notamos que, entre os movimentos literários citados, o saudosista é o único que poderia preceder o *Orpheu*:

O movimento saudosista tinha de preceder o movimento sintético final. Os saudosistas representam a criação definida de um *Weltanschauung* português; o movimento completar-se-á quando esse *Weltanschauung*, uma vez obtido e definido, seja levado a uma atividade européia através do contato com culturas estrangeiras.

É isto que o Sensacionismo tem tomado a seu cargo realizar e seus artistas já fizeram muito.

O próprio movimento saudosista só foi possível depois que uma sucessão de contatos culturais abalara e excitara de tal modo a consciência nacional que ele se descobrira afinal a si mesmo. (IPESSOA, 1986: p. 421)

Posto isto, podemos compreender que o saudosismo foi o único movimento capaz de operar as mudanças almeçadas pelo movimento do *Orpheu*, pois os saudosistas representavam a tentativa mais próxima da construção da ideologia de arte e de nação que Pessoa pretendia para Portugal. Uma vez que o saudosismo contribuiu primeiramente para a construção desse contexto, o passo seguinte é a expansão da nova ideologia para o restante da Europa.

Podemos concluir, de acordo com tudo o que foi exposto até aqui, que ao explicar sobre o que foi o *Orpheu*, quais seus objetivos e principais conceitos de literatura, Fernando Pessoa analisa detalhadamente o contexto da literatura portuguesa a fim de evidenciar que o *Orpheu* só poderia ter surgido nesse momento da história da literatura, porque existia uma necessidade urgente de mudanças nos padrões

consagrados da literatura portuguesa, e os artistas, desde de Gil Vicente e Camões, já buscavam alcançar um dos fundamentos mais significativos do *Orpheu*, que é a força ideológica que a literatura pode ter e disseminar na sociedade. O projeto estético do movimento, a partir da construção dessa consciência artística e social, buscava a produção de uma arte que fosse genuinamente nacional e capaz de representar sua nação por meio de uma estética produzida e pensada pelos próprios autores portugueses, cômicos das influências que Portugal recebera da literatura europeia, e agora capazes de construir e sistematizar uma arte que refletisse a nação e não simplesmente reproduzisse os velhos padrões difundidos pela Europa.

De acordo com os aspectos mencionados, podemos prosseguir e analisar, mais especificamente, o sensacionismo e o interseccionismo, que são as bases da fundamentação para a criação da novela *Asas*.

## 2.2 *O sensacionismo e seus princípios*

Para iniciar a nossa exposição a respeito do que é o sensacionismo, devemos partir da própria nomenclatura. A palavra sensacionismo é oriunda da palavra sensação, dessa maneira, é necessário entendermos o que é uma sensação para Pessoa, fundador do *Orpheu* e da vertente que constituiu as bases da poesia do movimento. Posto isto, vejamos o que seria uma sensação segundo o autor: “A sensação é nitidamente do exterior, mas, ao mesmo tempo, esse sentimento (ou sensação) do exterior, do físico, é sempre acompanhada por uma obscura consciência do interior, do psíquico”.

Desse modo, podemos dizer que a sensação é um elemento que vem do mundo físico, exterior, mas que vem acompanhada simultaneamente de uma consciência do mundo interior do indivíduo, isto é, à medida que um elemento do mundo físico exterior produz em nós uma sensação, por exemplo, quando sentimos a fragrância de um perfume, esse odor vem do mundo físico, exterior para nós, entretanto, quando decodificamos essa sensação produzida pelo odor do perfume, ela é acrescida simultaneamente de outros elementos, que são subjetivos, por exemplo, uma lembrança, a associação a um determinado fato ou a uma pessoa, uma época etc.

Partindo desse pressuposto, observemos os princípios do sensacionismo:

*Todo objeto é uma sensação nossa.*

*Toda arte é a conversação dum sensação em objeto.*

*Portanto, toda arte é a conversão dum sensação numa outra sensação.*

Como movimento literário que define a estética poética do *Orpheu*, o sensacionismo parte de princípios, e esses princípios são articulados, de forma lógica, em silogismo. Dessa forma, temos: a premissa maior, *todo objeto é uma sensação nossa*, ou seja, toda percepção que temos do mundo físico circundante é captada por nós como uma sensação; premissa menor, *toda arte é a conversão de uma sensação em objeto*, isto é, a arte é um objeto criado a partir de uma sensação, pois quando o artista recebe a informação do mundo físico, transformando-a em sensação, ele produz um objeto artístico que, por sua vez, é produto de uma sensação; conclusão, *toda a arte é a conversão de uma sensação em outra sensação*.

Ao se referir à importância do movimento sensacionista, Pessoa afirma:

Se a avaliação dos movimentos literários se deve fazer pelo que trazem de novo, não se pode pôr em dúvida de que o movimento sensacionista português é o mais importante da atualidade. É tão pequeno de aderentes quanto grande em beleza e vida. Tem só três poetas e tem um precursor inconsciente. Esboçou-o levemente, sem querer, Cesário Verde. Fundou-o Alberto Caeiro, o mestre glorioso [...]. Tornou-o, logicamente, neoclássico o Dr. Ricardo Reis. Moderniza-o, paroxiza-o - verdade que decrescendo-o (?) e desvirtuando-o – o estranho e intenso que é Álvaro de Campos. Estes quatro – estes três nomes são todo o movimento. Mas estes três nomes valem toda uma época literária. (1986: p. 427)

Logo, se para se avaliar um movimento literário utiliza-se o critério da inovação, Pessoa conclui que o sensacionismo é um dos mais significativos da época, dado o seu caráter de vanguarda. Outra questão digna de nota é o fato de serem poucos os participantes do movimento; o precursor inclusive participou do movimento sem ainda ter uma consciência clara do que seria o sensacionismo. Entretanto, o que essa vertente do *Orpheu* tinha de menor em relação à quantidade de participantes, ganhara em qualidade. Nesse contexto, surgem os heterônimos de Pessoa, cada um deles dando ao sensacionismo uma forma particular.

É importante notar que, ao discorrer sobre o que foi o sensacionismo, Fernando Pessoa faz um parêntese interessante a respeito do emprego da palavra arte, que para ele é usada como sinônimo de literatura, posto que as demais artes são classificadas como subartes:

Haverá sempre gente que mais se satisfaça com estas subartes, que com a, essencialmente aristocrática e difícil, arte literária. Para a plebe da sensibilidade existem artes vitais – a dança, o canto e a representação teatral. Para a burguesia da sensibilidade existem as artes como a pintura, a escultura, a arquitetura, e, um pouco menos e intermédia, a música. Para a aristocracia da sensibilidade existe apenas

uma arte: a literatura, resumo de todas, transcendentalizando-as através da idéia. (PESSOA, 1986: p. 428)

Nesse excerto, podemos perceber a importância da literatura para Pessoa que, ao discorrer sobre a arte literária, apresenta classes de sensibilidade para a apreciação da arte, considerando a mais alta sensibilidade aquela ligada à apreciação da literatura, já que os graus intermediários são ocupados pelas demais artes.

Feitas essas colocações, observemos o conceito de sensacionismo:

A uma arte assim cosmopolita, assim universal, assim sintética, é evidente que nenhuma disciplina pode ser imposta, que não a de sentir tudo de todas as maneiras, de sintetizar tudo, de se esforçar por de tal modo expressar-se que dentro de uma antologia da arte sensacionista esteja tudo quanto de essencial produziram o Egito, a Grécia, Roma, a Renascença e a nossa época. A arte, em vez de ter regras como as artes do passado, passa a ter só uma regra – ser a síntese de tudo. (PESSOA, 1986: p. 428)

O maior preceito do sensacionismo, nas palavras de Pessoa, é a negação de qualquer disciplina rígida que pré-determine o movimento. Temos algumas questões fundamentais, como o fato de o sensacionismo ser uma arte sintética, isto é, de ter a capacidade de, com poucas palavras, potencializar uma grande quantidade de significados, aspecto essencial da linguagem poética. Outro aspecto importante é seu caráter cosmopolita, ou seja, o fato de o sensacionismo estar estritamente ligado ao espaço dos grandes centros urbanos. Outra de suas peculiares características está na forma de expressão, que procura de tal modo amplificar as sensações, a ponto de admitir como possível a produção, a partir das sensações, de uma obra universal, que sintetizasse tudo o que foi produzido até então.

Descendemos de três movimentos mais antigos – o simbolismo francês, o panteísmo transcendentalista português e a salgadeira de coisas sem sentido e contraditórias de que o futurismo, o cubismo e quejandos são ocasionais expressões, embora, para ser exato, descendamos mais do espírito do que da letra deles. O senhor sabe o que é o simbolismo francês e tem de certo conhecimento de que, sendo no fundo o subjetivismo romântico levado aos extremos, é, além disso, a liberdade romântica de versificação extremada. Foi mais ainda uma análise mórbida e extremamente minuciosa, sintetizada (?) para as finalidades da expressão poética de sensações. Foi um sensacionismo já, embora rudimentar, em relação ao nosso. (PESSOA, 1986: p.430)

O sensacionismo descende de três movimentos artísticos fundamentais: o simbolismo, o panteísmo transcendentalista português ou saudosismo, e a mistura de cubismo e o futurismo. No campo literário, temos o simbolismo francês e o saudosismo, sobre essas duas correntes, temos importantes questões a mencionar, como por exemplo, o destaque que o simbolismo francês tem no panorama da literatura universal, com poetas como Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, artistas que foram ícones para o mundo com suas formas de expressão poética inovadoras, ricas em sugestões e sensações. Quanto à segunda fonte, o panteísmo transcendentalista português, também conhecido como saudosismo, inspirou-se, sobretudo no panteísmo do romantismo alemão, uma vez que foi, especificamente, o movimento que mais se apropriou do panteísmo como filosofia, na qual o mundo todo e a natureza são extensões divinas e, nesse contexto, o contato do indivíduo com a natureza promovia uma espécie de transcendência da realidade imediata para outra, permitindo, assim, a relação com o divino e a inspiração do gênio.

Em se tratando dos movimentos de vanguarda, como o cubismo e o futurismo, que tiveram maior destaque na pintura, o sensacionismo herda o seu teor de modernidade com a inauguração de novas formas de arte, vinculadas ao espaço cosmopolita e à busca da ruptura com padrões pré-estabelecidos de arte, além da questão que, mais adiante veremos, dos múltiplos planos trabalhados nas telas, em que as figuras surgiam decompostas em figuras geométricas. Esse último preceito foi bem captado por uma das formas de manifestação do sensacionismo: o interseccionismo.

É importante notar a visão que Pessoa expõe do simbolismo como uma nova versão da subjetividade romântica mais extremada, uma forma de expressão das sensações amplificada e sintética, isto é, uma antecipação, menos trabalhada, do que seria o sensacionismo proposto por ele.

É possível, assim, notar a existência de relações homológicas entre o romantismo, o simbolismo e o sensacionismo. No caso dos três movimentos literários, temos como que uma disseminação, um desenvolvimento e uma síntese dos ideais de uma poesia que seria a base do modernismo português da época do *Orpheu*.

Do simbolismo francês derivamos nossa atitude fundamental de excessiva atenção às nossas atenções, nossa conseqüente preocupação contínua com o tédio, a apatia, a renúncia diante das coisas mais simples e mais sãs da vida.

(...)

Rejeitamos inteiramente, exceto uma vez ou outra por objetivos puramente estéticos, a atitude religiosa dos simbolistas. Deus tornou-se para nós uma palavra que pode ser convenientemente usada para sugestão de mistério, mas que não serve a outro objetivo, moral ou de outra espécie – um valor estético e nada mais. (PESSOA, 1986: p. 430)

Mais uma vez, notamos uma correlação entre alguns princípios do sensacionismo com o simbolismo e, conseqüentemente, de acordo com conceitos desenvolvidos até aqui, com o romantismo. Conforme observamos, o sensacionismo deriva da tendência à ênfase nas sensações simbolistas, entretanto soma-se a esta questão dois outros fatores significativos, o tédio e a apatia sentidos pelo sujeito diante da vida cotidiana e burguesa do final do século XIX, tema muito abordado pelos artistas românticos, que consideravam tais reações como fruto da oposição fundamental entre o “Eu” singular e a sociedade em geral.

Como ressalva, nota-se a rejeição ao teor religioso do simbolismo. O poeta português esclarece que a religiosidade simbolista não é herdada pelo sensacionismo, posto que, para este, Deus existe apenas como sinônimo de mistério, sem nenhuma

implicação de outra natureza. Tratava-se, portanto, de uma questão de estética literária e mais nada.

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

Intelectualizamos seus processos. A decomposição do modelo que eles realizam (porque temos sido influenciados, não por sua literatura, se têm alguma coisa que se assemelhe à literatura, mas por suas telas) situamo-la no que acreditamos ser a própria esfera dessa decomposição – *não coisas, mas nossas sensações das coisas*. (PESSOA, 1986: p. 431)

Especialmente tratando do cubismo e do futurismo, como dissemos anteriormente, percebemos a natureza da influência que o movimento produz no sensacionismo, especificamente, a influência das telas. O processo de decomposição das figuras que ocorre na pintura das telas dos artistas cubistas e futuristas é a base do que se dissemina no sensacionismo. Esse processo é intelectualizado, isto é, transportado para a literatura, para o texto, no qual, a decomposição dos planos é alcançada pelo processo de linguagem, tornando-se uma das formas de efetivação do sensacionismo, chamada de interseccionismo, aspecto fundamental que analisaremos mais adiante neste trabalho.

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

2) Não há filosofia, nem ética, nem estética mesmo em arte, qualquer que seja a quantidade delas que possa haver na vida. Em arte há apenas sensações e nossa consciência delas. Qualquer que seja a parcela de amor alegria, dor, que possa haver na vida, em arte são apenas sensações; em si mesmas, nada valem para a arte. (...)

3) A arte, em sua plena definição, é a expressão harmônica de nossa consciência das sensações; isto é, nossas sensações devem ser

expressas de tal modo que *criem um objeto que será uma sensação para outros*. A arte não é, como disse Bacon, “o homem acrescentado à Natureza”; é a sensação multiplicada pela consciência – multiplicada, note-se bem. (PESSOA, 1986: p. 432)

Para o sensacionismo, a única realidade é a sensação e a realidade; para a arte, nesse sentido, é a consciência da sensação. Qualquer que seja a questão do cotidiano, como por exemplo, o amor, a dor ou o ódio, na literatura sensacionista, o que há é somente a sensação, os sentimentos por si mesmos não valem nada. A melhor concepção de arte, nesse contexto, é, portanto, a consciência das sensações, ou seja, as sensações dos artistas devem de tal forma ser expressas no texto, de modo que o objeto se torne, em contato com o leitor, uma sensação dele.

Pessoa conclui suas colocações negando a de Bacon, e acrescentando que a arte é a sensação potencializada pela consciência de sua existência.

Os três princípios da arte são: 1) cada sensação deveria ser expressa em sua plenitude, isto é, a consciência de cada sensação deveria ser peneirada até o fundo; 2) a sensação deveria ser expressa de tal modo que tivesse a possibilidade de evocar – como um halo em torno de uma apresentação definida central – o maior número possível de outras sensações; 3) o todo assim produzido deveria ter a maior semelhança possível com um ser organizado, porque esta é a condição da vitalidade. Chamo estes três princípios: 1) o de Sensação; 2) o de Sugestão; 3) o de construção. (PESSOA, 1986: p. 432)

Dessa maneira, apresentam-se os seguintes princípios da arte: cada sensação deve ser diluída até que se obtenha um estágio de plenitude da mesma; em segundo lugar, cada vez que uma sensação é abordada, numa forma artística, ela deve evocar, isto é, trazer à tona o máximo de sensações possíveis, desta forma, teríamos uma sensação central, como um epicentro, e, por consequência, uma série de outras sensações produzidas em sequência pelo poder de sugestão da central; em última

instância, o todo produzido sob essas premissas deveria ter, ao final do trabalho, uma estrutura organizada que conferiria ao texto assim produzido uma unidade fundamental de estrutura e sentido. Em consequência, podemos destacar, de forma sintética, três princípios da arte sensacionista: o da sensação, que diz respeito à potencialização de cada sensação; o da sugestão, em que a força de uma sensação central traz à tona o máximo de outras sensações; e, por último, a estrutura organizada desse esquema, tendo por objetivo a confluência de todos esses aspectos na construção de um significado, que seria a produção dessas sensações na linguagem e a experiência sensorial do leitor em contato com a obra.

É importante notar que, ainda que o sensacionismo seja uma vertente do movimento do *Orpheu*, um dos mais significativos do modernismo português, ele aceita e nega todas as escolas paralelamente, partindo do fato de que todas são restritas e limitadas, devendo ser vistas de uma maneira geral, como um todo incompleto. Dessa forma, o sensacionismo é, para Pessoa, a única opção de arte, se tomarmos como base o conceito desenvolvido pelo autor, segundo o qual a única forma de arte completa é a literatura.

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. (PESSOA, 1986: p. 434)

Podemos concluir, dessa forma, que o sensacionismo exclui e aceita as demais escolas literárias tendo por fundamento o fato de todas serem limitadas e excludentes, e as aceita, nesse caso, por contribuírem juntas para a composição de um organismo único no âmbito da literatura.

Assim, ao passo que qualquer corrente literária tem, em geral, por típico excluir as outras, o Sensacionismo tem por típico admitir as outras todas. Assim, é inimigo de todas, por isso que todas são limitadas. O sensacionismo a todas aceita, com a condição de não aceitar nenhuma separadamente. (PESSOA, 1986: p. 434)

A essa altura, Pessoa passa a detalhar mais profundamente a natureza do sensacionismo, e como ocorre o processo de apreensão dos elementos da realidade objetiva dentro do pensamento sensacionista.

Embora a citação seja longa, é importante observar que:

Nada existe, não existe a realidade, mas apenas sensações. As idéias são sensações, mas de coisas não colocadas no espaço e, por vezes, nem mesmo no tempo.

A lógica, o lugar das idéias, é outra espécie de espaço.

Os sonhos são sensações com apenas duas dimensões. As idéias são sensações com apenas uma dimensão. Uma linha é uma idéia.

Cada sensação (de uma coisa sólida) é um corpo sólido delimitado por planos, que são *imagens interiores* (da natureza de sonhos – bi-dimensionados), delimitadas das mesmas por linhas (que são idéias, de uma dimensão somente). O *sensacionismo pretende, cõnscio desta realidade real, realizar em arte uma decomposição da realidade em seus elementos geométricos psíquicos*. (PESSOA, 1986: p. 441)

A colocação inicial parte, pois do pressuposto de que não existe realidade, mas apenas as sensações. O primeiro tipo de sensação descrito são as idéias, que são sensações colocadas no espaço. Dessa forma, o espaço, onde temos as ideias, é um espaço específico, o da lógica.

Os sonhos, por sua vez, são sensações com duas dimensões, ao passo que as ideias possuem somente uma dimensão. Seguindo essa linha de raciocínio, temos o seguinte: cada sensação de uma coisa sólida é um corpo sólido delimitado por imagens interiores (bi-dimensionadas como os sonhos) que, por sua vez, são delimitadas pelas ideias.

Em síntese, temos o seguinte esquema estrutural do pensamento da arte sensacionista: existem dois tipos principais de sensações, as ideias e os sonhos. As ideias são sensações com uma dimensão, colocadas no espaço da lógica e delimitadas por planos que são imagens interiores de duas dimensões que, por conseguinte, são delimitadas pelas ideias. Dessa forma, o objetivo do sensacionismo é decompor a realidade e realizar, no interior da obra, ou seja, da escritura literária, a decomposição da realidade em elementos geométricos e psíquicos.

