

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

Jaqueline Fernandes da Silva

**A IMAGEM DO SUICÍDIO NOS VERSOS DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Literatura Portuguesa, sob a orientação da Profa. Dra. Paola Poma.

São Paulo — 2011.

Para Fátima: minha mãe, minha amiga.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço àqueles que, direta ou indiretamente, tornaram possível a realização deste trabalho:

Professora Paola Poma, obrigada pela orientação cuidadosa, pelas palavras de consolo e por não me deixar desistir do projeto. Sem você nenhuma linha aqui teria sido escrita;

Professoras Annie Gisele Fernandes e Mônica Simas, obrigada por criticarem meu trabalho na banca de qualificação. As sugestões foram de grande importância para o andamento da pesquisa;

Amiga e companheira de todos os momentos Camila Krakhecke Gargiulo, obrigada pelo incentivo, por acreditar no projeto e pelas horas despendidas na revisão apurada do trabalho;

Amiga Flávia Novo, obrigada pelo apoio nas traduções e versões;

Mãe, amiga, meu porto-seguro, obrigada por estar sempre ao meu lado, por me incentivar e crer em meu futuro;

Todos os amigos, muito obrigada por encherem a minha vida de flores.

Comissão julgadora

---

---

---

## SUMÁRIO

PRINCÍPIO.....	7
PARTIDA.....	10
Suicídio: algumas considerações.....	13
Suicídio e Romantismo: Inglaterra, França e Alemanha.....	18
O suicídio em Portugal: Romantismo e Geração de 70.....	22
A Geração de <i>Orpheu</i> .....	27
Suicídio hoje.....	31
Indícios da Modernidade.....	36
O artista moderno.....	39
O dandismo.....	41
A <i>flânerie</i> .....	44
Mário de Sá-Carneiro e a Modernidade na periferia europeia.....	48
PÁGINA DUM SUICIDA.....	58
Poesia e suicídio.....	67
“A um suicida”.....	72
“Vontade de dormir”.....	87
“Apoteose”.....	94
“...De repente a minha vida”.....	100
“Fim”.....	104
FIM.....	110
SUGESTÃO.....	114
A GRANDE SOMBRA.....	133

Resumo: O presente trabalho procura investigar a recorrência da imagem do suicídio presente na obra poética do escritor português Mário de Sá-Carneiro e como a temática da morte norteou sua produção sempre dialogando com os momentos de crises psicológicas vividos pelo poeta que, fatalmente, culminaram em seu suicídio.

Palavras-chave: Sá-Carneiro; suicídio; Modernidade; poesia.

Abstract: The current paper attempts to investigate the recurrence of the suicide image present in the poetry works of Portuguese writer Mário de Sá-Carneiro and how the motif of death steered his production forever intercommunicating with the moments of psychological crisis the author went through that, inevitably, led to his suicide.

Keywords: Sá-Carneiro; suicide; Modernity; poetry.

## PRINCÍPIO

Mário de Sá-Carneiro, poeta lusitano, entregou-se ao fazer artístico e em seu ofício encontrou o caminho para a expressão sofrida de seu próprio eu. Como afirmou seu grande amigo e ‘crítico intemerato’ Fernando Pessoa, Sá-Carneiro não possuiu vida, mas apenas a genialidade que permitiu a concepção de uma obra sensível inserida no contexto das transformações que a Modernidade garantiu ao indivíduo e suas relações na transição entre os séculos XIX e XX.

Desfecho para vida, o suicídio não marcou apenas a biografia do poeta. Foi imagem presente em sua obra, tendo sido mote para vários de seus poemas e novelas, além de ter sido comentado e anunciado inúmeras vezes aos amigos em sua correspondência literária.

Tendo em vista a recorrência do tema em sua obra e o dado biográfico apresentado, o presente trabalho busca discutir como a imagem do suicídio aparece em sua poesia, relacionando-a com a correspondência literária para então guardar os paralelos entre a vida e a obra do autor. Ainda, procura-se confirmar como o suicídio, dado biográfico do artista, desempenhou papel determinante como imagem poética representativa de um eu-lírico cindido que, através de um desdobramento incessante, expressou a consternação da ‘dispersona’.