Da mesma opinião é Maria Aliete Galhoz, para quem, especificamente, em Sá-Carneiro:

Os sentidos assumem no enigma deste repentino debate uma importância muito exclusiva, pois que são eles os mais brilhantes intérpretes duma espécie de inteligência intuitiva que não consegue seu equivalente em compreensão racionalizada, e daí o desequilíbrio em que brilham e se consomem. Através da crispação, anormalizada por tão constante, dos heróis, tudo tem uma vibração excessiva, a própria imaginação se torna susceptível de sensibilidade efetiva, à maneira de um estado segundo, e a realidade acaba por transfigurar-se absorvida em estranhas conversões, matéria e estímulo de sinestésias sem repouso. É o transformismo e a metamorfose daí resultantes que fazem a exteriorização nervosa de todas as presenças e os hiatos por nós apercebidos entre a dispersão das significações captadas. (GALHOZ, 1956, in: Céu em fogo. p. 25)

Tratando da demanda dos sentidos e, por conseguinte, do sensacionismo na obra de Sá-Carneiro, a autora faz uma série de considerações que colaboram para a formação de nosso panorama do que foi o movimento.

Como premissa inicial, ela coloca a importância dos sentidos na obra autor que, sem dúvida, parte dessa base para a escritura de seus textos. Para Maria Aliete Galhoz, os sentidos são vistos como interpretações de uma inteligência intuitiva e não poderiam ser representadas por uma linguagem racionalizada e tradicional. Assim sendo, o trabalho com as sensações inclui as próprias sensações que se consomem e misturam entre si, sendo chamadas à cena potencializadas e simultaneizadas. Nesse sentido, a própria imaginação fica à mercê da torrente sensorial, produzindo um estado

psíquico segundo, que segue a simultaneidade e a força de cada sensação em todas as suas formas e ao mesmo tempo. Dessa maneira, a realidade se torna uma conversão de tudo que existe em sensações, em sinestésias sem fim. Essa conversão da realidade em sensações traz, para a nossa compreensão, todos os elementos de significado presentes na obra, mais os que estão ausentes e, de certa forma, colaboram para a formação do significado geral, posto que este se constrói por meio de significantes presentes e ausentes, numa dinâmica que produzirá o efeito final de sentido.

Além dessa linha de apreensão da realidade do mundo, é fundamental analisar um dos processos de realização do sensacionismo literário. Esse processo, também de grande relevância para a nossa pesquisa, é o interseccionismo.

### *2.3 O interseccionismo*

O interseccionismo é conceituado como um dos processos do sensacionismo que leva em conta que cada sensação é a mistura de outras várias sensações. Assim, Fernando Pessoa toma como exemplo o cubo que possui seis lados e cada um deles, para o interseccionista, corresponde à consciência da sensação do objeto exterior como objeto; à sensação do objeto exterior como sensação; às idéias objetivas associadas a esta sensação; à subjetividade do observador e à consciência abstrata circundante a esta subjetividade. Sendo assim, podemos compreender que o interseccionismo é um dos processos mais abstratos e conscientes do sensacionismo.

Qual é o processo a adotar-se para realizar o sensacionismo?

Há vários processos - pelo menos três claramente definidos:

1) Interseccionismo: o sensacionismo que toma consciência do fato de que toda sensação é realmente várias sensações misturadas.

2) (...)

3) (...)

Como realiza estes três processos o sensacionismo? O interseccionismo realizou-o tentando levar a efeito a deformação que cada sensação cúbica sofre pela deformação de seus planos. Ora, todo cubo tem seis lados: estes lados olhados pelo ponto de vista sensacionista, são: a sensação do objeto exterior como objeto; a sensação do objeto exterior como sensação; as idéias objetivas associadas a esta sensação - isto é, o “estado de mente” por meio do qual o objeto é visto naquele momento; o temperamento e a atitude mental fundamentalmente individual do observador, a consciência abstrata por trás desse temperamento individual. (PESSOA, 1986: p. 442)

Corroborando com a mesma questão, Dieter Woll afirma o seguinte:

No sentido mais restrito, a palavra designa a técnica da intersecção, de várias esferas ou de vários aspectos de um mesmo objeto numa poesia, processo esse, portanto, que tinha a sua origem, quer em teorias cubistas da pintura, quer em teorias futuristas da literatura. (1968: p. 38)

A respeito de um dos poemas de Armando Cortes-Rodrigues, o crítico diz o seguinte:

O tema era o jogo abstrato de formas, sons e cores puras, se bem que a própria técnica dos seus versos não fosse realmente interseccionista. Em sentido mais lato, interseccionista significava toda a poesia em que se dava expressão ou à intersecção de impressões sensoriais e sensação na vida moderna, na vida européia como se dizia, ou a intersecção de várias tendências psíquicas, até de vários “eus” na personalidade do poeta. (WOLL, 1968: p.39)

É importante citar que Cortes-Rodrigues colabora com o movimento sensacionista e que, a partir da análise de um de seus poemas, temos uma caracterização que nos auxilia a compreender a natureza do processo do interseccionismo, tomando como base o sentido mais geral do processo, isto é, o fato

de considerar-se interseccionista todo poema que, de alguma forma, apresentava a intersecção de planos que poderiam ser os planos da multiplicidade e simultaneidade dos acontecimentos na vida moderna dos grandes centros, das sensações múltiplas do indivíduo a partir da observação de algo, de várias tendências psíquicas de um mesmo eu-lírico, ou até mesmo de uma multiplicidade de “eus” em um mesmo sujeito: aspecto fundamental tanto da obra de Sá-Carneiro quanto da obra de Fernando Pessoa. Enquanto o primeiro objetivou essa tendência no interior de seus personagens, o segundo criou uma série de poetas – personalidades – independentes como extensão de um mesmo ser.

Dessa maneira, chegamos a um importante momento da nossa análise, na qual concluímos, após as informações levantadas sobre o sensacionismo, desde o movimento do *Orpheu*, até a vertente mais específica que ficou conhecida como sensacionismo, que, de acordo com Pessoa, o fundador teórico do movimento, o interseccionismo é um procedimento por meio do qual, no texto literário, se concretizam os anseios e objetivos sensacionistas.

É fundamental levantarmos as informações que realçam a importância de Mário de Sá-Carneiro nesse contexto, para que possamos mais adiante fazer a leitura do nosso *corpus* tendo como base estas reflexões:

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 determiná-la. O fato é que eles ergueram os começos entre si.

Mas cada sensacionista digno de menção é uma personalidade distinta e naturalmente todos exerceram atividades recíprocas.

Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro estão mais próximos dos simbolistas. Álvaro de Campos e Almada Negreiros são os mais próximos do moderno estilo de sentir e escrever. Os outros são intermédios. (PESSOA, 1986: p. 450)

Podemos compreender, de acordo com a leitura, a importância de Sá-Carneiro para o movimento sensacionista, que nasce da amizade entre ambos os poetas. Além disso, temos a questão da influência simbolista, tanto para Fernando Pessoa quanto para Mario de Sá. Sendo assim, é mister dizer que, enquanto Pessoa trabalhava com o sensacionismo na poesia e nos heterônimos, Sá-Carneiro trabalhava-o em seus primeiros textos novelas e contos. Nesse caso, notamos já a busca pela produção do sensacionismo na poesia, com Pessoa, e na prosa, com Sá-Carneiro. É importante, com relação a este pensar sobre a natureza da linguagem sensacionista, que é altamente poética, embora construída em um texto em prosa.

Nenhum sensacionista elevou-se mais alto do que Sá-Carneiro na expressão do que pode ser chamado, em sensacionismo, de sentimentos coloridos. Sua imaginação – uma das mais puras de literatura moderna, pois ele excedeu Poe no conto de dedução, em *A Estranha Morte do Professor Antena* – desenfreia-se entre os elementos a ele dados pelos sentidos e seu senso da cor é um dos mais intensos entre os homens de letras. (PESSOA, 1986: p. 450)

Nesse excerto, temos o reconhecimento da importância de Sá-Carneiro para o sensacionismo, encontrando-se nele o trabalho com o cromatismo, elaborado pelo autor de *Asas* no conto *A Estranha Morte do Professor Antena*. O cromatismo é, também, um dos processos de efetivação do sensacionismo, posto que a apreensão dos objetos concretos (sensações) por meio das cores é também uma forma de representação da realidade, que é sensação, de uma forma potencializada: as cores são trabalhadas como sensações no texto, isto é, cada cor trazida à tona traz em si a sugestão de uma série de outras cores.

Em seu prefácio à antologia de poetas sensacionistas, Pessoa deixa claro, mais uma vez, a importância de Sá-Carneiro para o sensacionismo e coloca uma importante questão: a de o autor de *Asas* ser reconhecido pelo talento com que escreveu seus contos, apesar de seu nome não constar na referida antologia por conta da extensão de suas obras. Podemos dizer, dessa forma, que, de fato, o sensacionismo foi um

movimento eminentemente poético, isto é, dedicado à poesia. Entretanto, Sá-Carneiro, como um dos maiores sensacionistas que foi, inovou esse conceito, aplicando o sensacionismo à prosa.

Foi Mário de Sá-Carneiro o sensacionista que mais publicou. Nasceu em maio de 1890 e suicidou-se em Paris em 26 de abril 1916. Na ocasião, os jornais franceses chamaram-no, sem dúvida, um futurista, embora, e porque, não o fosse.

Sua força principal está no corpo de seus contos, mas a extensão impede sua inclusão nesta antologia. (PESSOA, 1986: p. 451)

Após o suicídio de Mário de Sá-Carneiro, Pessoa ficou responsável pela obra do amigo, e, do que deveria ser publicado, é importante mencionar que excluiu as primeiras produções:

Esse conjunto de obras dele deve ser formado por: (1) *Dispersão*, (2) *Confissão de Lúcio*, (3) *Céu em Fogo*, (4) *Indícios de Ouro*, inéditos ainda em conjunto. Elimino o volume de *Princípio* pela simples razão, de que não presta, e o mesmo critério me leva a excluir a peça *Amizade*, que o precedeu, e que nunca li, por imposição do próprio Mário de Sá-Carneiro. (PESSOA, 1986: p. 457)

Posta a questão da publicação, é possível concluir que algumas das obras de Sá-Carneiro deixaram de ser publicadas, no conjunto de suas obras completas, por conta de não se enquadrarem nos moldes da literatura do *Orpheu* e da vertente sensacionista. De acordo com a crítica da época, *Princípio* foi uma obra que se adequava mais ao modelo de literatura do saudosismo, no sentido do resgate de algumas características românticas, como a oposição do indivíduo romântico à sociedade e o suicídio, dentre outros.

Em virtude de tudo o que foi mencionado, podemos concluir essa etapa da nossa pesquisa, que procurou elaborar um panorama geral do sensacionismo, partindo de sua origem no *Orpheu*, um dos momentos mais importantes da modernidade portuguesa e que objetivou ser um movimento literário sintético, empenhado em construir uma ideologia artística capaz de transformar a sociedade portuguesa e em sintetizar influências recebidas de toda Europa em um modelo autenticamente português, que ao mesmo tempo em que absorvesse as tendências literárias europeias, tivesse consciência de sua verdadeira nacionalidade.

Com base nessas ideias, partimos para o levantamento de informações sobre o que foi o sensacionismo, verificando que este movimento se caracterizou como uma vertente do *Orpheu*, que sistematizou, sobretudo, uma teoria da poesia moderna portuguesa, na qual toda a realidade do mundo objetivo deveria ser compreendida como sensação, não admitindo a existência de nenhuma realidade a não ser a da própria sensação. Partindo desse princípio, referimo-nos, inclusive, ao processo de construção do sensacionismo em poesia, isto é, o processo interseccionista, procedimento pelo qual a linguagem sensacionista se desdobra em planos sintático-semânticos que se interpenetram.

Em síntese, pudemos reunir neste capítulo o instrumental teórico necessário para analisar, a seguir, a novela *Asas*, que é o *corpus* de nossa pesquisa, e tentar verificar, em pormenores, como nele se constrói a singular linguagem de Sá-Carneiro.

### *Capítulo 03*

#### *3.1 A potencialização das sensações e a construção da plasticidade poética em Asas*

Damos início, neste capítulo, à análise do texto de Sá-Carneiro, contando com todas as considerações e conclusões que formulamos após a realização de um estudo sistemático das questões abordadas nos capítulos 1 e 2.

A análise de *Asas* tem, agora, como objetivo mostrar como a linguagem poética ganha corpo na narrativa, quais são os meandros que ela percorre até se iconizar nas formas dos dois poemas finais, *Além* e *Bailado*, e quais são as implicações desse percurso para a narrativa carneiriana.

Sendo assim, passemos ao texto e, para tanto, observemos, de início, alguns aspectos que nos parecem relevantes: a obra é narrada em primeira pessoa, por um narrador que não deixa muitas informações a respeito de si mesmo: o que sabemos dele é que é um escritor, que tem por objetivo contar a vida de seu singular amigo, a personagem central. É fundamental, nesse sentido, ressaltar esse aspecto, uma vez que conhecemos a trajetória de Zagoriansky por meio do narrador. Além disso, a narrativa é estruturada, basicamente, por meio de lembranças do narrador, que reconstrói os principais diálogos travados por ele com o poeta-personagem. Observemos, desde o início, o bordado enunciativo do narrador:

Encontrei-o de novo, poucos dias volvidos, na Praça Vendôme. Mais discretamente, porque era a agitação das cinco horas, o meu desconhecido indagava sempre a atmosfera: hoje, numa atitude mais serena, enternecida a cor-de-rosa – descendo, em frágil suavidade, o olhar, instante a instante, sobre as mulheres de luxo que saíam dos automóveis... (SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 483)

De acordo com a situação que temos acima, assistimos ao momento em que o narrador reencontra o poeta e, ao descrevê-lo, notamos que surge o emprego, ainda que discreto, de uma expressão singular, *atitude enternecida a cor-de-rosa*.

Vemos, aqui, que a descrição da atitude da personagem, envolve o emprego de uma frase construída por um substantivo: *atitude*, que é qualificado pela forma nominal *enternecida* e por outro substantivo, *cor-de-rosa*.

A partir da observação de desses aspectos, podemos concluir que essa forma de adjetivação se torna singular por causa do emprego de uma cor para a qualificação de uma atitude. Esse é um dos primeiros elementos da linguagem poética que surge na narrativa. É ele que já aponta para uma importante configuração da linguagem sensacionista, uma vez que temos contemplado o sentido da visão pelo uso da cor. De acordo com o nosso estudo, sabemos que o sensacionismo se constrói por meio do interseccionismo que, nesse caso, mistura dois planos de realidades distintas: o comportamento enternecido do sujeito é associado a uma cor. Esses dois planos ( o do comportamento e o da sensação colorida) estão presentes no mesmo contexto, amalgamados e, assim, compõem pictoricamente a ternura com que Zagoriansky observa as *mulheres de luxo que habitam o espaço urbano*.

Pode-se dizer que, em *Asas*, este é um processo quase que constante, ou seja, a adjetivação das personagens, espaços, entre outros fatores, ocorre a partir de uma maneira singular de empregar os atributos, a partir da qual o mundo dos sentidos é chamado à tona.

Mundo que se esgota a si próprio em atributos: cada objeto é um mar de impressões que se desencadeiam mutuamente, cada elemento vive em função da auréola sumptuosa que o circunda. A base verga ao peso das tonalidades que sobre ela tomam corpo como uma vegetação invasora, abrindo-se em ramificações variadas que amontoam continuamente novos modos de ver e de sentir. (CARPINTEIRO, 1960: p. 69)

A realidade projetada pela linguagem de Sá-Carneiro produz sempre o efeito de uma série de impressões simultâneas em torno de cada um dos objetos ou seres que

procura pôr em realce. O trabalho de adjetivação é responsável por essa multiplicidade de significados. Cada objeto serve como uma base sobre a qual se assenta e ganha corpo uma rede de atributos que se referem a uma excêntrica realidade que se constrói por meio das novas e múltiplas capacidades de ver, perceber e sentir, estimuladas pelo espaço agitado da vida urbana.

Desta maneira, vimos como esse traço já surge sutilmente na descrição da atitude da personagem central. Observemos, agora, a partir da leitura do excerto abaixo, qual é a sensação experimentada pelo narrador ao ouvir certas considerações de Zagoriansky:

E toda a noite eu ouvi, suspenso, as palavras do russo.  
Que zebrante intensidade, que síntese de oiro!  
Em face dele, a convulsionar a beleza das suas frases *novas*,  
vinha-me a sensação destrambelhada de que o artista não falava só  
com a boca, mas com todo o corpo...  
Amiudaram-se, a partir daí, os nossos encontros. Uma intimidade  
quotidiana, mesmo. E hoje, recordando essa época da minha vida, afinal  
tão próxima, ela evoca-se-me em laivos de sonho, de beleza e pasmo –  
de inquietação, misteriosamente. (SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 484)

Podemos observar, neste exemplo, as primeiras impressões que o narrador tem do poeta. Logo de início, constrói-se uma relação de estreita sintonia entre ambos, e o narrador demonstra grande admiração pelo amigo que acabara de conhecer. Para expressar tal sentimento, temos uma das primeiras interferências da linguagem poética na expressão: *Que zebrante intensidade, que síntese de oiro!*

Nesta frase, notamos um trabalho sensorial que promove uma mistura de sensações; em *zebrante*, neologismo derivado do substantivo zebra, que se configura como adjetivo e como qualidade, temos ressaltada uma espécie de sensação visual atordoante causada pela alternância das listras brancas e pretas, chamando a atenção para uma estranha ilusão de ótica. Ao fazer uso desse recurso poético, o narrador oferece ao leitor a experiência sinestésica da sensação visual associada à intensidade

sonoro-semântica das palavras do russo. O leitor, junto com o narrador, participa da sensação virtual delirante sugerida pelo adjetivo.

Em relação a esse procedimento de linguagem, José Régio (apud CARPINTEIRO, 1960) comenta “[...] Ele usa formas verbais com o valor de substantivos, e com o valor de adjetivos; dá complementos a verbos intransitivos; sintetiza uma frase numa palavra, ou decompõe uma palavra numa frase [...]”.

A próxima expressão, *Que síntese de oiro*, é ainda mais rica em significados. **Síntese de oiro** é o título de uma das antologias poéticas de Sá-Carneiro, e, além disso, a palavra oiro (ouro) é amplamente utilizada ao longo de sua narrativa.

Observemos alguns dos possíveis significados da palavra:

O ouro é a imagem da luz solar e, por conseguinte, da inteligência divina. O coração é a imagem do sol no homem, como o ouro é na terra. Consequentemente, o ouro simboliza o todo superior, a glorificação ou quarto estado. Tudo que é de ouro ou se faz de ouro pretende transmitir à sua utilidade ou função essa qualidade superior. O ouro constitui também o elemento essencial do simbolismo do tesouro escondido ou difícil de encontrar, imagem dos bens espirituais e da iluminação suprema. (Cirlot, 2005: p. 434)

Como podemos depreender, de acordo com a leitura, o ouro representa um elemento especial, ligado a forças superiores, à sabedoria como uma iluminação que se encontra em tesouros espirituais. Logo, correlacionando estes significados à sensação que o narrador de *Asas* tem de Zagoriansky, podemos perceber a expressão como um prenúncio do perfil da personagem e do tipo de relação que vai se estabelecer com essa estranha figura do poeta. A impressão causada pelo russo é especial, singular e única. A primeira impressão do narrador, ao conhecê-lo, é a de quem encontra um verdadeiro tesouro, mas um tesouro dourado, de ouro imaterial.

Dando continuidade a nossa análise, temos, na narrativa de Sá-Carneiro, mais um importante aspecto da linguagem poética, a eclosão da fala do personagem central, que, desde as primeiras frases, já faz uso de uma modalidade ímpar da linguagem. Nesse sentido, temos a seguinte descrição do narrador: “Em face dele, a convulsionar a

beleza de suas frases *novas*, vinha-me a sensação destrambelhada de que o artista não falava só com a boca, mas com todo o seu corpo ...”

Nesse fragmento, notamos um importante índice da linguagem que irá se construir no desenvolvimento da narrativa. A questão das sensações trabalhadas na própria linguagem reiterada pela fala do narrador, uma vez que a impressão que se tem, ao ouvir falar o poeta, é a de que ele fala com o corpo todo, ou seja, usando e estimulando sentidos, fator que traz de volta novamente a temática do sensacionismo.

Desse modo, pusemos em relevo, ao menos, duas manifestações da linguagem sensacionista até esse momento de nossa análise: a fala do narrador na descrição da personagem e o prenúncio da linguagem sinestésica que será empregada adiante pelo poeta. Sendo assim, o sensacionismo adentra como um fio no tecido narrativo e vai, gradativamente, se unindo aos elementos da narrativa.

Além disso, encontramos, no mesmo texto, outro fator digno de nota. Para observá-lo melhor, retomemos parte do nosso exemplo: “E hoje, recordando essa época da minha vida, afinal tão próxima, ela evoca-se-me em laivos de sonho, de beleza e pasmo – de inquietação, misteriosamente.”

Exatamente nesse trecho, ao observarmos cuidadosamente a expressão, é possível perceber uma sutil manifestação do interseccionismo. Dessa vez, ela se dá ao interseccionarem-se dois planos: o da realidade e o do sonho. Na recordação do narrador, ao lembrar-se do momento em que conhecera Zagoriansky, a memória surgira em sua mente como que em sonho. Assim, verificamos a presença de dois planos misturados simultaneamente, o da memória ou realidade e o do sonho, associado ainda a experiências sensacionistas de beleza, espanto, inquietação e mistério.

Mais adiante, encontramos outra afirmação que merece destaque: “Não estou escrevendo uma novela – apenas fixando um episódio bem real, por secreto e perturbador. Assim, nem me esforçarei por dar um seguimento dramático a minha narrativa”.

É interessante notar o esforço que o narrador faz para manter a natureza do seu relato ligada à realidade e, por outro lado, sua insistência ao referir-se à indefinição do

gênero, que ocorre quando esclarece que não está escrevendo propriamente uma novela.

A partir de tais reflexões, analisemos: há, em princípio, na afirmação do narrador, a presença de dois planos, o da literatura e o da realidade. Devemos ressaltar, também, o fato de esses dois planos fazerem parte da temática abordada pelo texto. Dessa forma, podemos concluir que há, no interior da narrativa *Asas*, a discussão sobre o real e o fictício, planos que fazem parte da própria realidade da composição da novela de Sá-Carneiro. Logo, é possível dizer que existe um plano paralelo ligando alguns aspectos como, por exemplo, o processo de composição da novela *Asas* por Sá-Carneiro, que traz à tona realidade e ficção, como em qualquer composição artística e, por outro lado, tais questões sendo abordadas pelo narrador, isto é, há uma homologia entre a temática da narrativa e o seu próprio processo de produção.

Com isso, pode-se afirmar que tal temática constrói no texto a intersecção de dois planos: o da produção literária do autor empírico Sá-Carneiro e o da produção do narrador, que também é um autor de textos literários. Nesse sentido, é possível concluir que a metaliteratura constrói uma intersecção entre o plano da composição literária na realidade e a composição literária contemplada na temática da novela. O método interseccionista é aplicado, assim ao se tratar da temática literária.

Temos, portanto, não só o interseccionismo abordado na potencialização das sensações sinestésicas, mas também um interseccionismo que trabalha no plano da temática do texto.

Logo de inicio eu confessara ao estrangeiro já o conhecer de vista – e ter-me impressionado muito o seu aspecto aureolado e sua estranha atitude, olhando o espaço, em Notre-Dame na Praça Vendôme.

Lembro-me que Zagoriansky, desta vez, apenas sorriu num dos seus inolvidáveis sorrisos *triangulares*, acrescentando qualquer coisa que não percebi – como que uma onomatopéia hirta: decerto uma palavra russa iludindo a resposta. (SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 484)

A próxima expressão singular aparece em: *aspecto aureolado*. Nesse caso, observamos o substantivo *aspecto* sendo qualificado pelo particípio *aureolado*. A intensificação do significado da expressão se dá pelo uso desse qualificador, que traz uma carga semântica diferenciada. Observemos alguns dos significados da palavra auréola:

Auréola: aura que circunda os corpos gloriosos, que se representa em forma circular ou amendoada. Interpreta-se como vestígio do culto ao sol, símbolo ígneo que expressa a energia sobrenatural irradiante, ou como visibilização da luminosidade espiritual emanada. (Cirlot, 2005: p. 107)

A personagem central, então, é vista pelo narrador como um ser ímpar, uma pessoa com atributos distintos das pessoas cotidianas. Além disso, a caracterização, mais uma vez, se dá por meio do sentido da visão, a auréola circunda o aspecto da personagem, fato que leva ao leitor a experiência da visualização do aspecto etéreo de Zagoriansky.

Essa caracterização se torna relevante à medida que essa peculiaridade da personagem se relaciona com seus atributos de poeta. Zagoriansky não é somente mais um poeta, e sim um poeta iluminado por uma auréola, que é símbolo de seus atributos especiais como artista.

Em seguida, impressiona-nos a seguinte expressão: *num dos seus inolvidáveis sorrisos triangulares*. Nessa situação, observamos a interferência das artes plásticas, do cubismo, especificamente, que, de acordo com Pessoa, foi intelectualizado pelos sensacionistas. Deste modo, em vez de termos, numa tela, a figura de um sorriso construída pela forma geométrica do triângulo, temos a qualificação do sorriso do poeta-personagem pelo triângulo, num processo que envolve o sensacionismo, pela presença do sentido da visão, e o interseccionismo, pela intersecção dos planos do sorriso da personagem e da forma geométrica, que lembra o cubismo.

Além disso, encontramos, mais uma vez, a citação de outro dos poemas de Sá-Carneiro: *Apoteose*. Podemos concluir que tal ocorrência não é aleatória, posto que notamos, claramente, um diálogo entre a obra poética do autor e a sua prosa, mais que isso, como observamos anteriormente, estabelece-se claramente uma intersecção entre a produção poética de Sá-Carneiro e a ficção de *Asas*, isto é, há uma relação estreita entre a práxis efetiva do poeta e a ficção de *Asas*, como se Sá-Carneiro fosse Zagoriansky e vice-versa. A alusão aos poemas do autor, na narrativa que estamos estudando, provoca esse efeito de interconexão. Os poemas de Sá-Carneiro citados, constantemente na obra, produzem esse efeito.

Cria-se, assim, uma relação de intersecção entre o escritor de novelas, que é Sá-Carneiro, e o seu narrador, que é também um escritor de novelas, além da interpenetração da obra poética do autor, repentinamente mencionada no contexto de *Asas*. A citação do poema acima referido se dá no momento em que, ao ouvir o narrador falar de suas novelas, Zagoriansky faz a seguinte declaração:

*É uma Apoteose à minha vibratibilidade. Que triunfo! Pela primeira vez acho alguém com quem saiba falar da minha Arte, decisivamente. Não digo que me compreenda. Longe disso. Mas vai sentir-me um pouco. É já muito. Verá...*

O poema *Apoteose* foi publicado em **Indícios de Ouro**, obra que o autor trabalhou simultaneamente com seu livro de novelas **Céu em Fogo**. Mais uma vez, é interessante observar a ligação estreita entre a poesia e a prosa em Sá-Carneiro. Os dois gêneros se combinam, se misturam num movimento hibridizante, que anula por completo os limites entre a prosa e a poesia.

Outro fato digno de nota é o de a personagem declarar que o amigo novelista não irá compreendê-lo, mas sim senti-lo. Tal afirmação ganha destaque, uma vez que a linguagem sensacionista, empregada na escritura da narrativa, manifesta-se também no plano temático por ser um dos objetivos do projeto poético de Zagoriansky. Ao ressaltar que sua *Arte* deve ser *sentida* e não compreendida, Zagoriansky aponta claramente para os fundamentos da sua *práxis* poética, ou seja, não provocar no leitor uma reação intelectual, mas acima de tudo uma sintonia sensorial.

“Nervos! Nervos!... Oh, o horror do Mesmo! Para que sempre fazer idêntico, se tantas coisas Outras nos envolvem?... Ao excessivo e ao diverso – em *Marchetado* e *Ruivo!*...”.

Em confluência com o que podemos observar no excerto, Zagoriansky busca uma arte que seja distinta de tudo que se produzira até então. Ele questiona o porquê de se fazer sempre o mesmo, quando a vida a nossa volta é tão grandiosamente inexplicável e surpreendente. A partir desse momento, o poeta passa a explicitar seu projeto poético, que tem por fundamento o sensacionismo .

Mais uma vez, a adjetivação que Zagoriansky utiliza é singular e contempla as sensações: *Marchetado* e *Ruivo*. No primeiro adjetivo, são ressaltados os sentidos do tato e da visão, pois *marchetado* é algo que se insere, que se constrói pela incrustação de peças de materiais diversos na madeira. *Ruivo* traz à tona a cor, sensação visual luminosa e quente.

Estes são procedimentos da linguagem sensacionista que, aos poucos se vão infiltrando na narrativa, a ponto de Zagoriansky acabar definindo os princípios etéreos e sinestésicos de sua linguagem sensorializante:

Notre-Dame – incrustação medieval! Abóbadas do templo, rosáceas dos vitrais, cornijas e telhados – tudo, tudo no espaço... Não são degraus de trono, degraus de trono – outras tantas catedrais projetadas na atmosfera: sucessivas; ao Infinito! A atmosfera: um espelho de Fantasmas! E cada figura, cada ogiva, cada rendilhado – se traduz lá, vagueando-se, se projeta lá em insinuações envolventes de contorno. Pois o ar tudo rodopia, amola e alastra, anela, diverge insondavelmente... Para além da nossa existência real, outra se influi, existe – suave: das formas aéreas, contínuas, que emolduramos. Quem sabe até se elas não irão ser, ultrapassando o Vácuo – as almas sutis, voláteis, dos corpos doutros mundos?... (SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 485)

Ao descrever a catedral de Notre-Dame, Zagoriansky faz uso de uma linguagem ímpar, que nos oferece uma espécie de enumeração de elementos característicos do espaço, de modo a simultaneizá-los, caotilizá-los e, inclusive, quase volatilizá-los.

Nesse caso, a descrição física de cada ornamento da catedral, as abóbadas, os vitrais e as cornijas, faz-se de modo a interseccioná-los, transformando o edifício da Notre-Dame em um amontoado de pedaços fluidos e até espirituais. Tal procedimento proporciona ao leitor, no contato com o texto, uma espécie de vertigem, provocada pela sucessão de aspectos visuais e táteis. Assim, o leitor entra numa espécie de pacto com o texto, ao ser solicitado para a participar da experiência sensorial produzida pela linguagem.

Em relação ao uso de certos verbos em *Asas*, Maria da Graça Carpinteiro faz o seguinte comentário:

Todo o relevo voluptuoso, torturado, dispersivo (e mesmo cromático, para o caso de <dourar>, por exemplo, embora <arroxear> e outros verbos portadores de cor sejam menos frequentes) que despontava nos nomes se dinamiza através dos verbos, recaindo com força especial nalguns deles, como: alastrar, arder, ascender, contorcer, dimanar, dourar, esgueirar, emaranhar, estrebuchar, fremir, golfar, oscilar, resvalar, silvar, soçobrar, ungir, vibrar, ziguezaguear. O uso transitivo de alguns deles, habitualmente intransitivos (estrebuchar, alastrar, oscilar, soçobrar, vibrar, etc), citado entre as anomalias sintáticas apontadas por José Régio, pode, segundo creio, contribuir para a formação dum certo halo poético duma maneira indireta, na medida em que introduz nas relações entre os vários elementos da frase uma carga redobrada em vez duma carga simples. (CARPINTEIRO, 1960: p.72)

Ainda que, neste caso, particularmente, não tenhamos a presença do cromatismo, a situação descrita por Zagoriansky dinamiza-se pelo uso de verbos como alastrar, amolar, anelar e divergir, isto é, a descrição da catedral ganha um significado a mais, para além da caracterização dos detalhes de cada parte que forma a imagem da catedral como um todo. Desse modo, dinamiza-se o significado de cada elemento que compõe o quadro da Notre-Dame.

A suas afirmações, a autora adiciona que o dinamismo produzido pelo uso singular dos verbos contribui para a formação do matiz poético da linguagem na prosa carneiriana. Em confluência com o que foi dito e acrescentando nosso olhar ao texto,

verificamos que, além da potencialização do significado, o uso singular dos verbos potencializa, sobretudo, a experiência sensacionista. Ao entrar em contato com o texto, o leitor tem a sensação de observar, de fato, a imagem da catedral no ar, mas não como uma imagem estática, e sim como um elemento dinâmico em movimento no espaço. Enfatiza-se, nessa situação, o ar como um elemento responsável pelo movimento da cena.

Voltando à leitura do texto, observemos como o poeta dá continuidade a sua fala:

“E eis qualquer coisa que a minha Ânsia estrebuchou fixar!...  
Translucidez-Espectro... Visões de Nós-próprios... e dos templos... dos  
palácios... das torres... das arcarias... Ah!, eu não vibro só monumentos  
nas suas linhas imutáveis, nativas rudes – a pedra. De há muito absorvi  
senti-los a bem mais Imperial nos seus moldes incorpóreos de ar –  
transmitidos, flexíveis impregnantes...

“As grandes catedrais! Notre-Dame...Que altos-relevos do  
Espaço...que maravilhosas intersecções de planos... Planos múltiplos e  
livres, *desdobrados*, que se enclavinham, se transmudam, soçobram,  
turbilhonam!...

*“Eu quero uma Arte que interseccione idéias como estes planos!”*  
(SÁ-CARNEIRO, 1995: p.485)

Nessa fala de Zagoriansky, a descrição da catedral, por meio da enumeração de elementos simultâneos, que têm sequência, assim como o uso dos verbos responsáveis pela potencialização dos sentidos. Entretanto, é adicionado aos elementos constituintes da catedral a visão das próprias personagens e a de outros monumentos. Assim, múltiplos elementos incorporam-se à mesma cena, produzindo um quadro em que temos a catedral de Notre-Dame como um centro motriz que evoca e sugere outros elementos do real, como palácios, impérios e, até mesmo, sensações já vividas pelas personagens. Em consequência, sensações diversas se superpõem e se interpenetram, de acordo com o exposto por Fernando Pessoa na teoria sensacionista, em que cada sensação potencializada traz à tona uma série de outras e novas sensações.

Outro aspecto digno de nota na citação é a palavra ar. Quando partimos do título *Asas* e analisamos a proposta de Zagoriansky para a sua poesia, isto é, que a

gravidade não agisse mais sobre ela, deixando-a toda livre no ar, notamos que o ar possui um papel significativo na obra. No excerto selecionado, a personagem central diz não somente *fixar* os monumentos, mas também senti-los, nas suas linhas incorpóreas de ar. Este, por sua vez, tem a função de modelar todos os componentes da realidade, como os monumentos e catedrais. Para a personagem, o ar é responsável por uma espécie de moldura incorpórea e etérea do real, inclusive, de seu próprio corpo aéreo. Além disso, o ar seria o ponto máximo de libertação para se poder ascender a planos superiores.

Dando continuidade às reflexões de Zagoriansky:

Oiça, bem!, oiça bem! Quero uma Arte interceptada, divergente, inflectida... uma Arte com força centrífuga... uma Arte que não se possa demonstrar por aritmética... uma Arte-geométrica no espaço... Sim!, sim!, uma Arte a três dimensões... no espaço... Áreas e Volumes!" (SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 485)

Notamos, agora, que o poeta-personagem se refere mais explicitamente à natureza da arte que busca, isto é, ao princípio fundamental da sua teoria poética. O que ele almeja é uma *Arte a três dimensões*, que mantenha íntima relação com a teoria sensacionista proposta por Pessoa. Mais especificamente, quando observamos a questão posta por Pessoa do cubo das sensações com várias dimensões, notamos que o poeta do *Orpheu* buscava também uma arte a três dimensões, como um cubo tridimensional, prismático, cujos planos corresponderiam, cada um deles, a uma determinada especificidade das sensações. Além disso, podemos notar outra similaridade entre as teorias, quando Zagoriansky trata da questão da força centrífuga, que é outra questão levantada por Pessoa, quando sistematiza as bases do movimento sensacionista. Para Pessoa, o processo do sensacionismo ocorre, entre outros fatores já mencionados no capítulo anterior, pelo realce de uma sensação principal, cuja força atrai outras sensações, mas de forma a dinamizá-las e disseminá-las, como se tratasse de um ímã às avessas, que espalhasse e distribuísse os elementos para fora do centro.

Atentemos, agora, para os comentários do narrador-personagem às reflexões de Zagoriansky:

Em vertigem, dificilmente me guiara por este rodopio. E abismava-me. Enfim! – era toda uma Imaginativa nova...

De resto, havia nas suas frases uma desconexão aflitiva, um destrambelho fugaz – e, nos seus olhos, um esplendor *fumarento*, a boca amarfanhando-se-lhe em um ricto de sombra. (SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 485)

A citação nos permite, depreender as sensações que o narrador experimenta diante das elucubrações de Zagoriansky. Esse é um aspecto interessante, posto que a sensação é uma das palavras-chave da nossa pesquisa, e o efeito experimentado pelo narrador de *Asas* é similar à experiência do leitor diante do texto de Sá-Carneiro. Pode-se dizer mesmo que, diante das palavras de Zagoriansky, o narrador vivencia uma série de sensações em vertigem, isto é, as descrições sensacionistas que interseccionam sensações múltiplas produzem no expectador da ficção um efeito de vertigem, construído a partir da linguagem fortemente carregada de sinestésias simultâneas e interconexões de vários planos, seja das figuras descritas, seja da própria incursão das personagens no cenário abordado. Dessa forma, o leitor é posto ao lado do narrador que ao ouvir as palavras do poeta, sente-se com em rodopio.

Diante da linguagem empregada pelo narrador, quando descreve o que sente ao ouvir Zagoriansky, notamos novamente a presença de termos que remetem ao sensacionismo, como por exemplo, a seguinte expressão: *esplendor fumarento*. Tal expressão pretende traduzir uma sensação específica que advém do narrador, que no caso tenta definir a vaguidão do olhar do poeta quando se refere as suas teorias. Faz uso, então, de aspectos visuais, como o da *fumaça*, que nos remete a uma atmosfera de mistério e imprecisão, e do *esplendor*, como um elemento de beleza incomparável, até ofuscante. Tais termos constroem uma imagem do olhar da personagem que busca realçar sua aura de mistério e imprecisão. A imagem de Zagoriansky se monta com

base em sensações empenhadas em definir seu perfil de personalidade excepcional, ou seja, a expressão *esplendor fumarento* procura edificar a estrutura psicológica e subjetiva da personagem.

Mais adiante, o poeta dá sequência a suas teses, tratando, dessa vez, da importância de o gênio experimentar o dinamismo voluptuoso do *ar*:

Ar... o espaço, que nunca é imóvel – e vibra sempre, coleia sempre... A mínima oscilação, só por si, vale um motivo de Arte – é uma beleza nova: zebrante, rangente, desconjuntada, emersa... Fantasie um corpo nu, magnífico, estendido sobre colchas da Índia, em um *atelier* de luxo... Mas de volta, meu amigo, de volta, tudo será esse corpo – só a beleza purificada desse corpo!... Soçobrará o resto, desarticular-se-á em redor, focando o ambiente nessa apoteose – alabastros de convergência!... Depois é o próprio corpo que, de tanto haver concentrado, se desmorona em catadupas de oscilações afiliadas, loiras viciosas... Abrem os seios gomos de ar crispado, as pernas derrotam colunatas – agitam os braços múltiplas grinaldas; os lábios palpitam incrustações de beijos... Tudo se abate de Beleza! E o corpo é já um montão de ruínas, de destroços de ar, que ondeiam livres, em vórtice – e se emaranham, se entrecruzam, se desdobram, se convulsionam... *Todo o ar vive esse corpo nu.* (SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 486)

Conforme observamos anteriormente, o *ar*, nessa narrativa, ganha um sentido especial que, após a observação e análise desse excerto, se torna ainda mais palpável. Na concepção de Zagoriansky, todo artista de valor deve saber tornar individual e singular o tratamento da atmosfera, pois ela seria uma *fonte inesgotável de beleza inúmeras*. Para ele, cabe ao artista saber explorá-la. Em primeiro plano, o ar é algo em constante movimento, cuja mobilidade já vale como motivo artístico. Em seguida, propõe-se o corpo nu circundado por tecidos delicados, num atelier luxuoso. A ideia desenvolvida é da ação do ar sobre o corpo e sobre os tecidos com os quais está em contato: o que se procura destacar é a beleza do corpo nu e a sensação obtida pelo movimento do ar nos tecidos que o envolvem. Nesse ambiente, o ar envolve o corpo como uma moldura ou veste diáfana. E a cena que se constrói, obedece a dois processos realçadores da graça sutil do corpo nu. O primeiro deles ocorre no momento

em que a beleza do corpo se concentra a tal ponto que soçobra, ou seja, produz uma espécie de imersão nos demais componentes do espaço, que desse modo se diluem ou perdem toda a sua relevância no atelier. O segundo se dá quando, após a condensação total da cena em torno do corpo nu, os tecidos e o ar, que o envolvem se dispersam no espaço, em catadupas. As partes do corpo então se decompõem e sua beleza se dissemina pelo ar, que incorpora a beleza do corpo em sua forma mais etérea e sensual. Enfim, podemos concluir que o ar é um elemento que, na obra, tem a função de sintetizar, potencializar e elevar a beleza dos corpos a um estágio de pureza, próximo da perfeição inalcançável pela matéria densa dos corpos no mundo real.