Para tanto, o trabalho é iniciado com uma breve introdução acerca do suicídio. O capítulo primeiro, intitulado “Partida”, nome do poema inicial do livro *Dispersão*, alude ao marco inicial da discussão, o suicídio e suas implicações social, política, econômica e religiosa. Além disso, busca-se relacionar o suicídio e a arte a partir do Romantismo, mostrando como o ponto de vista em relação ao suicida mudou através do tempo e como o sujeito encontrou no suicídio uma resposta heróica em meio aos questionamentos e tendências que surgiram com o advento do mundo moderno, tomando como referência o teórico Walter Benjamin e seus estudos sobre a Modernidade.

Já o capítulo “Página dum suicida”, título de uma das novelas do livro *Princípio*, discute propriamente a imagem do suicídio presente na poesia de Sá-Carneiro. Os cinco poemas a serem analisados, cada um representando uma das publicações poéticas do autor, tratam dos temas ‘morte’ e ‘suicídio’ de maneira diversa e a escolha dos mesmos respeitou a cronologia de sua concepção, uma vez que as datas de sua feitura coincidem com os diferentes momentos de crise vividos pelo autor, como pode ser confirmado em sua correspondência literária. Além disso, a escolha dos poemas considera os diferentes

momentos literários vividos pelo autor, primeiramente Simbolista, detido em forma e ritmo, e logo após, Modernista regido pelo verso livre.

A análise dialoga com a fortuna crítica disponível sobre a obra do autor, destacando-se nomes como o dos críticos Fernando Cabral Martins e Fernando Paixão, porém toma como referência essencial o conteúdo disposto dos versos a fim de traçar a intensificação gradativa com que o tema do suicídio aparece nas composições diversas.

No poema “A um suicida” de 1911, publicado em *Primeiros Poemas*, o eu-lírico remete ao suicídio de um amigo de adolescência em virtude da impossibilidade de realizar uma relação amorosa. Tendo sido incapaz de reverter a situação em vida, o amigo decide-se pelo suicídio, saída para acabar com sua adversidade.

A situação retratada no poema possui relação intrínseca com a vida de Sá-Carneiro: o amigo em questão é Tomás Cabreira Junior, seu companheiro de escola e primeiro parceiro literário. Por assim ser, a escolha desse poema para análise de abertura no capítulo 2 parece ser a mais acertada, uma vez que ele reforça os laços bastante centrados das relações entre vida e obra do autor.

Já em “Vontade de dormir” de 1913, publicado ainda em vida pelo autor junto aos outros poemas de *Dispersão*, a morte aparece relacionada com o sono e o desejo de dormir. Se aqui não há uma menção clara ao suicídio, permanece a idéia do não-viver, já que a não-vida garante um lugar mais tranqüilo para o eu-lírico que se sente pressionado e confuso diante de uma existência que poderia ser grande, não fosse a impossibilidade de transmigrar a beleza.

A idéia posta nesse poema dialoga com os questionamentos do próprio Sá-Carneiro quando duvidava de sua capacidade de criação. No entanto, em resposta à dúvida, o poeta produzia ainda mais no intuito de finalmente alcançar a beleza almejada. A frustração se dava exatamente no momento em que se constatava que transmigrar a beleza era impossível, por isso tamanha inquietação e desejo de dormir para descansar de seu incessante movimento em busca do belo.

O terceiro poema escolhido para análise é “Apoteose” de 1914, publicado em *Indícios de Ouro*. Nele o eu-lírico se utiliza de inúmeros símbolos para dar vazão a seu sentimento de melancolia e abatimento diante da vida. Em um desdobramento de si, ele também dialoga com uma das crises vividas por Sá-Carneiro na medida em que questiona sua existência e constata que seu próprio eu não habita em si. Por isso o verbo ‘findar’ possui importância



cabal nesse poema, já que reforça a idéia de morte e, ainda que não se trate da morte física, carrega a sensação de finitude tão presente para o autor.

“...De repente minha vida” de 1915, publicado em *Poemas Dispersos*, ironiza com a possibilidade do desaparecimento da vida do eu-lírico. Há novamente um tipo de desdobramento no qual o eu cogita uma separação entre ele e sua vida. Esse movimento expressa uma relação com a morte ou com o desejo da não-vida já expresso em “Vontade de dormir”.