Assim, a linguagem poética na novela, de acordo com o que temos analisado até aqui, se alimenta dos procedimentos sensacionistas e interseccionistas, que se manifestam, neste caso, na forma explícita como beleza do corpo se condensa e se intensifica, para depois se dispersar, gradualmente, pela intersecção do corpo e do ar.

É possível dizer, dessa forma, que a recorrente interconexão de imagens e sensações é a principal responsável pela poeticidade da linguagem.

A respeito da prosa de Sá-Carneiro, Maria da Graça Carpinteiro comenta ainda o seguinte:

Prosa que nalguns momentos pede ao verso os seus meios de expressão a ponto de nele se integrar completamente – eis como nos surge esta camada de estilo tão importante nas novelas de Sá-Carneiro. As catadupas de imagens, as orgias de cor, os delírios de transposição são coroados por uma cadência, uma simetria e um acordo de sons que podem chegar a situar-se em pleno verso. (CARPINTEIRO, 1960: p. 83)

Tal citação fundamenta a tese levantada a respeito do papel das imagens nas novelas de Sá-Carneiro, isto é, a da potencialidade poética que a construção imagética imprime aos textos narrativos do autor.

Além dos aspectos contemplados, na nossa análise, podemos mencionar mais uma característica da linguagem poética empregada em *Asas*: a estrutura paralelística.

Ao retomarmos o excerto citado de *Asas*, temos o seguinte: “E o corpo é já um montão de ruínas, de destroços de ar, que ondeiam livres, em vórtice – e se emaranham, se entrecruzam, se desdobram, se convulsionam... *Todo o ar vive esse corpo nu.*” Assim, quando se dá o procedimento da enumeração dos processos sofridos pelo corpo, temos, também, um paralelismo responsável pela sensação de vertigem e de simultaneidade.

A respeito do paralelismo, Maria da Graça comenta: “O paralelismo evidencia-se na prosa de Sá-Carneiro como um dos mais frequentes agentes de ritmo, auxiliando com a sua cadência especial a intenção contida nas palavras”. (1960: p. 78)

O uso da estrutura paralelística é uma das maneiras de se estabelecer o ritmo da frase, pois se pode construir, por meio dela, uma duração maior, menor ou simultânea, de apreensão de cada elemento disposto paralelamente.

Além disso, a questão dos sons, apontada pela estudiosa, é mais um fator a ser analisado, uma vez que, ao efetuarmos a leitura do trecho citado de *Asas*, notamos uma repetição dos sons de “s”, esse fonema sibilante que produz no texto como que um eco contínuo, um sussurro que permeia a descrição da cena do atelier. Posto que tratamos do exame da linguagem poética na prosa carneiriana, é fundamental mencionar que a aliteração é outro dos recursos poéticos utilizados na narrativa.

Dando continuidade a nossa análise, vejamos agora como o processo de linguagem, analisado até aqui, prossegue até a conclusão do texto. Observemos, para isso, os comentários do narrador a respeito da figura singular de Zagoriansky:

Por exemplo, jurou-me numa noite:

- Se eu quisesse, meu amigo, contar a minha vida, em voz alta, a mim próprio – eu mesmo não acreditaria. Ah!, desenvolveu-se sempre em erro a minha existência... Se lhe entrasse em pormenores, “literatura” suporia. E, no entanto, a verdade irrisória... Menos crível, porém, todos os personagens – os mesquinhos até, na aparência – tenham procedido, afinal, sempre de acordo com a minha vida. *Encontrei sempre quem devia encontrar.* Ninguém nunca procedeu comigo como procederia com outrem – mesmo os que não me conheciam... Tanto que chego a lembrar-me, em verdade, *se não serei só eu, mas muitos* – isto é: *todos os personagens da minha vida...* (SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 487)

Ainda que o excerto em questão não trate, especificamente, da linguagem poética, é interessante observar o processo da construção da personagem Zagoriansky, uma vez que, de acordo com alguns elementos do texto, podemos observar que se trata de uma figura de caráter excêntrico e que busca uma arte de perfeição inatingível. Isto posto, temos, no trecho citado, um aspecto que gera uma reflexão a respeito dos planos da ficção e da realidade. Partindo da ficção, a personagem central declara ter a impressão, ao tratar de sua vida, de ser uma personagem ficcional, uma vez que lhe parece que em sua vida sucedeu como sucederia na literatura. Zagoriansky chega a se indagar se ele mesmo não seria uma personagem, como as demais de história. A partir dessa proposição, verificamos dois planos: o da realidade e o da ficção. Partindo do princípio de que, no âmbito da ficção, há o questionamento dos limites desses planos, podemos dizer que há uma espécie de intersecção que liga os planos da realidade e da ficção no interior da própria narrativa de *Asas*. Isto é, a intersecção entre o ficcional e o real fundamenta o próprio processo de produção da novela *Asas*, de Sá-Carneiro.

Parece-nos, assim, possível construir a seguinte equação: no plano da realidade, o autor Sá-Carneiro produz sua obra ficcional, enquanto que, no plano da ficção, a personagem Zagoriansky discute o fato de sua vida pretensamente real apresentar características absolutamente ficcionais. Há, portanto, um paralelismo visível entre realidade e ficção, que nos leva mais uma vez, a reafirmar a presença de um procedimento interseccionista não só na construção da linguagem poética de *Asas*, mas também na articulação entre os planos da ficção e do real.

Dando sequência a nossa análise, vejamos agora a seguinte citação:

De quando em quando, fazia-me agora estrambóticas constatações:

- Já reparou no cheiro do petróleo? É muito curioso... Lembra-se?... Dir-se-ia um aroma *com crosta*... Sim, um aroma duplo: um tom aromal, primeiro grosso – revestindo um tom mais agudo, esfericamente... (SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 487)

É possível notar, nessa parte do texto, com mais clareza, a presença de uma linguagem altamente sinestésica, que põe em evidência o trabalho com a potencialização dos sentidos, proposto pelo sensacionismo. Com base na questão da condensação, característica da linguagem poética, podemos notar que, em poucas linhas, há uma força sensorial intensa, obtida por meio da descrição do cheiro do petróleo. Em primeira instância, a característica atribuída ao cheiro é a do tato, pois se trata de aroma com crosta, embora a caracterização do aroma, traga à tona o sentido do olfato, notamos que o narrador atribui ao odor uma tripla sensação: primeiro rugoso, depois revestido de certa sonoridade aguda e, por fim esférico. Esses três traços contemplam a visão, a audição e o tato: o tato rugoso, a audição em som mais *agudo*; e a visão em *esfericamente*, pois, em última instância, ocorre uma espécie de circunstância, a partir da qual o processo de caracterização é envolvido *esfericamente*. Assim, podemos dizer que cada um dos traços atribuídos ao aroma se superpõem em camadas e se assentam sobre a esfericidade do odor. Quando analisamos essa qualificação, o advérbio nos leva a uma espécie de visualização do cheiro. Desta forma, o último sentido que sintetiza o processo sinestésico é o da visão, pois é por meio dela que percebemos o modo como as características se vão unindo ao aroma do petróleo.

Diante dessas observações, é possível dizer que, neste excerto, a partir da construção sinestésica se obtém o sensacionismo, tendo em vista que tal processo comprova mais uma vez que não existe realidade sem as sensações, ou nas palavras de Pessoa, a única realidade é a sensação. Merecem ser destacadas as considerações de Maria Aliete Galhoz, em seu prefácio da coletânea **Céu em Fogo**, a respeito da sinestesia na obra de Sá-Carneiro:

Em Sá-Carneiro o registro de sugestões sinestésicas é extremo, e hiper-impressionável a sua interpretação sensorial de tudo. O sentido, na sua arte, resulta sempre transferente, a expressão simbólica, o pensamento de exemplificação indireta. A proximidade que há, tão estreita, entre a sua prosa e a sua poesia é significativa disto. (GALHOZ, 1956: p. 33)

A sinestesia é uma das figuras principais na obra de Sá-Carneiro, pois é por meio dela que, muitas vezes, se caminha para as construções sensacionistas. Segundo o que temos analisado até aqui, para Sá-Carneiro e os sensacionistas não há realidade senão a sensação. Tal aspecto é referendado por Maria Aliete Galhoz, uma das principais estudiosas do autor. De acordo com o pensamento da autora, há, na obra carneiriana, uma experiência sensorial de tudo, traduzida por meio, principalmente, de sugestões sinestésicas. Assim, o sentido em sua obra seria produzido, na maioria das vezes, por uma expressão simbólica ou uma exemplificação indireta. Para compreender melhor tal afirmação, vejamos como se dá tal processo na citação anterior que fizemos de *Asas*. Nesse caso, a personagem central descreve o aroma do petróleo, e, para isto, emprega a sinestesia. Por conseguinte, o sentido produzido na descrição não se dá de forma direta, mas sim por meio do processo de qualificação do aroma, isto é, do aroma experimentado com tripla face: rugosa, aguda e geometricamente esférica.

Mais adiante, em outro momento, o narrador dá continuidade ao seu relato, falando a respeito de um dos poemas de Zagoriansky:

Falou-me, pois do seu poema – um livro em que trabalhava há muitos anos.

Não tinha título:

- O seu título – confiou-me será, quando muito, um compasso de música e alguns traços a cor.

Dividir-se-ia – ajuntou – em várias partes, em várias composições. Mas todas elas, soltas, haviam de se reunir astralmente, *hipnoticamente* (foi os termos que empregou) em um só conjunto. E não me disse mais nada essa noite. (SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 490)

Neste outro fragmento de *Asas*, é possível verificar algumas questões significativas, como por exemplo: o título do poema de Zagoriansky envolveria um compasso de música e alguns traços de cor. Neste caso também, encontramos novamente, de forma bastante explícita, a alusão à linguagem sensacionista, já que o poeta propõe a substituição do signo verbal pelo signo musical e pela cor. Por

consequente, temos outro encontro sinestésico no título do poema que Zagoriansky deseja criar, com a proposta de substituição da linguagem verbal por outra puramente sensorial. O que se pretende, em vez da escritura de um título que sugira a presença de determinada sensação, é a presença da própria música, seguida da cor. Tais traços libertariam o título do poema do domínio da linguagem verbal, inserindo-o no plano da sensação em estágio puro. Não se trata mais da sugestão de música e sim da música em si.

É conveniente que, ao chegarmos a este ponto, retomemos o pensamento de Pessoa, quando ele afirma que:

*“Todo objeto é uma sensação nossa.*

*Toda arte é a conversão dum sensação em objeto.*

*Portanto, toda arte é a conversão dum sensação numa outra sensação”.*

Neste excerto de *Asas*, o que podemos notar é que a arte de Zagoriansky se identifica com o processo proposto por Pessoa, no momento em que se concebe o título de um poema, como feito de sensações que suscitam outras sensações em seus receptores, ou seja, o título do poema de Zagoriansky é, ele mesmo, um objeto artístico sensacionista, capaz de provocar sensações diversas no leitor e abrir-se para outras experiências sensoriais produzidas por meio de sua consciência das sensações e convertido, por sua vez, em outras sensações para, finalmente, produzir nas pessoas sensações diversas. Assim, a nota musical seria o resultado da conversão de uma sensação consciente de Zagoriansky em outra sensação, capaz de produzir no leitor várias sensações. Em se tratando de sons musicais, podemos perceber, facilmente, que a música é um elemento que tem a capacidade de produzir as sensações mais diversas, de acordo com a pessoa que a ouve, seu estado emocional, sua idade, experiências pessoais etc.

Dando sequência a nossas observações, temos, em *Asas*, a fala de Zagoriansky, no momento em que comenta seu objetivo de atingir a perfeição:

Diz o narrador a respeito do poeta:

Queixou-se-me:

- Até hoje, não existe uma Obra de Arte perfeita. As maiores são excertos. Eu quero um Poema íntegro! Tão incorrigível que lhe não possam tirar uma letra sem se desmoronar. [...]

- Uma arte fluida, meu amigo, uma arte gasosa... Melhor, meu amigo, melhor – gritava-me Zagoriansky no seu gabinete de trabalho, aonde pela primeira vez me recebia – *uma arte sobre a qual a gravidade não tenha ação!*... Os meus poemas... os meus poemas... Mas ignora ainda! Coisa alguma prenderá os meus poemas... Quero que oscilem no ar, livres, entregolfados – transparentes a toda luz, a todos os corpos – sutis, imponderáveis!... E hei-de vencer!... Não atingi a Perfeição, por enquanto... Bem sei, restam escórias nos meus versos... Por isso a gravidade ainda atua sobre eles... Mas em breve... em breve... ah!... (SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 490)

Zagoriansky revela, a essa altura da narrativa, seu ideal de perfeição. Para ele, a perfeição só seria atingida logo que a gravidade não afetasse mais as palavras de seus poemas, ou seja, a partir do momento em que suas palavras se libertassem do peso do signo para se tornarem elas mesmas puras sensações.

Correlacionando essa questão à questão do sensacionismo, notamos que Zagoriansky busca para seus poemas algo, praticamente, inatingível. Ele persegue uma poesia livre, no ar, translúcida. É possível dizer, pois, que o signo linguístico que a personagem pretende para sua obra é um signo semelhante ao signo musical, uma tonalidade que se pode perceber pela audição, pela visão, mas que não se pode mais caracterizar como signo. O estágio pleno da poesia seria a sua liberdade no ar.

Assim sendo, percebemos que, mais uma vez o ar tem um papel fundamental nesta obra. Em contato com o ar, os corpos, assim como os poemas, se tornam de tal maneira singulares, que atingem o ápice da plenitude, vista por Zagoriansky como a pura perfeição. A sensação, neste contexto, também possui um lugar de destaque, uma vez que, assim como a liberdade que a poesia adquire no ar, a sensação é livre, abstrata, uma espécie de sentimento, primordial e puro, que cada indivíduo pode ter a partir das mais diversas sugestões.

Mais adiante, Zagoriansky prossegue:

Oiça: não escrevo só com idéias; escrevo com sons. As minhas obras são executadas a sons e idéias – as sugestões de idéias – (e a *intervalos*, também). Se lhe ler os meus versos, o meu amigo, não entendendo uma palavra, *senti-los-á* em parte. E será idêntico ao seu o caso do surdo que os saiba ler – *mas não os possa ouvir*. A sensação total dos meus poemas só se obtém por uma leitura feita em voz alta – ouvida e compreendida *de olhos abertos*. Os meus poemas são para se interpretarem com todos os sentidos... Têm cor, têm som e aroma – terão gosto, quem sabe... Cada uma das minhas frases possui um timbre cromático ou aromal, relativo, *isócrono*, ao movimento de cada “circunstância”. Chamo assim as estrofes irregulares em que se dividem os meus poemas: suspensas, automáticas, com a sua velocidade própria – mas todas ligadas entre si por ligações fluidas, por elementos gasosos; nunca o sólido, por idéias sucessivas...(SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 491)

A questão da sensação e da sugestão é enfatizada e esmiuçada pela personagem que declara não escrever somente com ideias, mas também com sons e sugestões de ideias. A interpretação de sua arte se daria por meio de um tipo de recepção que não dependeria, exclusivamente, das relações construídas pelo raciocínio lógico, mas também pela sensibilidade interpretativa do leitor, que diante da leitura em voz alta entraria em contato com a obra e seria capaz de vivenciá-la por via da sensação, isto é, da percepção de características como aroma, sabor, cor e até mesmo visão. Sendo assim, pode-se dizer que a poesia de Zagoriansky exigiria primordialmente uma fruição sensorial, o que nos remete, mais uma vez, ao sensacionismo.

É fundamental mencionar que, na descrição das características de sua obra, a personagem utiliza construções como: *timbre cromático ou aromal e isócrono*. Podemos notar, ainda outra vez, já nas próprias expressões com que procura caracterizar qualidades, a presença de um timbre cromático, associado simultaneamente a um timbre aromático. Tal construção, por si mesma, articula sensações auditivas que se integram isocronicamente e nunca sucessivamente.

Note-se que a personagem central volta a congrega em si mesma o sensacionismo de sua teoria poética e o de sua própria expressão, ou seja, é por meio,

principalmente, de Zagoriansky que o sensacionismo se manifesta. Sua linguagem e sua teoria contemplam as variedades ao mesmo tempo do sensacionismo teórico e prático.

Consideramos, agora, as sensações, que a conjugação entre teoria e prática encarnada na personagem, provoca no narrador, seu amigo, ao ouvir a leitura de um dos poemas de Zagoriansky:

Escutei:

Um assombro! Dissonâncias de capricho entrechocavam-se suavemente, e eram outros tantos arfejos rendilhados, dinamando-se em mil tons – sob um fundo violeta inalterável, numa evocação de perfumes lisos, cetinosos...

Inútil, com efeito, saber as palavras para reagir ao sortilégio dessa pequena obra-prima! (SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 492)

Ao ouvir os poemas da personagem, o narrador sente-se numa atmosfera sensorial única, que lhe permite experimentar e compartilhar das experiências descritas pelo poeta em sua teoria. O depoimento do narrador ratifica o que antes fora exposto por Zagoriansky. Desta maneira, as sensações vivenciadas pelo narrador confluem para as descritas por Zagoriansky. Tais como: rendilhados, dissonâncias, tons, perfumes lisos e acetinados. As sinestésias, presentes neste trecho, se interseccionam ao potencializar as sensações em simultaneidade, como um conjunto de experiências sensoriais em conjugação caótica.

Prosseguindo em nossas investigações em busca da construção de uma linguagem sensacionista, temos mais uma importante observação do narrador a respeito da obra de Zagoriansky:

Lembro-me, acima de tudo, do pasmo que me causou certa peça onde havia rodas múltiplas trabalhando em vertigem de cor, num embaralhado e convulsivo movimento, e onde eu, atônito, ia descobrindo as mais elegantes curvas – hélices, espirais, ramos de hipérbole –

soltas, expandidas livremente, num fogo-de-artifício de sons, a girândolas. Era, em verdade, todo um maquinismo de precisão, movido por mágica – secretamente, em súbitas arrogâncias hialinas... estrépitos de cristais...(SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 492)

A citação acima se refere, em especial, a uma das obras da personagem central que mais impressionara o narrador e confidente de Zagoriansky. Podemos observar, desta vez, na descrição do narrador, a onda sensorial que o toma. Tal fato se dá a partir da seguinte situação: rodas múltiplas construindo cores em vertigem. Temos, aqui, a inserção do tema da máquina na poesia, por meio das rodas que sugerem uma engrenagem, fato que pode ser associado à questão do futurismo, vanguarda europeia que, como as demais, influenciou o movimento sensacionista. Além da presença do maquinário, ou seja, da engrenagem construída pelas rodas, o resultado do trabalho das mesmas é singular, pois as rodas produzem uma cascata de cor. Neste caso, a presença do maquinário e do seu trabalho é singularizada pela produção de uma cascata de cores, sons e ruídos que acentua e reforça a dimensão poética do texto. Assim, que a partir desse delírio sensacionista, as múltiplas sensações ganham um contexto poético particularíssimo, que as transforma e as transfigura por completo.

Em seguida, é interessante observar que, conforme o testemunho do narrador, à medida que ele adentrava na leitura da peça de Zagoriansky, ia participando ativamente de sua própria construção, ou seja, enquanto o narrador acompanhava a leitura e o movimento das rodas, ia descobrindo outras características da obra, como as *hélices*, *espirais*, *ramos de hipérbole*, *girândolas* e *fogos-de-artifício de sons*.

É possível depreender desta constatação que a obra de Zagoriansky proporcionara ao seu expectador, no caso o narrador, a possibilidade de participação da sua construção. A engrenagem, neste contexto, não era construída exclusivamente pela ação do seu autor, mas também, pela participação do interlocutor que, ao entrar em contato com o poema, dava início a um processo de criação de outros elementos formadores da cena poética. Tal aspecto ganha mais destaque no momento em que o relacionamos ao empenho sensacionista de produzir sensações em série, a partir da leitura da obra.

Em seguida, temos:

Por último, Zagoriansky hesitou. Ia fechar o caderno. Mas decidiu-se, anunciando em frenesi:

POEMA BRILHANTE

Ah!, eu não sabia ainda coisa alguma! Caiu por terra a minha admiração em face dos outros poemas... Descreverei, aliás, facilmente, toda a maravilha, assegurando, em perfeita lucidez, isto só:

- *Tive que cerrar os olhos desde os primeiros sons.*

Não pude sustentar – foi certo! – o brilho coruscante, as cintilações magnéticas induzidas nas palavras misteriosas que os meus ouvidos escutavam. Não divago. Alcanço bem o que afirmo. Mera sugestão, talvez. Mas foi assim: os meus olhos não resistiram abertos. E desafiaria aquele que lograsse ouvir o Milagre *sem os fechar*.(SÁ-CARNEIRO, 1995: p.492)

A sensação vivida pelo narrador, ao ouvir o poema, é agora quase que indescritível. Acompanhando o processo de criação da linguagem sensacionista, vemos que o efeito, como dissemos anteriormente, é o da experiência sensorial. O que observamos desta vez nas descrições do narrador é uma ênfase no efeito produzido pelo poema, durante a sua leitura por Zagoriansky. O brilho tomara conta, de forma tal, do ambiente que o narrador tem de fechar os olhos ao longo de sua leitura em voz alta. É interessante notar que a leitura do poema não é somente percebida pela audição, como ocorre nas audições de leitura tradicionalmente, mas também pelo seu brilho. As palavras que produzem esta recepção são palavras misteriosas e, a partir deste adjetivo, temos o início da construção de um cenário poético, *o brilho coruscante e as cintilações magnéticas* constroem uma atmosfera ímpar, que parte, essencialmente, da sugestão do brilho singular do poema. Temos, deste modo, quase que a realização completa do objetivo pretendido por Zagoriansky, isto é, de uma obra produzida para não ser simplesmente uma representação da sensação, mas sim a sensação em si. O *Poema Brilhante* não representa o brilho, e sim é o próprio brilho em si, isto é, ele não representa o objeto, ele se torna o objeto. Posto que tal empresa não seria admitida pela realidade do nosso cotidiano, pois na narrativa, é comum a presença de um

elemento responsável por estabelecer a verossimilhança no interior da obra, o *Poema Brilhante* não foi escrito com palavras comuns, mas sim com palavras mágicas. Assim, ao realizar a leitura do texto, o leitor aceita e afirma a possibilidade da existência de um poema com tais características, uma vez que era constituído de palavras misteriosas e inexplicáveis. Tal aspecto é ratificado pelo narrador, quando faz de sua narrativa uma espécie de prova ou testemunho de que a empresa ocorrera de fato.

Outro fator digno de nota é o uso do itálico como um meio de reforçar o valor expressivo da expressão grafada. Na citação que comentamos, neste momento, observamos as seguintes expressões: *Tive que cerrar os olhos desde os primeiros sons/ E desafiaria aquele que lograsse ouvir o Milagre sem os fechar*. Nos dois casos, temos enfatizada a questão da supressão do sentido da visão, por meio do procedimento de fechar os olhos. Posto isso, podemos inferir que, na hora em que o narrador fecha seus olhos, por conta do brilho insuportável produzido pela leitura do poema, ele potencializa os demais sentidos para compreendê-lo. Seguindo esta linha de raciocínio, percebemos a importância da percepção do poema de Zagoriansky por meio de todos os sentidos. Durante o momento da leitura o narrador entra numa espécie de êxtase contemplativo. Em convergência com todos esses aspectos que abordamos, podemos mencionar, inclusive, a característica maior o título que o narrador atribui ao *Poema Brilhante*: Milagre.

O termo *Milagre* nos remete a uma atmosfera de algo espetacular, fantástico, que não se dá, na forma ordinária, no nosso cotidiano. A partir daí, é possível dizer que somente um milagre permitiria a eclosão de uma obra com as características do referido poema, uma vez que o efeito provocado por sua leitura, no narrador, que neste contexto se confunde com o expectador, é um efeito espetacular, em que o brilho dos sons das palavras ofusca a visão, a ponto de permitir estranhamente o surgimento de palavras misteriosas, que não chegam a ser especificadas, pois já não são palavras ou signos.

Em sequência, temos ainda:

Era toda uma nova Arte – diademada e última, excessiva e secreta, opiante, inconvertível, cujo divino criador estava ali, na minha frente!

Ergui-me semilouco, finda a leitura. Beijei o Artista... E Petrus, em verdade iluminado por uma auréola, gritou-me excedido:

Vê...vê... Não lhe dissera? Uma arte gasosa... poemas sem suporte... flexíveis... que podem se deslocar em todos os sentidos... Uma Arte sem articulações!...*Uma Arte correspondente às formas aéreas que as realidades incrustam!*... Sons interseccionados, planos cortados, múltiplos planos – ideias inflectidas, súbitas divergências... Tudo se trespassará, se esgueirará, perpetuamente variável, ondulante – *mas, em somatório, sempre o mesmo conjunto!*... Sim, sim, quero realizar em vários dos meus poemas – e, sobretudo, na junção total – como que uma soma de fatores arbitrários. *Mas uma soma exata de fatores diversos!*(SÁ-CARNEIRO, 1995: p.492)

Aqui, o narrador, em êxtase, comenta que a novidade que aquele poema inaugurava, era segundo ele, uma arte nova. Aliás, a instauração de um novo paradigma poético é um dos objetivos almejados por Zagoriansky, desde que dera início a sua teoria sobre a arte. Outra questão interessante é o uso das maiúsculas. Se atentarmos para os trechos citados neste estudo, verificaremos que, na maioria deles, a palavra *arte* é grafada com maiúscula, assim como, em alguns casos, *artista*. Tais termos ganham no interior da narrativa, um significado especial, pois o tema central da obra gira em torno da produção artística, mais especificamente, da produção poética, mas em que a palavra ultrapassa os limites do verbal, evocando sinestesticamente a magia do som, da voz, da cor, do brilho etc., em busca de uma realidade além signo.

No excerto acima, o protagonista aparece, como em outros momentos, circundado por uma auréola, elemento utilizado pelo narrador a fim de construir o perfil mágico, extraordinário, que envolve Zagoriansky. Assim sendo, verificamos que tal elemento conflui para a construção da singularidade da personagem, como o único artista que, de fato, foi capaz de produzir uma poesia com tais características. De acordo com o que vimos anteriormente, o elemento singular, neste contexto, envolve tanto Zagoriansky, como sua produção poética.

A declaração que se segue à do narrador é a do próprio artista, que vibra ao perceber o efeito da leitura de seu poema no amigo. Os traços estilísticos mencionados

por Zagoriansky, mais uma vez, confluem para o sensacionismo: *uma arte gasosa, que desloca todos os sentidos, correspondente às formas aéreas.*

Nesta primeira lista, temos, outra vez, traços que nos remetem às qualidades do ar, à sonhada liberdade por Zagoriansky, à liberdade da poesia como ar e não mais como simples representação iconográfica. Dessa forma, o sensacionismo seria levado ao extremo, porque uma poesia que fosse ar e não somente o representasse, seria a própria sensação do ar em si.

Na segunda, encontramos: sons interseccionados, planos cortados, múltiplos planos. A partir daí, depreendemos novamente a presença do interseccionismo, no momento em que se mesclam os planos. Partindo desse pressuposto, é possível concluir que a obra do protagonista de *Asas* é uma obra prioritariamente sensacionista, isto é, uma obra fundamentada na questão da dinâmica dos sentidos levada ao extremo e que utiliza também a multiplicidade de planos, isto é, o interseccionismo.

De acordo com o exposto, podemos refletir, como é do nosso interesse nesta pesquisa, a respeito da presença da linguagem sensacionista/interseccionista na obra carneiriana, pois, como é possível notar neste excerto e em outros aqui citados, o sensacionismo ganha expressão não só como tema, mas também como processo, remetendo assim ao sensacionismo concebido por Pessoa e concretizado por Mário de Sá-Carneiro em suas produções. Em virtude de tudo que foi mencionado, concluímos que o movimento sensacionista, assim como sua teoria poética, surge em *Asas* não só no âmbito da linguagem empregada para sua escritura, mas também como um motivo poético que se manifesta na temática e que ganha força nas descrições e linguagem desenvolvidas pelas próprias personagens da narrativa.

A última questão posta no trecho, diz respeito ao elemento responsável pela unidade da obra de Zagoriansky. Em consonância com o que propõe a personagem, o objetivo final de sua obra seria a produção de um conjunto de poemas autônomos independentes individualmente, que se distribuiriam sem uma ordem pré-estabelecida, embora o todo, enquanto unidade, composta por *fatores diversos*, correspondesse a uma soma *exata*.

Tudo se trespassará, se esgueirará, perpetuamente variável, ondulante – *mas, em somatório, sempre o mesmo conjunto!*... Sim, sim, quero realizar em vários dos meus poemas – e, sobretudo, na junção total – como que uma soma de fatores arbitrários. *Mas uma soma exata de fatores diversos!*(SÁ-CARNEIRO, 1995: p.492)

Ainda que a análise geral da obra **Céu em Fogo** não seja o nosso objetivo, é interessante observar que a partir do pensamento de Zagoriansky, pode-se estudar toda a produção ficcional de Sá-Carneiro, sobretudo **Céu em Fogo**, uma vez que utiliza neste seu trabalho, o mesmo procedimento de composição: um conjunto de novelas independentes, que podem ser lidas sem uma ordem obrigatória, mas que possuem, na produção do sentido total da obra, um valor exato, isto é, cada novela pode ser lida independente e aleatoriamente, mas, no conjunto, constitui com as demais um valor exato responsável pela unidade da obra. Ou seja, as novelas de **Céu em Fogo** são independentes, são interligadas pela temática, que no conjunto é responsável pela unidade de sentido como um todo.

Analisemos, agora, mais um indicativo dessa relação estreita que se estabelece entre a produção da obra de Sá-Carneiro e a temática abordada em *Asas*. No trecho abaixo, o narrador comenta sobre suas tentativas de ler outras obras de Zagoriansky, que se mostra sempre relutante, só permitindo ao amigo a leitura de uma de suas composições do passado: o poema *Bailado*.

Só me permitiu que trasladasse uma composição dos dezoito anos – *Bailado* – que não pertencia ao seu volume, e escrevera, ainda estudante de Direito, quando vivia só em Paris, num hotel da Rue des Écoles. Daí, por sinal, o estranho e admirável fecho do poema. (SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 493)

Veremos o poema *Bailado*, em sua íntegra, no final da novela. Entretanto, é importante observar que o narrador, a essa altura, faz uma primeira leitura do poema e

fica maravilhado com sua beleza. Além disso, se atentarmos para as informações dadas pelo narrador sobre Zagoriansky, verificaremos que se trata de informações ligadas à biografia de Mário de Sá-Carneiro, que também morou em Paris, sozinho, enquanto cursava Direito. Tendo em vista que nosso objetivo primeiro é o estudo do sensacionismo em *Asas* e suas implicações para a configuração dos gêneros prosa e poesia na obra, podemos inferir que a relação entre a biografia do autor e sua obra pode nos remeter a outra possível intersecção de planos, isto é, temos, em *Asas*, a mistura entre o plano da vida do autor, Sá-Carneiro, e o da ficção, já que existem semelhanças notáveis entre pormenores da vida do protagonista e a de seu autor.

Com efeito, não podemos ignorar a presença recorrente de dados biográficos de Sá-Carneiro em sua obra, tais como: a citação de nomes de seus próprios poemas e de peculiaridades de sua vida. Tal aspecto se torna relevante a partir do momento em que além da questão da linguagem, verificamos que há mais um elemento, a biografia, que também intervêm na criação do hibridismo genérico da novela *Asas*, já que no caso realidade e ficção se misturam.

Isto posto, retornemos a leitura de *Asas*. Num dos momentos que encaminham a narrativa para o seu ápice, temos a seguinte observação de Zagoriansky:

- Sim! Sim! É bem verdade! Chego a passos largos... Não me enganara... Não me enganara... Sabê-lo-ei positivamente, materialmente, visivelmente... Alvejo já, não sei em quê, uma modificação muito vaga – *molecular*, presumo... Poucos dias mais, e enfim! ... A Perfeição!

Depois, falou comigo alguns momentos – natural. Roguei-lhe que não descuidasse de sua saúde – mas deixei-o defronte duma grande chávena de café fortíssimo, onde despejara meio frasco dum estranho líquido roxo aromatizado...(SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 494)

Neste excerto, Zagoriansky vibra ao relatar ao amigo que já estava próximo da perfeição, para ele a questão fulcral da nova arte. É importante notar que o único ajuste que restara para que o protagonista alcançasse seu objetivo seria uma alteração

molecular. Neste caso, a palavra *molécula* aparece grafada em negrito, fato que funciona como uma espécie de índice do final, pois seria necessário, em tal contexto, um fator singular para que, no interior da narrativa, se pudesse construir poemas com os traços almejados por ele.

Outra questão digna de nota é o detalhe de, ao final, o narrador observar que o poeta adicionara ao café um estranho líquido roxo. Trata-se de mais um índice para o encaminhamento do final surpreendente. Observemos o que se dá a seguir:

Na manhã seguinte ao meu regresso, dormia ainda quando alguém bateu bruta­mente à porta do meu quarto.

Fui abrir, disposto a esbofetear o intruso... e, atônito, deparei com Zagoriansky! – um Zagoriansky terrível: de cabelo em desalinho, olhos injetados, gravata desfeita; brandindo na mão o caderno de capa azul que continha o seu Poema.

Em lágrimas e gritos raspados – mal abri – começou arquejando: era assim... era assim... Alcancei-A! *A gravidade não atua mais sobre os meus versos...* Para que me queixar? ... Doido... doido... Em todo o caso, o minuto infinito!... Não lhe dissera?... Havia de o saber perpetuamente... *tinha que o ver!* Pois tal e qual – meu pobre amigo – tal e qual!... Quando viera de ajustar a última palavra, houve um estalido seco, um baque surdo – um ruído de arfejos, a escoar-se... sutil... Olhei as folhas... *Todos os meus versos, libertos enfim, tinham resvalado do meu caderno – por vãos mágicos!...* (SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 495)

A referida passagem se dá num momento especial em que o protagonista procura seu amigo para lhe enunciar que, enfim, alcançara a perfeição. A descrição da maneira como o protagonista chega à casa do narrador, demonstra que o mesmo não estava em estado normal. Tal aspecto já havia sido sutilmente levantado, quando na cena anterior, o narrador faz uma recomendação sobre sua saúde. Agora, o poeta parece tomado pela loucura, como que numa espécie de delírio. O motivo que desencadeou tal processo é uma espécie de eterização de seu poema; a concretude do signo verbal e da própria linguagem, não atuava mais sobre seus textos. Tal observação, mais uma vez, é marcada pelo emprego do itálico, a fim de demonstrar a importância do misterioso acontecimento.

Ao atingir a sonhada perfeição, Zagoriansky enlouquece. Podemos dizer que Sá-Carneiro soluciona a tensão vivida por Zagoriansky em busca da obra perfeita por meio da inserção da loucura, já anunciada ao longo da novela por índices diversos que compõem o perfil da personagem central. Desta forma, a loucura é um dos elementos que explicam parte da excentricidade do poeta. Por outro lado, suas características ligadas mais a uma espécie de santidade e divindade, como as auréolas que, em certos momentos, circundam seu corpo, segundo as descrições do narrador, contribuem também para a construção do seu perfil.

Tendo em vista os dois grupos de caracteres, os ligados à loucura e os ligados ao divino ou mágico, podemos inferir que são eles os responsáveis pela progressão dos índices que encaminham a narrativa para o seu final. Como podemos notar, a consecução dos anseios de Zagoriansky ocorrem em confluência com diversos índices distribuídos ao longo da narrativa. Nem por isso, contudo, a estranha ocorrência deixa de surpreender o leitor, pois quando o protagonista declara que seus poemas tinham saído do caderno em que estavam e alçado um voo mágico, o leitor, assim como o narrador, acabam atônitos, fascinados, e até mesmo intrigados, posto que o acontecimento seria absolutamente impossível no nosso cotidiano. É mister observar que nem por isso a narrativa parece ao leitor como surreal, pois foram trabalhados habilmente os aspectos da verossimilhança interna, já mencionados, que permitem a aceitação da possibilidade de uma ocorrência tão inusitada no âmbito da narrativa.

Há, portanto, um trabalho atento em relação à progressão da narrativa que é responsável por seu desenvolvimento e conclusão. Depreendemos, então, que a presença da linguagem poética não interfere de maneira negativa, de molde a desequilibrar os elementos da narrativa. Há, ao contrário, uma harmonia interna entre os elementos da narrativa e da poesia que gera a unidade singular de *Asas*: um trabalho hábil de ênfase da linguagem poética em equilíbrio com todos os elementos estruturais da novela.

A respeito desta relação entre a prosa e a poesia, Maria da Graça Carpinteiro comenta o seguinte:

Dir-se-á: se simetria, ritmo e consonância convergem simultaneamente em várias passagens, pode-se dizer que a matéria examinada é puro verso e não prosa. Isso é verdade para alguns casos extremos; mas na maior parte das vezes o equilíbrio da prosa é mantido mediante uma hábil distribuição dos elementos citados por outros, que dispersam um pouco o seu efeito. Temos então uma prosa muitíssimo harmoniosa, mas que conserva uma certa independência em relação ao verso. (CARPINTEIRO, 1960: p. 81)

De acordo com a autora, elementos como: simetria, ritmo e consonância confluem em vários momentos, fato que marca a presença da poesia na obra. A partir de tal pensamento, é possível dizer que, em alguns momentos, o que temos nas narrativas de Sá-Carneiro é puro verso e não prosa. Contudo, na maioria dos casos, o que verificamos é um equilíbrio da prosa obtido por meio da distribuição de seus elementos, tais como, espaço, foco narrativo e personagens. O resultado de tais características é uma prosa harmoniosa que mantém a independência de seus elementos estruturais em relação à poesia.

Retomando a leitura, verificamos:

E desfolhava-me o livro...

Hirto, oscilou-me então um arrepio de gelo... As folhas, brancas... Apenas, intacto, o frontispício onde se liam o nome do Poeta e uma data. Em cada página, só o número da folha e alguns borrões vermelhos que, inexplicavelmente – conforme já repara – ,sujavam, de quando em quando, o texto escrito, numa anilina violeta muito pálida.

- Meu amigo... meu amigo... No espaço!... Os meus poemas... no espaço... ah!, ah!... entre os planetas!...