O derradeiro poema escolhido é “Fim” de *Últimos Poemas*, composto em 1916, dois meses antes da morte do poeta. Nele retrata-se, de forma sarcástica, o desejo do eu-lírico para o ritual de seu pós-morte. De fato, essas quadras foram concebidas durante a mais grave de todas as crises vividas por Sá-Carneiro e, segundo ele mesmo, expressavam uma ‘verdade nua e crua’. Cômico e decidido de seu fim, a verdade se confirmou com seu suicídio em abril daquele mesmo ano.

Vale ressaltar que, atendendo ao padrão aqui estabelecido, introdução, conclusão, anexos e bibliografia do presente trabalho foram nomeados a partir de títulos do próprio autor, respectivamente: “Princípio”, livro de novelas publicado em 1912; “Fim”, poema de 1916 publicado em *Últimos Poemas*; “Sugestão”, poema de 1914 publicado em *Indícios de Ouro* e “A grande sombra”, novela de 1914 publicada em *Céu em Fogo*.

## PARTIDA

*Serei um arrojado descobridor de mundos: Colombo descobriu a América; Vasco da Gama, a Índia... eu descobrirei a Morte!...*

Mário de Sá-Carneiro. "Página dum suicida".

Todo grande artista situa-se à frente de seu tempo. Essa máxima apresenta-se quase que inquestionavelmente e parece encerrar o caminho para o estudo e exploração de um expoente artístico. Tal afirmação parece apenas limitar o estudo crítico, no entanto, ajuda a questionar os motivos que marcam um homem como um absoluto artista em seu meio e época e quais características são responsáveis por tornar sua produção artística um espelho universal e atemporal. São essas indagações cabais para aqueles que iniciam um trabalho de pesquisa sobre a obra de um determinado artista.

Existem dois aspectos que caracterizam a obra de um grande artista. São eles o dado temporal e o dado atemporal.

Pode-se dizer que o real motivo que transforma um indivíduo em um ícone da arte está associado ao sentimento com que ele encara e expressa o seu meio, ou seja, a sensibilidade que esse sujeito possui em transmitir e/ou revelar artisticamente aquilo que representa seu momento histórico. No entanto, sua obra torna-se atemporal devido à sua capacidade de exteriorizar temas que perpassam a história da humanidade. As questões por esses eles levantadas em determinado período revelam a condição humana e desestabilizam o caráter do trivial, questionando aquilo que parecia estar em seu devido lugar, seja no seu aspecto intelectual, econômico, seja político. A grande arte desedifica o estabelecido e está apta a sobreviver ao tempo.

Assim, apreciar, estudar e estar em contato com os grandes artistas nos permite revisitar nosso passado, na tentativa de firmar relações com nosso presente. E, à medida que avançamos em nosso estudo, percebemos que as aspirações e angústias destes refletem o caráter de insatisfação que caracteriza o ser humano. Logo, seus temas se revelam muito presentes e próximos das questões que nos desassossegam.

O artista em questão para o estudo aqui pretendido não foge às características acima descritas. Mário de Sá-Carneiro, poeta português moderno, é dono de uma produção poética pequena, porém de grande valor artístico. Dizemos ser pequena sua produção poética, pois são poucos os seus poemas, já que vivera até a idade de 26 anos. Contudo, enfatizamos tratar-se de uma poesia artisticamente grave, uma vez que lida com as temáticas que angustiam não só o homem moderno, mas o sujeito contemporâneo inserido nessa “confusão social que chamamos, por delicadeza, de ‘sociedade’” (BALZAC, 2009, p. 129).

Inserido sob o contexto da inovação trazida pela Modernidade, Sá-Carneiro era, juntamente aos seus contemporâneos Fernando Pessoa (1888 – 1935)<sup>1</sup>, Mário Beirão(1890 – 1965)<sup>2</sup>, Alfredo Guisado (1891 – 1975)<sup>3</sup> e António Ferro (1895 – 1956)<sup>4</sup>, uma alma sensível em meio às transformações tecno-científicas advindas da Revolução Industrial.<sup>5</sup> Essa sensibilidade se traduziu no desejo de fazer em Portugal, periferia de uma Europa que se desenvolvia rapidamente, uma arte equivalente e que dialogasse com os movimentos vanguardistas do fim do século XIX e início do XX.