E o resto foi um rodopio de gargalhadas espumosas, contundentes, alucinantes...

.....  
 .....  
 (SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 495)

No momento final de *Asas*, a loucura de Zagoriansky atinge o seu ápice, e o narrador o observa pasmo, pois, ao abrir o caderno dado pelo amigo, não encontrara poema algum escrito; diante das páginas em branco, as únicas informações que apareciam eram referentes à data e ao nome do poeta. Nas páginas, somente a indicação dos números e alguns borrões vermelhos marcavam um texto escrito numa anilina violeta e pálida. Este é um elemento singular que chama a nossa atenção, pois em uma das passagens anteriores, mais precisamente, na noite anterior ao acesso de loucura de Zagoriansky, o narrador observa que seu amigo tomara uma xícara de café e adicionara a este um misterioso líquido roxo aromatizado. Relacionando este misterioso líquido roxo à cor do texto do caderno, podemos dizer que a coloração roxa pode ser associada à cor violeta presente no caderno. Mantendo a mesma linha de raciocínio, temos que a coloração do caderno fora atribuída a uma substância chamada anilina. Verificando a origem da referida substância, temos que ela é uma substância venenosa muito utilizada na produção de corantes. Sendo assim, temos duas possíveis interpretações para a sua presença no texto de Zagoriansky.

Partindo da possibilidade de o poeta ter ingerido a anilina, teríamos, como resultado da ingestão, a loucura. Além disso, tendo como premissa o contexto excepcional em que os poemas são produzidos, bem como as palavras de mistério, os ajustes moleculares e os próprios voos mágicos, é possível dizer que ao relacionarmos todos estes aspectos, podemos encontrar uma explicação para o que ocorreu, ligada a elementos menos simples e corriqueiros como, por exemplo, o uso da anilina como um simples corante de tinta, ou seja, a ingestão da anilina poderia não só explicar a loucura do poeta, mas também sugerir que os versos de Zagoriansky, os que atingiram a perfeição, não eram escritos por ele com uma simples caneta, e sim com algo que pulsava no interior de seu próprio corpo, em seu organismo, após a ingestão da anilina. Seus versos, dessa forma, seriam praticamente, partes dele mesmo, que se evolaram e disseminaram pelo espaço.

Podemos observar, inclusive, o uso de outros recursos expressivos como o emprego de sinais de pontuação: pontos de exclamação e reticências em grande escala. Tais procedimentos são recorrentes não só nesta passagem, mas também ao longo do texto em outros momentos da fala das personagens. Podemos associar a

presença destes recursos à de elementos destinados a reforçar a expressividade poética do texto.

O que temos a seguir, no final da narrativa, são informações a respeito do que ocorreu com Zagoriansky. Cinco dias após o surto, o poeta é internado numa casa de saúde, na qual ficara numa espécie de isolamento por conta da violência de seus ataques. A doença em si, não explicada por nenhum dos especialistas, segundo o narrador, lembrava uma espécie de feitiço medieval. Após este episódio, o amigo e a irmã do poeta procuraram o caderno em que Zagoriansky escrevera seus misteriosos poemas. Não o encontraram, mas apenas uma cópia semelhante ao original, o que continha na página 22, dois poemas traduzidos do russo para o português pelo narrador e apresentados nas páginas finais de *Asas*.

A narrativa chega ao final e o que temos a seguir é um dos momentos mais importantes da nossa pesquisa: ao longo da análise que fizemos, verificamos a maneira como a poesia se inscreve no texto da novela. Agora, tentaremos explicitar como o poético se corporifica e se materializa na narrativa.

“ALÉM E BAILADO”  
DE  
PETRUS IVANOWITCH ZAGORIANSKY  
(*Fragments*)  
AM. <sup>elle</sup> *Marpha Ivanovna Zagoriansky, irmã do Poeta – estas interpretações portuguesas são comovidamente dedicadas.*

I.

ALÉM

1.

ERRAVAM PELO AR, naquela tarde loura, eflúvios roxos  
d’Alma e ânsias de não ser.

Mãos santas de rainha, loucas de esmeraldas, davam aroma  
e rocio à brisa do crepúsculo.

O ar naquela tarde era Saudade e Além.

.....  
E as asas duma quimera, longinquamente batendo, a ungi-lo  
d’irreal ...

.....  
Lufadas de folhas mortas, todas cheirosas à sombra...

.....  
 Um ar que sabia a luz e que rangia a cristal...  
 .....

E, muito ao longe, muito ao longe as casas brancas...  
 .....

2.

Na grande alcova da vitória, toda nua e toda ruiva, eu tinha-a finalmente estiraçado sobre o leito fantástico da Cor.

Linda espiral de carne agreste – a mais formosa enchia para mim os olhos de mistério, sabendo que eu amava as ondas de estranheza...

E os braços, de nervosos, eram corsas...

E os seus lábios, de rubros, eram dor...  
 .....

No jardim, os girassóis não olhavam para o Sol...  
 .....

Verguei-me todo sobre ela...

A hora esmaeceu...

O ar tornou-se mais irreal...

Houve um cortejo de estrelas...  
 .....

Em face daquela glória, que tumultuava tão perto, que me ia sagrar enfim, os meus olhos eram esforço – a minh'alma um disco d'ouro! ...  
 .....

A louca acerava as pontas dos seios, para os tornar mais acres, para me ferir melhor.

E os meus lábios d'ânsia sofriam já da saudade dos beijos que lhe iam dar ...  
 .....

Ao longe sempre as casas brancas... (SÁ-CARNEIRO, 1995: p. 498)

No poema acima, temos a concretização da teoria poética concebida pela personagem e, por conseguinte, do Sensacionismo e do Interseccionismo. Podemos notar a intersecção de planos logo nos primeiros versos, além da presença de imagens adjetivadas, caracterizadas por cores que se misturam a sensações de olfato, tato e paladar, num amplo delírio sinestésico. Seguindo o esquema interseccionista proposto por Pessoa, temos:

### CONTEÚDO DE CADA SENSAÇÃO

- a) Sensação do universo exterior.
- b) Sensação do objeto de que se toma conhecimento naquele momento.
- c) Ideias objetivas associadas.
- d) Ideias subjetivas associadas (estado de espírito naquele momento).
- e) O temperamento e a base mental do ser perceptivo.
- f) O fenômeno abstrato da consciência. (PESSOA, 1986: p. 447)

Relacionando estas ideias ao conteúdo de *Além*, podemos fazer a seguinte leitura do processo sensacionista/ interseccionista que serve de base para a criação do poema: a sensação do universo exterior, que é sempre o conteúdo inicial, são as sensações da tarde como tarde, o objeto; a sensação da tarde como sensação, *eflúvios roxos*; as ideias objetivas a respeito da sensação, *as casas brancas ao longe*; a subjetividade do observador, o ar *naquela tarde era saudade e além* e, em última instância, as ideias mais abstratas da mente do enunciador, correspondem às *asas duma quimera batendo a ungi-lo de irreal*.

A partir desta situação inicial, os planos da realidade e do devaneio vão se entrecruzando, numa mistura sensorial que promove uma viagem a outra realidade, a realidade dos sentidos, que é a única realidade, de acordo com o sensacionismo.

Tomando como base o processo acima, podemos concluir tratar-se de um poema sensacionista, em que a multiplicidade de sensações se alia ao interseccionismo, processo de realização consciente de que a sensação não é uma só, mas sim várias misturadas. Neste caso, são estes os elementos estruturais básicos da linguagem poética, que permitem a materialização da mensagem no poema transformando-o em corpo sensorial e plástico.

Observa-se que a parte 2 do poema, que, embora dê continuidade a *Além*, mantém uma independência semântica em relação à primeira. Isto é, pode ser lida tanto como continuidade ou progressão da parte inicial, quanto como um segundo poema. A relação entre elas se mantém, no entanto, pela articulação caótica das sensações que estabelece uma espécie de homologia entre ambas as partes.

Vejamos agora o poema II:

II  
BAILADO  
1.

Tudo horizonte... só horizonte...

.....  
Ruído brusco de silêncio...  
- O horizonte é forma que rocia...

Puseram na minha febre compressas de madrugada...

Água fria! Água fria!

Como silencio range... e tine... e tine... em listas d'Ouro  
fustigante, serpentinas...

Efêmero Ouro que se volve em labareda a perverter...

Apoteose!

Cisnes de brasa, em mar de Som, arfam o mar,  
zebradamente...

O mar é um seio a vibrar...  
(E o seio golfa, endoidecido.)

Oriente! Oriente!

Lá longe, há elmos...  
Singram castelos de miragem...  
Ascendem espirais... vertiginam hélices...  
Grifam-se timbres de cristal...  
E o mar soçobra em luz que Sente...

(Luz singular!  
É luz que eu espasmo!)

(SÁ-CARNEIRO, 1995: p.500)

Podemos notar em *Bailado*, o processo de potencialização das sensações permaneceu, entretanto é importante ressaltar que, neste caso específico, o processo ganha tal força que a linguagem utilizada chega a se tornar quase que incompreensível, do ponto de vista semântico, pois há uma fúria analógica que anula qualquer logicidade e o poema torna-se pura vibração sinestésica. Tais versos foram escritos para ser sentidos e não simplesmente interpretados por nosso raciocínio lógico. No poema *Além*,

há um processo que permite vislumbrar marcas de um real objetivo, que encaminha a leitura para uma espécie de interpretação lógica, embora vaga.

Em *Bailado*, porém a análise interpretativa, cede inteiramente espaço para uma apreciação. Trata-se, como pretendia a própria personagem, de uma apreciação sensorial. O significado, neste sentido, se constrói pela leitura em voz alta e pela recepção individual do leitor, a partir das associações ideativas despertadas pelas sensações e de acordo com o estado de alma de momento do receptor.

As impressões iniciais do poema funcionam como uma espécie de base, sobre a qual se assentam as demais sugestões sensoriais desenvolvidas. A sinestesia é o fundamento principal desta construção, uma vez que temos a sugestão, em princípio, do horizonte, dos sons do silêncio e, em seguida, da sensação que o eu - lírico experimenta, isto é, seu estado interior: *puseram na minha febre compressas de madrugada...* Este estado do eu - lírico é construído por meio da metáfora *febre* relacionada a *compressa*. Desenvolve-se, desta forma, o tema da angústia sentida pelo enunciador, que é aliviada pelo silêncio do horizonte, que permite a inserção de sensações complementares que constroem seu estado de ânimo. Note-se que, gradativamente, o eu-lírico que, em princípio estava angustiado, vai se fundindo ao elemento exterior, ou seja, ao próprio horizonte no qual se extasia e completa.

De acordo com o que foi mencionado, podemos dizer que, ao final, o efeito produzido no leitor é quase que semelhante às sensações do enunciador, pois ao acompanhar a corrente de sensações vividas no poema, o leitor se aproxima de tal forma da experiência descrita que pode chegar a compartilhar das mesmas.

Em virtude de tudo que foi exposto, podemos concluir que a linguagem poética entra na narrativa de Sá-Carneiro discretamente, pelo uso de algumas expressões singulares, empregadas nos diálogos entre narrador e personagem e vão, ao longo do tecido narrativo, tomando corpo, envolvendo o leitor em uma nova experiência, até se corporificar completamente na escritura dos poemas que finalizam a obra. Neste processo de ascensão, temos, paralelamente, a discussão sobre a produção poética. Neste caso, a poesia entra, inclusive, pelo viés temático e metaliterário.

É fundamental, ainda, lembrar a harmonia presente entre a linguagem poética e os demais elementos da narrativa, responsável pela unidade da obra e pelo seu valor como um todo. O trânsito entre a prosa e a poesia é livre e não prejudica a produção do significado geral de *Asas*.

Enfim, podemos concluir este capítulo, dizendo que a narrativa de Mário de Sá-Carneiro não está presa a nenhuma base fixa genérica e conflui para a construção de uma nova experiência de linguagem e gênero, na qual o leitor participa ativamente de um mundo sensorial, que transita livremente entre os gêneros literários, ou seja, entre a prosa e a poesia.

## *Conclusão*

Neste momento, chegamos ao ápice da nossa pesquisa, pois, agora, temos condições de elaborar uma possível resposta, de forma alguma definitiva, mas apenas com o objetivo de encerrar as reflexões aqui desenvolvidas, e que abre para questionamentos novos e releituras.

Assim, podemos dizer que, conforme o nosso objetivo, uma das possíveis leituras do hibridismo genérico em *Asas* é a própria intersecção, posto que, de acordo com o que analisamos, vários planos se entrecruzam na obra, como por exemplo, a relação realidade/ ficção. Dessa maneira, é possível inferir que, como em outras instâncias da narrativa, os planos entre a prosa e a poesia se apresentam, em *Asas*, interseccionados. A explicação para o livre trânsito entre prosa e poesia, assim como a harmonia presente entre os elementos constituintes de cada gênero, se dá por conta do interseccionismo que promove, na obra, o equilíbrio e a estabilidade entre prosa e poesia e seus constituintes.

O resultado de tal relação para a obra é uma leitura ímpar, capaz de levar o leitor a experiências sensoriais em múltiplos planos. Além disso, em se tratando dos gêneros, podemos dizer que não cabe uma classificação fixa para *Asas*, a intersecção desses promove uma forma de relativização dos mesmos, a fim de produzir uma experiência inovadora, tanto de leitura, quanto de orientação a respeito dos elementos que determinam o que é a prosa e o que é a poesia.

Pensando a respeito dos conceitos que determinam que um texto seja considerado prosa ou poesia, verificaremos que tais conceitos se transformam de acordo com a época. O que podemos dizer a respeito da obra *Asas* de Sá-Carneiro é que se trata de uma obra que busca a inovação e que, por isso, elimina fronteiras entre a prosa e poesia e relativiza os gêneros, que se entrecruzam, se misturam, se fundem e soçobram, apontado para uma total liberdade da escritura que, como quer Barthes, se faz pura práxis, ou seja, ação descompromissada e despoderosa sobre o real, com o objetivo de *dizer o indizível*, ou até mesmo de *desdizer o dizível*. No intervalo entre o dizível e o indizível, paira o sonho carneiriano de um poema alado, desverbalizado, feito de vento e de bater de ASAS.

**BIBLIOGRAFIA GERAL**

BARTHES, Roland, et al. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto, Introdução de Milton José Pinto. **Análise estrutural da narrativa**. 5ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

BERARDINELLI, Cleonice. **Mário de Sá-Carneiro**. Rio de Janeiro: Agir editora, 2005.

CARPINTEIRO, Maria da Graça. **A novela poética de Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Tipografia Albano Tomás dos Anjos, 1960.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Centauro, 2005.

COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol. 01, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

MOISÉS, Massaud. **O conto português**. São Paulo: Cultrix, 1975.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 1967.

PAIXÃO, Fernando. **Narciso em sacrifício**. São Paulo: Ateliê, 2003.

PAZ, Olegário; MONIZ, António. **Dicionário breve de termos literários**. 1ªed. Lisboa: Presença, 1997.

PESSOA, Fernando. **Obras em prosa**: volume único. 5ªed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PESSOA, Fernando. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Prefácio de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1920.

SARAIVA, Antonio José; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. 2ªed. São Paulo: Ateliê. 2002.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Trad. Cláudia Berliner. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

SOARES, Ângela. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 7ª ed., 2009.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Centro de estudos portugueses. Semana de estudos Sá-Carneiro. **80 anos de Dispersão e de A Confissão de Lúcio**. Belo Horizonte. 1994.

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

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. São Paulo: Ateliê. 2005.

#### BIBLIOGRAFIA DE SÁ-CARNEIRO

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Cartas a Fernando Pessoa**. Lisboa: Edições Ática, 1979.

\_\_\_\_\_. **Céu em fogo**. Int, Org, e notas de António Quadros. [s.l]: Europa América [s.d]

\_\_\_\_\_. **Céu em fogo**: obras completas de Mário de Sá-Carneiro. Prefácio de Maria Aliete Galhoz. Lisboa: Edições Ática, 1956.

\_\_\_\_\_. **Correspondência com Fernando Pessoa**. Edição Teresa Sobral Cunha. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

\_\_\_\_\_. **Cartas a Fernando Pessoa**: obras completas de Mário de Sá-carneiro. Lisboa: Edições Ática, 1979.

#### BIBLIOGRAFIA SOBRE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

AMARAL, Fernando Pinto do. **O desejo absoluto: a poesia de Mário de Sá-Carneiro e a lírica portuguesa dos anos 70/80**. *Colóquio-Letras*, Lisboa. 1990.

ARÊAS, Vilma. Anotações sobre o drama-em-texto de Sá-Carneiro. In: **SEMANA DE ESTUDOS MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**, 1994, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses, FALE/UFMG, 1994.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Mário de Sá-Carneiro: aqueloutro*. **Colóquio-Letras**, Lisboa, n. 117-118, 1990.

BERQUÓ, Franca. *A melancolia narcísica na lírica de Sá-Carneiro*. In: **SEMANA DE ESTUDOS MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**, 1994, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses, FALE/UFMG, 1994.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **Mário de Sá-Carneiro e a dispersão do sujeito**. In: SEMANA DE ESTUDOS MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO, 1994, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses, FALE/UFMG, 1994.

DINE, Maria Madalena Jorge. **Para uma leitura da poesia modernista: Mário de Sá-Carneiro e José de Almada Negreiros**. Lisboa: Presença, 2000.

DUARTE, Lélia Maria Parreira. *Sá-Carneiro e a angústia criadora*. In: \_\_\_\_\_. **Camões & Sá-Carneiro**: ensaios. Belo Horizonte: Andrade, 1973.

FINAZZI-AGRO, Ettore. *O grande intervalo: a indicação da morte na poesia de Sá-Carneiro*. In: **SEMANA DE ESTUDOS MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**, 1994, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses, FALE/UFMG, 1994.

LACERDA, Alberto de. *A poesia de Mário de Sá-Carneiro: tragédia sem suporte*. **Colóquio-Letras**, Lisboa, n. 117-118 set.-dez. 1990.

LANCASTRE, Maria José. *O esfinge gorda: para uma reconstrução do auto-retrato de Mário de Sá-Carneiro através da sua poesia*. In: \_\_\_\_\_. **O eu e o outro: para uma análise psicanalítica da obra de Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Quatzal Editores, 1992.

LOPES, Óscar. *Mário de Sá-Carneiro*. In: \_\_\_\_\_. **Entre Fialho e Nemésio**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1988.

MARTINHO, Fernando J. B.. *Mário de Sá-Carneiro e a geração de 50*. **Colóquio-Letras**, Lisboa, 1990.

\_\_\_\_\_. *Pessanha e Sá-Carneiro: intersecções*. In: **Colóquio-Letras**, Lisboa, set.-dez. 1990.

MOURÃO-FERREIRA, David. *Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa*. In: \_\_\_\_\_. **Hospital das letras**. 2 ed. Lisboa: INCM, 1981.

\_\_\_\_\_. *O voo de Ícaro a partir de Cesário*. **Colóquio-Letras**, Lisboa, n. 117-118, 1990.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Rei-lua, destino dúbio: legados finisseculares e eversão modernista na lírica de Mário de Sá-Carneiro*. **Colóquio-Letras**, Lisboa, n. 117-118, 1990.

PIEIDADE, Ana Nascimento. **A questão estética em Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Universidade Aberta, [1994].

POST, H. Houwens. \_\_\_\_\_. *Mário de Sá-Carneiro (1890-1916): precursor do surrealismo português*. Separata de: **Ocidente**, Lisboa, 1968.

RÉGIO, José. *O fantástico na obra de Mário de Sá-Carneiro*. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio de interpretação crítica**. 2 ed. Porto: Brasília Editora, 1980. p.

ROCHA, Clara. *Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo*. **Colóquio-Letras**, Lisboa, 1990.

\_\_\_\_\_. **O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1985.

\_\_\_\_\_. *Mário de Sá-Carneiro ou a ilusão da personalidade*. In: \_\_\_\_\_. **O mistério da poesia**: ensaios de interpretação da gênese poética. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931.

SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira. **Um rei incoerente: o percurso do sujeito sá carneiriano em Dispersão**. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

VIEIRA, António. **Metamorfose e jogo em Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: & Etc., 1997.

VILA MAIOR, Dionísio. **O sujeito modernista: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: crise e superação do sujeito**. Lisboa: Universidade Aberta, 2003.

RÉGIO, José. *O fantástico na obra de Mário de Sá-Carneiro*. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio de interpretação crítica**. 2 ed. Porto: Brasília Editora, 1980.

*Anexo – Asas, Mário de Sá-Carneiro*

são da boca; se sabemos a cor castanha dos cabelos, fugiu-nos o tom fantástico dos olhos. Em suma, é-nos impossível reconstruir o conjunto da personagem indecisa que entrevimos sonhando. As suas feições escapam-nos — tal como escapavam as feições do homem bizarro.

Queria dizer: *o desconhecido maravilhoso era uma figura de sonho — e entretanto uma figura real.*

Mas foi precisamente quando, envaidecido, eu suscitara já esta longínqua claridade, que o segredo admirável se meolveu em idéia fixa. Teri quase endoidecer, e não sei o que teria sido do meu pobre cérebro que a asa do mistério roçara, se por fim não conseguisse mergulhar mais fundo o abismo azul:

Se o homem dos sonhos era uma figura de sonho, mas, ao mesmo tempo, uma criatura real — havia de viver uma vida real. A nossa vida, a minha vida, a vida de todos nós? Impossível. A essa existência odiosa ele confessara-me não poder resistir. *Demais, nessa existência, a sua atitude era duma figura de sonho.* Sim, duma figura irreal, indecisa, de feições irreais e indecisas. Logo, o desconhecido maravilhoso não vivia a nossa vida. *Mas se a não vivia e entretanto surgia vagamente nela, é porque a sonhava.*

E eis como eu pude entrever o infinito. O homem estranho sonhava a vida, vivia o sonho. Nós vivemos o que existe; as coisas belas, só temos força para as sonhar. Enquanto que ele não. Ele derrubara a realidade, condenando-a ao sonho. E vivia o irreal.

Poeira a ascender quimerizada...

Asas d'ouro! Asas d'ouro!...

(Paris, março de 1913.)

## ASAS

A Alfredo Pedro Guisado

JÁ SE ME GRAVARA frisantemente a recordação daquele extraordinário personagem, quando uma noite, no café, Inácio de Gouveia mo apresentou em indiferença.

*Não pudera, com efeito, esquecer mais a inexplicável criatura esguia, de longos cabelos mordoírados, rosto litúrgico, olhos de inquietação — que, alta madrugada, eu vira a primeira vez, perto de Notre-Dame, solitária e estática. Mas não, como seria admissível, contemplando a Catedral na bruma violeta da antemanhã de Outono — estramboticamente, ao contrário, de costas para ela, a olhar o céu, abismado, num enlevo profundo.*

Parei alguns minutos examinando o desgraçado. Contraía-se-lhe o rosto, os olhos palpitavam-lhe em bizarras divergências, enclavinhavam-lhe o corpo bruscos estremeções — como se na verdade presenciasse, no espaço, qualquer cena emocionante!

Encontrei-o de novo, poucos dias volvidos, na Praça Vendôme. Mais discretamente, porque era na agitação das cinco horas, o meu desconhecido indagava sempre a atmosfera: hoje, numa atitude mais serena, enternecida a cor-de-rosa — descendo, em frágil suavidade, o olhar, instante a instante, sobre as mulheres de luxo que saíam dos automóveis...

E vira-o ainda, uma última vez, no jardim do Luxemburgo — então apenas absorto nas correrias das crianças.

Foi pois com íntima curiosidade que o saudei, na frase infalível do "muito prazer em conhecê-lo" — sincera, por exceção.

Sabia agora que era um vago artista russo, conhecido distante de Gouveia: "Petrus Ivanowitch Zagoriansky" — "salvo erro", avisara-me em português o romancista.

corpo que, de tanto haver concentrado, se desmorona em catadupas de oscilações afladas, loiras, viciosas... Abrem os seios gomos de ar crispado, as pernas derrotam colunatas — agitam os braços múltiplas grinaldas; os lábios palpitam incrustrações de beijos... Tudo se abate de Belezal. E o corpo é já um montão de ruínas, de destroços de ar, que ondeiam livres, em vórtice — e se emaranham, se entrecruzam, se desdobram, se convulsionam...  
*Todo o ar vive esse corpo nulo...*

"E nas grandes oficinas... o giro ácido das rodas... os volantes... os êmbolos... as correias de transmissão... o oscilar de complicados maquinismos... Outros tantos movimentos de ar — fogos-de-artifício, é verdade, fogos-de-artifício de Arl... Hélices, espirais, ramos de parábola, estrelas, hipérboles mortas — turbilhonando, zigzagueando, entregolfando-se... Magia contemporânea! Europa! Europa!...

"Nos teatros, então, se uma dançarina multicolor volteia — repare — a atmosfera toda se colore em cerca, abismando-se em despojos policromos que vêm atingir as nossas próprias mãos, os rostos dos espectadores — como o farfalhar dos vidrilhos...

"Pois é tudo isto, em suma (e as inflexões das espadas) que devemos — Hoje! adivinhar e sugerir em Alma."

Por mim, gritei-lhe, como da outra vez, o meu espanto e o meu culto em face das teorias sublimes. Ele estranhava que eu as soubesse compreender tão longe — embora os meus nervos e o meu gênio. Mas breve se conceitueu da minha sinceridade — dia a dia em maior confiança.

\* \*

Há dez anos que Petrus Ivanowitch levava a sua família — sua mãe e sua irmã — a abandonar Moscou, depois da morte de seu pai, e a estabelecer residência em Paris.

Desde o princípio das nossas relações me quisera, à viva força, mostrar em sua casa — onde, por sinal, conheci mais tarde Sérgio Warginsky e me deixei apresentar de novo a sua mulher — ainda muito formosa — que noutros tempos, em Lisboa, conhecera em circunstâncias tão diversas.

Uma sensação de enlevo devia trazer da minha primeira visita, pois logo de entrada se me frisou um ambiente de ternura e desvelo a cercar o Artista. As servidoras fiéis do seu gênio, aquela mãe e aquela irmã — adivinhava-se num relance: Sofia Dmitrievna, uma senhora de porte aristocrático e magníficos cabelos brancos; Marpha Ivanovna, uma linda rapariga cheia de vida — alta, robusta, musculada. O tipo completo da beleza forte.

Meses depois, ambas elas, notando como Petrus preferia o meu convívio; começaram a pedir a minha opinião: mostrando-se muito receosas pela sua débil saúde — e, ainda mais, pela intensidade excessiva do seu gênio, as complicações do seu espírito, toda a estranheza do seu porte. E, um dia, con-

taram-me que o meu amigo sofrera outrora uns ataques misteriosos, terríveis, que os médicos não souberam nunca diagnosticar: como que uma bizarra e sinistra epilepsia nova. Há seis anos, essas crises não se repetiam. Mas fora justamente desde então que se manifestara um maior desequilíbrio em todos os atos do Artista — em todas as suas palavras, e nas suas opiniões.

Busquei sempre sossegar-las. Só hoje vejo bem como se fundamentava esse temor.

Não era, com efeito, apenas nas suas conversas de arte que Zagoriansky se exprimia inquietadoramente: em maravilhas, sem dúvida — e destrambelhos reais, não obstante. Se me dizia, porventura, qualquer particularidade da sua alma, a estranheza e o vago persistiam. De resto, as nossa conversas nunca se alastraram neste plano. Uma natureza muito concentrada. Mas sempre que o russo se abriu comigo — foram tão singulares como as suas teorias artísticas as suas anotações psicológicas, os traços mais frisantes do seu caráter.

Por exemplo, jurou-me uma noite:

— Se eu quisesse, meu amigo, contar a minha vida, em voz alta, a mim próprio — eu mesmo não acreditaria. Ah!, desenvolveu-se sempre em erro a minha existência... Se lhe entrasse em pormenores, "literatura" suporia. E, no entanto, a verdade irrisória... Menos crível, porém, é que todos os personagens da minha vida — os mesquinhos até, na aparência — tenham procedido, afinal, sempre de acordo com a minha vida. *Encontrei sempre quem devia encontrar.* Ninguém nunca procedeu comigo como procedería com outrem — mesmo os que não me conheciam... Tanto que chego a lembrar-me, em verdade, *se não serei só eu, mas muitos* — isto é: *todos os personagens da minha vida...*

Estampara-se uma dor tão grande no seu rosto — embora uma ironia estridente a repassasse — tamanha tristeza lhe velara a voz e o brilho dos seus olhos — que estremei, por ele, piedade sincera incluída em um vago receio, talvez...

Breve fui notando os bruscos silêncios que havia nas suas frases, os súbitos olhares perdidos, *soitos*, que freqüentemente, conversando, lançava em redor, sem se calar — numa desatenção repentina, inexplicável e assustadora.

De quando em quando, fazia-me agora estrambóticas constatações:

— Já reparou no cheiro do petróleo? É muito curioso... Lembra-se?... Dir-se-ia um aroma *com crosta*... Sim, um aroma duplo: um tom aromal, primeiro grosso — revestindo um tom mais agudo, esféricamente...

E, outras vezes:

— Não ameí nunca. Mas tenho a certeza que, se um dia amasse, o meu amor seria um grande sono. Então, à mulher que ardentemente quisesse, eu diria: "Meu amor, meu amor, tenho sono de ti!"

— Recordam-me a cada instante sabores que nunca experimentei... Gostos maquinados, com rodízios, em complexos movimentos... Gostos transformações de energia, quero crer...

— Houve uma época da minha vida em que só inventava obsessões. *Inventava-as*, não as tinha. O mais perigoso era que, tempo volvido, já não conseguia destrinçar se essas obsessões eram apenas artificiais, criadas pela minha imaginativa de Artista — ou verdadeiras loucuras que, alguma hora, teriam dilacerado o meu espírito, e hoje, vacilantemente, ressumavam... Lembro-me bem das minhas incertezas quanto a esta obsessão dupla que, em lucidez, sabia não ser mais do que o assunto rebuscado duma novela que tencionara compor: um homem que, por uma parte, se vencera de que o seu pensamento era translúcido, e assim, todos saberiam o que ele pensava — *os próprios animais* — as suas ânsias; as suas desilusões... e, por outra parte, num crescendo aflitivo, fosse descobrindo pouco a pouco, em todos os rostos, a mesma expressão; os mesmos tiques, os mesmos trejeitos... Embaldé fugiria, de olhos cerrados, em uma náusea de medo... E essa expressão irremediável, obcecante, enfadonha, sempre a mesma — iria por fim encontrá-la nos próprios objetos, nas coisas inanimadas — *nos aromas até*.

Mas bem mais inquietadora, por dolorosa e íntima, a confissão estiolante de certa manhã febril:

Visitara, com ele, um pintorzeco indiferente que vivia num pequenino quarto, trepando ao último andar dum hotel do Odéon. E, à saída, na rua:

— Como o invejo... — divagou o Artista. — Nunca viverei num quarto como esse... Só isto sintetiza bem, quem sabe, a minha dor... Foi outro o meu destino... Houve sempre tapetes na minha sorte... Não poderei nunca viver... *A dor de ter sabido sempre onde ia dormir!*... Duvido que pense também assim... Mas como eu quisera ser aquele quarto... Reparou?... Aquele quarto é uma garota de Paris... Não logrei nunca misturar a mim a gentileza... Jamais recebi uma carta que não esperasse... Sequidão! Sequidão!... Se ao menos, como certo amigo distante, principiasse a amar uma morta... Embalde... E, solitário, passeio com os meus galgos de fantasia... Às vezes, julgo até que se deu comigo esse episódio — que narraram, sem dúvida... Ausência! Ausência! Ela estaria descalça, uma noite de luar, junto do lago, a pedir-me que lhe lançasse água nas mãos e sobre os braços nus... Depois teríamos misturado os dedos na mesma água... E hoje — que suavidade! — parecer-me-ia, decerto, que essa água fora o único beijo que trocáramos... Meu lindo espírito de seda, todo bordado a cor-de-rosa... Mas este mesmo Outono é ilusão!...

Ouvi-o em sobressaltos. Não me surgira nunca tão vincado o déstrambelho das suas frases — bem real, por desgraça: de forma alguma um artifício de *poseur* —, tão dorida e flagelada a expressão:

Breve porém mudou de assunto, e as suas idéias de novo se focaram lucidamente.

Por minha parte, acostumado ao seu espírito, tirara já para mim esta conclusão egoísta: um grande desequilibrado, talvez — mas, pelo excesso do seu desequilíbrio, um gênio robusto. E, sem remorsos, tranqüilizava a sua família.

Com efeito, olvidando os meus vagos temores, nem me lembrei nunca do seu fim, no meu habitual ceticismo — a não ser, remotamente quando uma manhã me entrou pela casa a gritar:

— Meu amigo! Meu amigo! Creio que descobri hoje, enfim, o segredo da minha existência: *Sou todas as mãos esguias de mulher com as unhas pintadas!*...

Não era dum *blagueur* — portanto esta frase seria dum louco, mais tarde ou mais cedo.

Mas fora tão bela, tão loira e perturbante — que logo esqueci o perigo, e, em verdade, admirei só o Artista...

## II

Foi só nos últimos tempos que Petrus Ivanowitch falou comigo, em desassombro total, das suas ânsias de Artista — da sua obra, realmente. Até aí, em verdade, apenas se referia a pontos de vista gerais, às suas opiniões teóricas — mas nunca aos seus versos, a não ser de muito longe.

Por mim, nem por sombras duvidava do seu gênio — cria nele a ferro e fogo. Entanto, a minha certeza apenas repousava na sugestão inolvidável do seu espírito — nas suas frases de chama, e nos seus gestos, no brilho dos seus olhos — em todo o seu perfil, é claro. De resto, inabalavelmente, melhor do que a *Obra*, mais perfeita, isto incidia um Artista imortal. A ponto que eu, de fato, antes de refletir a sangue-frio, tinha bem funda a impressão de que ouvira já muitos dos seus versos.

Das suas obras, falou-me a primeira vez quando, expressamente para ele os apreciar, verti em francês alguns excertos dos meus livros e dos admiráveis trabalhos de Fernando Passos. Zagoriansky maravilhou-se. Passava-o como, num país tão diverso, surgira qualquer coisa de vagamente semelhante — garantia — ao espírito velado das suas obras. Certas frases de Fernando Passos, sobretudo, inquietavam-no. Manifestou-me grandes desejos de conhecer um dia o Artista. Mas eu só lhe pude mostrar o seu retrato.

Falou-me pois do seu poema — um livro em que trabalhava há muitos anos.

Não tinha título:  
— O seu título — confiou-me — será, quando muito, um compasso de música e alguns traços a cor.

Dividir-se-ia — juntou — em várias partes, em várias composições. Mas todas elas, soltas, haviam de se reunir astralmente, *hipnoticamente* (foi os termos que empregou) em um só conjunto. E não me disse mais nada essa noite.

Porém, algumas semanas volvidas, anunciou-me que lhe parecia estar próximo a tocar o limite do seu livro. Com efeito, não o publicaria antes de obter a Perfeição — "esse fluido".

Queixou-se-me:

— Até hoje, não existe uma Obra de Arte perfeita. As maiores são excertos. E eu quero o meu Poema Integral! Tão incorrigível que lhe não possam tirar uma letra sem se desmoronar.

Insinuei-lhe:

— Entanto, meu amigo, convém não excedermos a tortura. A Perfeição é qualquer coisa de muito relativo — fator demais, estreito, do critério pessoal.

— Não há critérios pessoais. Há Oiro! — insurgiu-se o russo.

— Muito bem! — teimei ainda. — Dado que assim seja, unicamente, como é que o meu amigo vai medir que atingiu a Perfeição?

A resposta foi imediata:

— Não lho posso garantir, por enquanto. Mas — tenho grande fé — no minuto em que a dobrar, sabê-lo-ei talvez *fisicamente*. A água, quando ferve, levanta-se em espuma. Desta forma concluímos que está em ebulição. Pois bem: qualquer coisa de paralelo acredito muito que se dará com o grau abstrato que pretendo atingir. Sim, afigura-se-me, em positivo se me afigura, que, no instante de alcançar a perfeição, algum fenômeno físico (talvez como que um súbito *ajustamento*) se dará defronte dos meus olhos... na atmosfera... ou quem sabe até se nas páginas onde estão escritos os meus poemas...

— Um ótimo assunto de novela! — encolhi os ombros, sorrindo, a pedir outro café.

.....

— Uma arte fluida, meu amigo, uma arte gasosa... Melhor, meu amigo, melhor — gritava-me Zagoriansky no seu gabinete de trabalho, aonde pela primeira vez me recebia — *uma arte sobre a qual a gravidade não tenha ação*... Os meus poemas... os meus poemas... Mas ignora ainda! Coisa alguma prenderá os meus poemas... Quero que oscilem no ar, livres, entregolfados — transparentes a toda a luz, a todos os corpos — sutis, imponderáveis... E hei-de vencer!... Não atingi a Perfeição, por enquanto... Bem sei, restam escórias nos meus versos... Por isso a gravidade ainda atua sobre eles... Mas em breve... em breve... ahl...

De súbito, acalmado-se, sentou-se numa grande poltrona magenta.

— Não lhe disse nunca, afinal, as características principais da minha Obra. Hoje, porém, julgo dever abrir-me lisonjeiramente consigo, desven-

dar-lhe os meus segredos... Creio estar prestes a chegar, enfim — e o meu amigo encontra-se preparado, pelo seu espírito e pela minha influência, a saber... Oíça: não escrevo só com idéias; escrevo com sons. As minhas obras são executadas a sons e idéias — a sugestões de idéias — (e a intervalos, também). Se lhe ler os meus versos, o meu amigo, não entendendo uma palavra, *senti-los-á* em parte. E será idêntico ao seu o caso do surdo que os saiba ler — *mas não os possa ouvir*. A sensação total dos meus poemas só se obtém por uma leitura feita em voz alta — ouvida e compreendida *de olhos abertos*. Os meus poemas são para se interpretarem com todos os sentidos... Têm cor, têm som e aroma — terão gosto, quem sabe... Cada uma das minhas frases possui um timbre cromático ou aromal, relativo, *isócrono*, ao movimento de cada "circunstância". Chamo assim as estrofes irregulares em que se dividem os meus poemas: suspensas, automáticas, com a sua velocidade própria — mas todas ligadas entre si por ligações fluidas, por elementos gasosos; nunca a sólido, por idéias sucessivas... Serei pouco lúcido. Entanto, como exprimir-me doutra maneira?... Espere... Talvez... A minha Obra não é uma simples realização ideográfica, em palavras — uma simples realização escrita. É mais alguma coisa: ao mesmo tempo uma realização musical, cromática — pictural, se prefere — e até, a mais volátil, uma realização *em aromas*. Sim, sim, a minha obra poder-se-á transpor a perfumes!... Poder-se-á transpor, será tudo isto, bem entendido, quando estiver completa... Finalmente voltando ao seu caso: ouvir as minhas composições sem entender a língua em que estão escritas valerá quase pelo mesmo do que conhecer uma obra de teatro só pela leitura — ignorando a sua realização estética...

Divagava por força o meu amigo... Eu escutara-o preso das palavras mágicas, turbilhonantes — em arrepios a Ouro. Mas não logrei por certo diluir uma críspação de dúvida, um vago ar incrédulo, pois o Artista, de súbito revolvendo-se, correu a uma gaveta da enorme secretária de pau-santo — ao fundo do gabinete —, puxou-a, e dela tirou um caderno azul que brandiu aos meus olhos:

— Terá a prova! — exclamou. — Vou-lhe ler alguns dos meus poemas, *em russo*! O meu amigo depois me contará a impressão sincera da leitura.

E pôs-se a folhear o livro, nervosamente. Admirei-me por sinal — recordo-me — que um Artista tão refinado, tão esquisito, escrevesse os seus trabalhos num vulgaríssimo caderno de estudante, de capa lustrosa, daqueles que se vendem por noventa centimos nas galerias do Odeón.