Entretanto, o processo para a realização dessa nova arte não ocorreu tranquilamente para o poeta. Pelo contrário, sua produção nasceu em meio a crises psicológicas que acompanharam o artista desde muito cedo. Para uma leitura apropriada de sua obra, é fundamental conhecer o indivíduo Mário de Sá-Carneiro, uma vez que paralelos muito significantes podem ser traçados entre sua vida e sua obra. Um desses paralelos, aqui escolhido para estudo, é a imagem do suicídio presente na obra do autor. É sabido que o poeta português, autor dos versos de *Dispersão*, suicidou-se. Matou-se a 26 de abril de 1916 no Hotel de *Nice* em Paris. Contava então quase 26 anos de idade.

---

<sup>1</sup> Fernando Pessoa (, poeta de *Mensagem*, teve influencia cabal na produção de Mário de Sá-Carneiro. Além de ser seu crítico literário, Sá-Carneiro considerava Pessoa como um de seus melhores amigos.

<sup>2</sup> Mário Beirão foi um poeta saudosista português contemporâneo de Sá-Carneiro.

<sup>3</sup> Alfredo Pedro Guisado, poeta português, era amigo de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Guisado, que também era jornalista, colaborou na produção da revista *Orpheu*.

<sup>4</sup> António Ferro foi jornalista e escritor em Portugal. Ferro foi editor da revista *Orpheu* quando tinha apenas dezenove anos.

<sup>5</sup> Denomina-se Revolução Industrial o conjunto de transformações tecnológicas com profundo impacto no processo produtivo nos níveis econômico e social. Iniciada na Inglaterra em meados do século XVIII, expandiu-se pelo mundo a partir do século XIX.

Poderíamos supor que seu suicídio foi um ato repentino, advindo de um momento de insanidade, como geralmente se diz dos atos suicidas. Todavia, Sá-Carneiro meditou e considerou durante muito tempo acabar com sua vida e pôr fim a seu sofrimento material e, principalmente, pessoal. A inquietação e a angústia que sempre acompanharam o autor dos *Indícios de Ouro* em muito se agravaram com a falta de recursos financeiros para manter sua vida de *bon vivant* em plena metrópole parisiense. De fato, sofrendo as consequências de uma crise financeira gravíssima que atingira seu pai e eterno provedor, o poeta decidiu-se pela morte. Parafraseando Arthur Schopenhauer (PUENTE, 2008), Sá-Carneiro interrompe o sonho da vida quando o mais alto grau de angústia lhe atinge e, assim como nos mostra Friedrich Nietzsche, “a morte voluntária, deliberada e escolhida é racional e se dá evidentemente no momento oportuno” (PUENTE, 2008, p. 41).

Além de ser referido em sua correspondência literária, especialmente com Fernando Pessoa, o suicídio também aparece como tema de composições variadas de Sá-Carneiro, perpassando seus contos, poesias e peças teatrais. Somam-se sete as novelas do livro *Princípio* publicado em 1912. Delas, seis tematizam o suicídio, sendo o ato desencadeado por motivos amoroso, filosófico ou por insanidade. Já *A Confissão de Lúcio* de 1913, além de expor o ambiente fantástico tão explorado pelas vanguardas européias, também remete à matéria do suicídio ao narrar as desventuras de um triângulo amoroso. Das oito novelas que compõem *Céu em fogo* de 1915, seis narram casos de suicídio ou citam personagens que cogitam tirar a própria vida.

Já em suas composições teatrais, destacamos a peça *Amizade*. Essa peça, apesar de não fazer referência ao suicídio, tem grande importância para Sá-Carneiro, tendo em vista que seu melhor amigo de adolescência e coautor do roteiro, Tomás Cabreira Júnior, suicidou-se ainda muito jovem nas escadas do colégio onde ambos estudavam.

Além desses, são numerosos os exemplos da imagem do suicídio nos versos de Sá-Carneiro. No decorrer do capítulo dois desse estudo, enfatizaremos a análise de alguns desses poemas, utilizando-nos também das correspondências literárias que nos ajudem a entender o movimento suicida na poética carneiriana.

Para um estudo mais aprofundado dessa imagem, se fazem necessárias algumas considerações prévias acerca do suicídio.

### *Suicídio: algumas considerações*

Ao considerar que os mortos podem se tornar soberanos e dignos de homenagens em nossa sociedade, mesmo que suas trajetórias não tenham sido honrosas, também é forçoso salientar que, para Sá-Carneiro, o caminho poderia ter sido o contrário, uma vez que o suicídio era, e ainda é, visto com certa negatividade sendo, muitas vezes, considerado intolerável para os moldes da cultura ocidental. Pode-se, sem medo, afirmar que o suicídio conserva, em muito, as características do que Freud definiu como tabu.

Atentando para a definição do termo, vê-se que o vocábulo tabu

denota tudo – seja uma pessoa, um lugar, uma coisa ou uma condição transitória – que é o veículo ou fonte desse misterioso atributo. Também denota as proibições advindas do mesmo atributo. E, finalmente, possui uma conotação que abrange igualmente ‘sagrado’ e ‘acima do comum’, bem como ‘perigoso’, ‘impuro’ e ‘misterioso’ (FREUD, 1996, p. 40).

A sustentação acima permite afirmar que o tabu é dotado de características ambíguas, e por vezes contraditórias, ora pautando-se em aspectos positivos, ora alicerçando-se em traços negativos. É sagrado e incomum, porém representa certa espécie de perigo e imprudência para a sociedade que nele acredita.

Ainda hoje o ato de suicidar-se é carregado de uma visão pejorativa em muito relacionada à formação cristã da sociedade ocidental. Todavia, essa carga de negatividade nem sempre acompanhou o suicídio, que obteve seus tempos de glória principalmente durante o século XIX, no auge do Romantismo.

Considerando para o berço de nossa civilização, vê-se que para os gregos antigos o suicídio era considerado uma ofensa contra o estado ou contra os deuses. Platão (428/427 - 348 /347 a.C) usava da “metáfora da sentinela que se encontra em seu posto e não pode abandoná-lo sem uma autorização superior da divindade” (PUENTE, 2008, p. 10) para explicar a razão pela qual o suicídio era um ato a se condenar. Segundo o filósofo grego, “a vida não nos pertence, mas sim à divindade que no-la concedeu” (PUENTE, 2008, p. 10), e por isso mesmo, não temos o direito de acabar com ela. A ideia de Platão fez escola e foi

apropriada pela instituição católica nas vozes de Santo Agostinho (354 – 430) e, posteriormente, de São Tomás de Aquino (1225 – 1274), como será discutido em breve.

Seguindo os ensinamentos de seu mentor, para Aristóteles (384 – 322 a.C.), o suicídio enfraquecia o poder econômico do estado, uma vez que se perdia um cidadão útil e apto à produção. Suicidar-se era tido como um ato de irresponsabilidade social. Seu argumento baseava-se no princípio de que todos “pertencemos à sociedade e, portanto, suicidarmo-nos lesaria ao mesmo tempo esse todo no qual estamos inseridos” (PUENTE, 2008, p 10).

Na Roma Antiga o suicídio não era tido como um ato imoral. Pelo contrário, tinham-no em alta conta, uma vez que figuras ilustres haviam se matado e se tornaram imortais entre os homens. O fato de ter controle sobre sua própria vida e decidir quando terminá-la era considerado heróico e exaltado entre os romanos que acreditavam que o importante era morrer de uma maneira digna, correta e no momento propício. Não havia punição para o suicídio, já que não era considerado um ato criminoso. Somente era punido o suicida mal sucedido que não tivesse motivos aparentes para dar cabo à vida. Entretanto, caso o cidadão conseguisse provar que sua vida não fazia mais sentido, fosse por cansaço, sofrimento, depressão, fosse por doença, poderia acabar com ela tomando cicuta<sup>6</sup> que seria cedida pelo próprio governo mediante a aprovação do magistrado.

Tratando-se da questão econômica, em Roma as negociações que os donos de escravos faziam também levavam em consideração o possível suicídio das mercadorias. No prazo de seis meses, caso o escravo negociado se suicidasse, o cadáver seria devolvido ao antigo dono e a transação econômica estaria automaticamente cancelada. Eram os seis meses de garantia do bem adquirido. Esse fato acentua ainda mais o caráter econômico e social do suicídio na Roma Antiga.

As referências acima citadas permitem pautar o suicídio em uma tríplice ofensiva: ofensa contra si mesmo, contra o estado e contra a divindade. Desse trio, o que mais reverbera na contemporaneidade ocidental é a injúria contra Deus, pautada nos preceitos cristãos.