— Ler-lhe-ei primeiro uma das minhas composições mais simples: uma demonstração de ritmos, apenas.

Escutei...

Um assombro! Dissonâncias de capricho entrechocavam-se suavemente, e eram outros tantos arfejos rendilhados, dimanando-se em mil tons — sobre um fundo violeta inalterável, numa evocação de perfumes lisos, cetinosos...

Inútil, com efeito, saber as palavras para reagir ao sortilégio dessa pequena obra-prima!

Disse todo o meu espanto, toda a minha convicção...

Num entusiasmo crescente, Petrus Ivanowitch foi-me declamando inúmeras poesias. A todas eu experimentava beleza — em umas melhor do que noutras, claro. E o russo acrescentou depois que tinham sido justamente as mais complexas que eu melhor adivinhara.

Lembro-me, acima de tudo, do pasmo que me causou certa peça onde havia rodas múltiplas trabalhando em vertigens de cor, num embaralhado e convulsivo movimento, e onde eu, atônito, ia descobrindo as mais elegantes curvas — hélices, espirais, ramos de hipérbole — soltas, expandidas livremente, num fogo-de-artifício de sons, à girândolas. Era, em verdade, todo um maquinismo de precisão, movido por magia — secretamente, em súbitas arrogâncias híalinas, estrépitos de cristais...

Por último, Zagoriansky hesitou. Ia a fechar o caderno. Mas decidiu-se; anunciando em frenesi:

#### POEMA BRILHANTE

Ah!, eu não sabia ainda coisa alguma! Caiu por terra a minha admiração em face dos outros poemas... Descrerei, aliás, facilmente, toda a maravilha; assegurando, em perfeita lucidez, isto só:

— *Tive que cerrar os olhos desde os primeiros sons.*

Não pude sustentar — foi certol — o brilho coruscante, as cintilações magnéticas induzidas nas palavras misteriosas que os meus ouvidos escutavam. Não divago. Alcanço bem o que afirmo. Mera sugestão, talvez. Mas foi assim: os meus olhos não resistiram abertos. E desafiaria aquele que lograsse ouvir o Milagre sem os fechar.

Era toda uma nova Arte — diademada e última, excessiva e secreta, opiente, inconvertível, cujo divino criador estava ali, na minha frente!

Ergui-me semilouco, finda a leitura. Beijei o Artista... E Petrus, em verdade iluminado por uma auréola, gritou-me, excedido:

— Vê... vê... Não lhe dissera?... Uma arte gasosa... poemas sem suporte... flexíveis... que se podem deslocar em todos os sentidos... Uma Arte sem articulações!... Uma Arte correspondente às formas aéreas que as realidades incrustam!... Sons interseccionados, planos cortados, múltiplos planos — idéias inflectidas, súbitas divergências... Tudo se trespassará; se esgueirará, perpetuamente variável, ondulante — mas, em somatório, sempre o mesmo conjuntol... Sim, sim, quero realizar em vários dos meus poemas — e, sobretudo, na junção total — como que uma soma de fatores arbitrários. Mas uma soma exata de fatores diversos!

E, para exemplificar, traduziu-me então o pequeno excerto que adiante publico — aonde, conforme explicou, só pretendia suscitar uma impressão indecisa a Vago, entre tenuíssimos apoios na realidade. Qualquer coisa impossível de abranger; escapando-se como azougue; lençol de água movediço; ânfora d'oiro quebrada — por isso mesmo, flébeis ressaibos de Além. E a certeza, embora, sempre defronte — em marco...

A simples tradução literal que deste excerto me fez sugestionou-me em tais quebrantos que me despedi sem lhe arrancar a promessa de mo deixar traduzir — ou, melhor; interpretar em português.

Efetivamente, com enormes dificuldades, segundo os seus conselhos, terminava dias depois a versão que publico mais longe — onde quase não existe uma palavra do original, mas que, assim mesmo, reproduz tanto quanto possível, numa língua estrangeira, a sugestão do texto russo: pelos mesmos sons e movimentos, os mesmos timbres cromáticos, as mesmas consonâncias...

Mais tarde, insistindo em interpretar outras das suas obras, porquanto o artista se mostrara muito satisfeito com a minha tentativa — Petrus Ivanowitch escusou-se sempre. Só me permitiu que trasladasse uma composição dos dezoito anos — *Bailado* — que não pertencia ao seu volume, e escrevera, ainda estudante de Direito, quando vivia só em Paris, num hotel da Rue des Écoles. Daí, por sinal, o estranho e admirável fecho do poema.

A partir dessa noite, muitas vezes lhe perguntei pelo seu livro — insurgindo-me contra os excessos da sua tortura. Urgia, com efeito, publicar essa maravilha, destinada por força a fazer uma revolução em todas as artes.

Ele quase sempre, em desânimos ou entusiasmos, me volvia:

— Ainda é cedo... ainda é cedo... Ainda não triunfei... A gravidade ainda atua sobre a minha obra... De resto, creio faltar pouco... Estarão mesmo já "perfeitos" muitos dos meus poemas — todos até, pode ser, considerados isoladamente. Mas a soma não está certa... Há ainda escórias no conjunto...

Uma tarde porém; não o vendo há três dias, notei-lhe uma expressão nova no rosto — um ar febril em todo o seu aspecto. Dir-se-ia que emagrecera visivelmente nessas poucas horas.

Interroguei-o. Confessou-me:

— Ah, meu amigo... meu amigo... É que avancei muito desde que nos separamos... Hoje, sim, creio nos meus pressentimentos! Estou certo de atingir, breve, a Perfeição — o impossível de Esquivezal! Mas é estranho. Na minha glória, críspa-se afiladamente um vago remorso...

— Nervosismo; sem dúvida.

— Esperaremos...

Seguiu-se uma semana de calma relativa, em que evitou referir-se à sua Obra. Apenas, durante ela, uma noite, aludindo à sua ansia de Artista, me falou do receio que tivera sempre de ver estiolar o seu gênio à força de intensidade. E contou-me que desviava os olhos muitas vezes, para o não pôr em vibração — acarinhava-o, beijando-se nos espelhos — falava a sós com ele — dizia-lhe “meu amor” — tratava-o, enfim, com os desvelos das mães que se levantam, alta noite, no Inverno, para aconchegar a roupa dos seus filhos...

Descreveu-me também a agonia perdida de fixar toda a riqueza que lhe atravessava o espírito. — no ciúme escoante, simultâneo, de se não poder concentrar em uma só idéia:

— Veja... veja como é terrível, meu carol... O ciúme dum homem que não lograsse nunca possuir só a mulher que tivesse entre os braços — porque, no minuto da posse, a recordação duma outra, de muitas outras, se lhe interceptaria estridentemente... Um horror... um horror...

E foi a primeira vez que mandou vir absinto — ele, que bebia só xaropes...

...Até que principiou a faltar todas as noites no Café aonde, por hábito, há muito nos encontrávamos...

Eu corria a sua casa, a ver se adoecera...

Recebiam-me, em lágrimas, sua mãe e sua irmã: “Doente não, com efeito. Mas fechava-se horas esquecidas no seu gabinete, recusando comer — num desassóssego contínuo, a passear, como as feras...”

As próprias súplicas de Marpha, que ele atendera sempre, eram hoje inúteis. Gritava-lhe por detrás da porta:

— Trabalho! Trabalho!... É o último esforço!...

Só duma vez consegui romper o seu isolamento. Acolheu-me em júbilo — quando me preparava para sustentar a sua rudeza... quem sabe até se um dos seus funestos ataques de cólera, que já tivera ensejo de presenciar...

Exclamou:

— Sim! Sim! É bem verdade! Chego a passos largos... Não me enganara... Não me enganara... Sabê-lo-ei positivamente, materialmente, visivelmente... Ayejo já, não sei em quê, uma modificação muito vaga — *molecular*, presumo... Poucos dias mais, e — enfim!... A Perfeição!

Depois, falou comigo alguns momentos — natural. Roguei-lhe que não descuidasse a sua saúde — mas deixei-o defronte duma grande chávena de café fortíssimo, onde despejara meio frasco dum estranho líquido roxo aromatizado...

Preveni sua irmã. Esta teve um suspiro, e pareceu não dar grande importância ao fato. Mas, ao mesmo tempo, notei pelo seu rosto uma palidez momentânea... um singular constrangimento em toda a sua atitude...

Despedi-me — confesso — muito preocupado. Breve porém, no meu eterno egoísmo, desapareciam essas inquietações. E, em verdade, durante os oito dias que saí de Paris não me lembrei, sequer um instante, da minha última visita ao russo — da sua perigosa situação.

Na manhã seguinte ao meu regresso, dormia ainda quando alguém bateu brutalmente à porta do meu quarto.

Fui abrir, disposto a esbofetear o intruso... e, atônito, deparei com Zagoriansky! — um Zagoriansky terrível: de cabelo em desalinho, olhos injetados, gravata desfeita; brandindo na mão o caderno de capa azul que continha o seu Poema.

Em lágrimas e gritos raspados — mal lhe abri — começou arquejando: — Loucura... loucura... A perfeição!... O máximo de esquivança... Mas era assim... era assim... Alcancei-A! A gravidade não atua mais sobre os meus versos... Para que me queixar?... Doido... doido... Em todo o caso, o minuto infinito!... Não lhe dissera?... Havia de o saber perpetuamente... *tinha que o ver!*... Pois foi tal e qual — meu pobre amigo — tal e qual... Quando viera de ajustar a última palavra, houve um estalido seco, um baque surdo — um ruído de arfejos, a escoar-se... sutil... Olhei as folhas... *Todos os meus versos, libertos enfim, tinham resvalado do meu caderno — por vãos mágicos!*...

E desfolhava-me o livro...

Hirto, oscilou-me então um arrepio de gelo... As folhas, brancas... Apenas, intacto, o frontispício onde se liam o nome do Poeta e uma data. Em cada página, só o número da folha e alguns borrões vermelhos que, inexplicavelmente — conforme já reparara —, sujavam, de quando em quando, o texto escrito, numa anilina violeta muito pálida.

— Meu amigo... meu amigo... No espaço!... Os meus poemas... no espaço... ah! ah!... entre os planetas!...

E o resto foi um rodopio de gargalhadas espumosas, contundentes, alucinantes...

.....  
.....  
.....

Cinco dias mais tarde, doido de fúrias, Petrus Ivanowitch, apesar da imensa dor da sua família, era internado numa casa de saúde, próximo de Meudon, onde puseram ainda assim muita dificuldade em o receber, devido à misteriosa violência dos seus ataques — crises estranhas, convulsas, espasmódicas, desconhecidas por todos os alienistas: como que um feitiço medieval... um *envoûtement* de missa negra...

Procurou-se por toda a casa, por todo o jardim, o caderno em que o Artista escrevera a sua Obra. Debalde... Restava só esse outro, idêntico... mas com as páginas limpas...

Horas perdidas, eu e Marpha nos debruçamos sobre ele, a estudá-lo a querer-mo-nos convencer que era outro — outro que o louco decerto comprara, depois de ter destruído o que continha a sua Obra... *Convencer-mo-nos...* como se não fosse a evidência...

E, no entanto, as manchas de umidade que existiam no primeiro caderno lá se encontravam também naquele — assim como os borrões vermelhos... entre eles o que, mais alastrado, existia na página 22 onde estava escrito o excerto que traduzi com o título de "Além"... E era tudo quanto escapara duma obra genial...

...As noites inquietantes, confusas — repito — que eu e Marpha sofremos, olhando, defronte de nós, esse caderno vazio, aberto inutilmente... tendo que acreditar, e não podendo acreditar...

Um sonho quase... uma obsessão...

(Camarate, Quinta da Vitória, outubro de 1914.)

## "ALÉM E BAILADO"

DE

PETRUS IVANOWITCH ZAGORIANSKI

(Fragmentos)

A M.<sup>lle</sup> Marpha Ivanovna Zagoriánsky, irmã do Poeta — estas interpretações portuguesas são comovidamente dedicadas.

### ALÉM

ERRAVAM PELO AR, naquela tarde loira, eflúvios roxos d'Alma e ânsias de não-ser.

Mãos santas de rainha, loucas de esmeraldas, davam aroma e ródio à brisa do crepúsculo.

O ar naquela tarde era Saudade e Além.

E as asas duma quimera, longinquamente batendo, a ungi-lo d'irreal...

Lufadas de folhas mortas, todas cheirosas a sombra...

Um ar que sabia a luz e que rangia a cristal...

E muito ao longé, muito ao longé, as casas brancas...

Na grande alcova da vitória, toda nua e toda ruiva, eu tinha-a finalmente estirado sobre o leito fantástico da Cor.

Linda espiral de carne agreste — a mais formosa enchia para mim os olhos de mistério, sabendo que eu amava as ondas de estranheza...

E os seus braços, de nervosos, eram corças...  
E os seus lábios, de rubros, eram dor...

No jardim, os girassóis não olhavam para o Sol...

Verguei-me todo sobre ela...  
A hora esmaeceu...  
O ar tornou-se mais irreal...  
Houve um cortejo de estrelas...

Em face daquela glória, que tumultuava tão perto, que me ia sagrar enfim, os meus olhos eram esforço — e a minh'alma um disco d'ouro!...

A louca acerava as pontas dos seios, para os tornar mais acres, para me ferir melhor...

E os meus lábios d'ânsia sofriam já da saudade dos beijos que lhe iam dar...

Ao longe sempre as casas brancas...

3.

...E foi então quando eu já me sentia entrelaçado d'Ouro, sagrado d'além-Cor, quando era todo encanto em laivos de infinito — que o instante abateu e me desencantei...

Sobre o seu corpo de equilíbrio — uivos d'horror!, uivos d'horror! — cabriolante se lançou a teoria arrediadora dos ângulos agudos, zombando estridentemente dos redemoinhos e das curvas...

Gumes brutais, turbilhões silvantes, linhas quebradas destruidoras — tudo sulcavam!, tudo sugavam!... A limpidez! A limpidez!...

— Pavor sem nome!...

E uma gaiola picaresca de losangos veio descendo guturalmente a desnudar-lhe a carne nua — de toda a cor, de todo o som, de todo o aroma; encerrando-a, a girar em volta dela numa vertigem monstruosa de círculos enclavinados, impossíveis!...

Toda a beleza, em estilhaços, gritava-me que lha salvasse...

E o meu olhar — que saudade! — não lhe podia valer...

As casas brancas não perdoam! As casas brancas não perdoam!...

4.

Triste de mim, sem dor, a oscilar, ainda todo vibrante... queria mentir a mim mesmo, queria voltar — mas tudo me resvalava...

A força de ilusão, volvi-me uma grande mentira: fui Príncipe sem rei, iluminado a luz falsa — luz que não soava, e era oca, deserta e média...

— Para quê? Para quê?...

Breve o meu corpo tombava na terra firme, anoitecido em Alma — e tudo ruía ao meu redor: asas de insônia, galeões dourados, torres de prata, zimbórios d'oiro... Tudo ruía — mas tudo ruía em sortilégio, noutras ruínas: o oiro, em seios perdidos; a prata, em glória abandonada...

Só as ruínas das casas brancas, eram ruínas de casas brancas!

(Paris, janeiro de 1913.)

## BAILADO

1.

Tudo horizonte... só horizonte...

Ruído brusco de silêncio...

— O horizonte é forma que rocia...

Puseram na minha febre compressas de madrugada...

Água fria! Água fria!

Como o silêncio range... e tine... e tine... em listas d'Ouro fustigante, serpentinadas...

Efêmero Ouro que se volve em labareda a perverter...

Apoteose!

Cisnes de brasa, em mar de Som, arfam o mar, zebraadamente...

O mar é um seio a vibrar...

(E o seio golfa, endoidecido.)

Oriente! Oriente!

Lá longe, há elmos...

Singram castelos de miragem...

Ascendem espiras... vertiginam hélices...

Grifam-se timbres de cristal...

E o mar soçobra em luz que Sente...

(Luz singular!  
É luz que eu espasmo!)

Divirjo em lira, iriadamente...

A grande esfinge platinada, da luz do sol faz sombra-Estátua.  
Põe-se-me a Alma...

— Agora é noite perdida de medo azul e longe intenso...

Retinem perfumes dum país longínquo...  
Em volta da esfinge tudo é inconstância...  
Abismam-se garras...  
Sepulcram-se gumes...  
E quebram-se espadas...

De súbito, esvai-se num meteoro a silvar...

Olha o carro do Triunfo, ascendo o Capitólio...  
Olha o rastro leonino...  
Olha o bergantim real...

Olha a ogiva, olha o pórtico...  
Olha a cruz da catedral...

(— Aonde pasma a grande Fera?  
— A Fera já não ilude.)

Em jorros de asas a crescer, alteia-se o órgão santo...  
O altar-mor vibra de lindo...  
O turbulo inunda o Som...  
— Nossa Senhora da Cor!

A nave sagra-se em ansia...  
Ergue-se o cálice-Auréola...  
E a hóstia da comunhão comunga nos seios doirados...

O Imperador foi sagrado!

(Festivais da coroação.)

3.  
Guinchos de luz...  
— Luz maquilhada... —  
Asas perdidas no Sol-posto...

...Depois é tudo paz, e os ramos de palmeira baloçam loiramente a música e o ar...

Oásis...  
Laivos fugazes...  
Madeixas insidiosas...

4.  
Lá volta o Oiro fustigante, todo tigrado de Orgulho.  
A chama sutiliza-se, e o crepúsculo é um espelho...  
(Vitória!  
— O Gelo não me condensa.)

Longinquamente vermelho, vem-me um ressaibo a Combate...  
Nevoeiro... nevoeiro...  
Batismo de dor-Astral...

E a neblina começa a encrestar-se em flocos...

A neblina volteia...  
A neblina é caudal...  
— A neblina não oculta!  
A neblina Desvendal...

5.  
Indícios de Alma, lá longe, sobre o Oiro fustigante...  
Mãos postas... Ressurreição...

E agora desço a escadaria, toda a ascender em além-Sombra...  
Mas a descida só me exalça:  
Sou eu, um Só — e difusão!

Em nostalgias-Dossel.  
Tenho saudades-Pequim,  
Reminiscências — Brocado...

Pressinto um grande Mistério...  
Alvejo-me em cor e som...  
Arneses, lanças, Rogério!...

Mas ai, o sonho é real: exprime-se em nitidez!  
E como existe... passou!...

Saudade transmigradora, vem fixar-me o instante!

— A minha alma é Sonoral...

(Rue des Écoles, cinquante.)

(Paris, março de 1913.)

### EU-PRÓPRIO O OUTRO

A Carlos Franco

Lisboa, 1907 — outubro, 12.

SOU UM PUNHAL d'ouro cuja lâmina embotou.  
A minha alma é esguia — vibra de se elançar. Só o meu corpo é pesado.  
Tenho a minh'alma presa num saguão.  
Não sou covarde perante o medo. Apenas sou covarde em face de mim próprio. Ail, se eu fosse belo...  
Envergonho-me, de grande que me sinto.  
Sou tão grande que só a mim posso dizer os meus segredos.  
Nunca tive receios. Tive sempre frio.

Novembro, 1.

As janelas abertas continuam cerradas...

Novembro, 13.

É lamentável como me erro continuamente. Em mim e entre os mais.  
Eu fiquei sempre, nunca fui — mesmo quando me perdi.  
As vezes ainda me decido a partir. E parto. Mas nunca venço seguir. Se não é por culpa minha — é por culpa dos outros, que me acenaram.  
É que eles, se me acenaram, foi por julgarem que eu nunca o seguiria — *foi para sofrerem*. E como afinal parti atrás dos seus gestos, desencantaram-se de mim, fugiram escarnecendo-me. Tombei-lhes.  
Só me é permitido ser feliz, não o sendo.

Dezembro, 2.

É inacreditável!  
Quase todos se contentam consigo próprios — *bastam-se*. E vivem, e progredem. Fundam lares. Há quem os beije.