O raciocínio que leva muitos povos a abominar o suicídio explica-se pelos conceitos cristãos que, de certa forma, apropriaram-se do discurso platônico sobre o suicídio, a fim de

---

<sup>6</sup> Cicuta é um tipo de veneno extraído da planta de nome homônimo. Esse veneno é também conhecido como ‘veneno de Sócrates’, já que o filósofo se auto-envenenou com o mesmo após ser acusado de ateísmo e corrompimento de jovens gregos.

criar seu próprio dogma. Segue-se o determinado princípio: se Deus criou todas as coisas e nos concedeu a vida, tirá-la por vontade própria é ofender a capacidade divina de criação e cometer um pecado mortal contra o criador. Sendo assim, suicidar-se é como cometer um assassinato, ato esse que vai diretamente de encontro à proibição expressa no sexto mandamento do decálogo divino, expresso pelas palavras “Não matarás” (BÍBLIA, 1984, p. 121). Esse mandamento reafirma que a vida que vivemos não nos pertence e que a Deus somente, detentor de nosso destino, cabe a responsabilidade de determinar o tempo que passaremos nesse mundo. Dessa maneira, o suicídio é entendido como um autoassassinato, uma maneira de renegar o posto que o criador designou ao indivíduo e de rejeitar a providência divina.

O primeiro sábio da igreja católica a postular o suicídio como um ato horrendo foi Aurélio Agostinho, mais conhecido como Santo Agostinho (354 - 430). Partindo da ideia postulada pelo sexto mandamento divino, Santo Agostinho declarou que se matar era como cometer um pecado mortal contra Deus. A gravidade desse pecado residiria no fato de que o suicida, por estar morto, não teria chance de se arrepender e, já que o perdão divino pressupõe o arrependimento do pecador, o suicídio seria considerado um ato imperdoável.

Nas palavras de São Tomás de Aquino (1225 – 1274), pensador da instituição católica, “cada qual deve amar-se a si mesmo, e por isso matar-se é sempre um pecado mortal, visto que é contra a lei natural [...]” (PUENTE, 2008, p. 78). Sendo a vida uma dádiva divina, não caberia aos mortais a decisão de acabar com a mesma. Por isso o direito canônico “tende cada vez mais a reprimir o ato, e o suicida é considerado um discípulo de Judas<sup>7</sup>, um traidor da humanidade” (CASSORLA, 1985, p. 36).

A partir dessa concepção, surgiu um crescente desprezo pelo suicídio e, conseqüentemente, pelos suicidas. Tamaña abominação culminou em atos de grande violência contra os cadáveres de suicidas. Tais ações violentas, em sua maioria, retomavam as práticas mantidas também na Antiguidade. Além disso, com o passar tempo, ao suicida passou a ser negado o direito aos rituais fúnebres de costume e, aos suicidas mal sucedidos, só restava a mais alta pena eclesiástica que os privava do uso dos sacramentos e exercícios da fé católica, e até da comunicação com os fiéis, ou seja, a excomunhão.

---

<sup>7</sup> Judas Iscariotes foi um dos doze apóstolos de Jesus Cristo e, de acordo com os Evangelhos, aquele que o entregou aos sacerdotes em troca de trinta moedas de prata. Arrepentido de sua traição, Judas devolveu as moedas aos sacerdotes e se enforcou, tornando-se o suicida mais popular entre os cristãos.

Até meados dos anos 1800 encontramos registros de perversidades cometidas contra o cadáver de um suicida ou contra aquele que tentou cometer suicídio e não obteve sucesso. Segundo A. Alvarez, “o último registro de degradação de um cadáver de suicida na Inglaterra data de 1823, quando um homem chamado Griffiths foi enterrado na intersecção de *Grosvenor Place* com *King’s Road*, em *Chelsea*” (ALVAREZ, 1999, p. 60). Naquela época, somente criminosos eram enterrados em intersecções rurais, já que elas eram pouco movimentadas e não atraíam grande público.

Esses enterros em locais isolados retomam as recomendações postuladas pelo filósofo grego Platão em relação aos cadáveres de suicidas:

Em primeiro lugar, as sepulturas dos que morrem assim [devem] ficar isoladas e ninguém deve ser enterrado junto; em segundo lugar, eles devem ser enterrados, sem glória, na fronteira das doze regiões anônimas e não cultivadas: as sepulturas ficarão sem lápides, ou seja, sem indicar seus nomes (PUENTE, 2008, p. 61).

Há registros de que em Tebas e Chipre antigas “o morto era privado das honras fúnebres” (CASSORLA, 1985, p. 34). Já em Atenas, no século IV, “cortava-se a mão do cadáver, que era enterrada distante, como que para privar o morto de uma vingança posterior” (CASSORLA, 1985, p. 34).

As atrocidades eram muitas, mas todas elas se pautavam na ideia de que cometer suicídio era um ato repugnante e intolerável, fosse ele um ultraje contra si mesmo, a sociedade ou contra a divindade, devendo assim ser punido com rigor. Ao invés de protagonizar os rituais fúnebres comuns de sua terra, o que acontecia ao suicida eram represálias atroz. Muitos cadáveres, após serem arrastados em praça pública até o local de sua punição, eram dependurados em uma forca para exposição, por exemplo. Outros eram jogados no depósito de lixo público ou rio abaixo dentro de um barril para que boiassem para longe de seu povoado. Há relatos ainda de cadáveres que foram queimados publicamente em fogueiras.

Não bastassem as vinganças corporais praticadas contra os cadáveres, também sofriam retaliações econômicas os filhos dos suicidas, a quem eram negados os direitos à herança. Essa prática retoma uma punição comum na Roma Antiga, onde “algumas tentativas de suicídio, principalmente sangrentas, podiam ir à justiça, e se essa tentativa ocorresse no



exército era punida com a morte. A pena para o suicídio proibido era o confisco dos bens pelo Estado” (CASSORLA, 1985, p. 35). Em alguns lugares da Europa os bens do suicida eram confiscados pelo governo e passavam a fazer parte da riqueza da união, sem que seus legítimos herdeiros tivessem qualquer direito sobre os mesmos. Há ainda registros de suicidas que, pós-morte, perderam o título de nobreza que obtiveram em vida e passaram a ser difamados.

Diante da oposição das instituições econômica, política e religiosa, cabe ainda ressaltar como a medicina se comportou perante a questão. Muitos médicos consideravam o suicídio como uma doença mental ou falha emocional. Assim como se acreditava que cavalgar um equino desgovernado ajudava a reestabelecer o correto fluxo da bile, fluido considerado o grande responsável pelo bom funcionamento das faculdades psicológicas, muitos médicos acreditavam poder dissuadir os suicidas de seu ideal mortuário. Caso o desejo da morte fosse detectado com antecedência, eram receitados banhos frios regulares ao suicida em potencial, a fim de prevenir que o mesmo viesse a se matar.

A influência generalizada da medicina é em parte, e talvez em grande parte, responsável por aquilo que é manifestadamente a crença mais comum a respeito do suicídio — segundo a qual, todo aquele que se suicida ou tenta o suicídio deve ser louco, porque ninguém que esteja são poderia querer pôr fim à própria vida (FAIRBAIRN, 1999, p. 46).

Como citado acima, até os dias de hoje tendemos a acreditar que o suicídio é fruto mesmo de um desajuste emocional advindo de uma doença mental e que, por isso mesmo, requer uma intervenção médica, seja ela psicoterapêutica, medicamentosa, ou ambas.

Os fatos previamente elencados levam a crer que sairia caro cometer suicídio, uma vez que as punições físicas, políticas, econômicas e psicológicas eram muito duras. Como afirma Alvarez ao expor o tratamento dado aos suicidas na Inglaterra, “não se deve tentar cometer suicídio na Inglaterra, sob o risco de ser considerado um criminoso em caso de fracasso, ou um lunático em caso de sucesso” (ALVAREZ, 1999, p.62).

Porém, se até meados dos anos 1800 encontramos registros dos abusos cometidos contra suicidas, a repressão tende a diminuir a partir dos séculos XVI e XVII. “A Revolução Francesa proíbe qualquer tipo de condenação [para com aquele que tenta se suicidar] e com o

racionalismo das idéias iluministas a própria igreja católica se torna mais tolerante em relação ao suicídio” (CASSORLA, 1985, p. 36). A partir dessa mudança de concepção, a atmosfera relacionada ao ato de suicidar-se também sofre influências das novas ideias artísticas que culminarão nos postulados românticos.

### *Suicídio e Romantismo: Inglaterra, França e Alemanha*

“Nas origens remotas do Romantismo está o progresso econômico, político e social da burguesia” (SARAIVA, 2005, p. 655). Sua característica principal residiu no culto ao individualismo e “originalidade pessoal, em oposição à teoria clássica da imitação” (SARAIVA, 1973, p.727). Além disso, o Romantismo apareceu em muitas regiões europeias como um desejo de contestação aos moldes da sociedade e, nesse sentido, o suicídio passou a ser visto como um movimento de oposição aos padrões da sociedade burguesa que nasceu a partir do século XVIII e que, de certa maneira, não representava os artistas românticos. A morte precoce se mostrou como uma resposta à insatisfação vivida pelos artistas.

Os primeiros passos do Romantismo inglês foram dados com a publicação das *Lyrical Ballads* (1798) de William Wordsworth (1770 – 1850) e Samuel Taylor Coleridge (1772 – 1834). Em se tratando do gosto pela morte e pelo ambiente fúnebre, os poetas românticos ingleses tinham por inspiração a vida e obra do jovem artista Thomas Chatterton (1752 - 1770), escritor britânico, considerado o primeiro poeta que, ao suicidar-se, contestou os padrões da sociedade em que vivia. Chatterton, que se envenenou com arsênico<sup>8</sup> aos dezessete anos de idade, abriu as portas para um grupo de poetas que, assim como ele, eram intempestivos, desesperados, prematuros e apaixonados pela arte.

O poeta Chatterton passou a representar um modelo de artista a ser copiado e era aclamado por seus seguidores ingleses, como fica claro no soneto “To Chatterton” de John Keats (1795 – 1821), poeta romântico londrino, um dos admiradores do jovem suicida:

To Chatterton

O Chatterton! How very sad thy fate!

---

<sup>8</sup> Arsênico ou arsênio é um elemento químico semimetal. Se inalado ou ingerido provoca danos irreversíveis aos sistemas celulares causando a morte.

Dear child of sorrow – son of misery!  
How soon the film of death obscur'd that eye,  
Whence Genius mildly flash'd, and high debate.  
How soon that voice, majestic and elate,  
Melted in dying numbers! Oh! how high  
Was night to thy fair morning. Thou didst die  
A half-blown flow'ret wick cold blasts amate.  
But this is past: thou art amond the stars  
Of highest Heaven: to the rolling spheres  
Thou sweetly singest: naught thy hymning mars,  
Above the ingrate world and human fears.  
On earth the good man base detraction bars  
From thy fair name, and waters it with tears. (KEATS, 1993, p. 261).<sup>9</sup>

Keats, morto de tuberculose aos 25 anos, não é o único exemplo da tão aspirada e contemplada morte precoce. Pode-se ainda citar Percy Bysshe Shelley (1792 – 1822), um dos mais importantes poetas românticos ingleses, morto aos 30 anos de idade em um acidente de barco devido ao mau tempo, e Lorde Byron (1788 – 1824), também britânico e expoente do romantismo, morto aos 36 anos vítima de febre contraída no campo de batalha da Guerra de Independência da Grécia.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Nos anexos consta a tradução de Leon de Castela para o soneto de Keats dedicado a Chatterton.  
Tradução literal da autora: A Chatterton – Como é triste seu destino / Querida criança da tristeza – filho da lástima / Quão cedo o véu da morte ocultou aquele olho / Por esse motivo Gênio brandamente alardeado e debate nobre / Quão cedo aquela voz, mágica e elevada / Dissolveu-se em números mórbidos. Oh quão próxima / Estava a noite a sua bela manhã / Uma florzinha a desabrochar que rajadas frias dizimam / Mas isso é passado: você arte entre as estrelas / Do alto do firmamento: as esferas em rotação / Você canta docemente: insignificante seu cântico de louvor se desfigura / Sobre o mundo ingrato e os medos humanos / Na terra o bom homem firma barras depreciativas / Do seu belo nome, e rega-as com lágrimas.

<sup>10</sup> A Guerra de Independência da Grécia ou Revolução Grega durou de 1821 a 1829. Lorde Byron morreu quando ainda defendia, em campo de batalha, os gregos contra o Império Otomano.

Bem verdade que os exemplos citados não representam casos de suicídio, mas de certa forma, ajudaram a endossar e cultivar a paixão, admiração e desejo pela morte precoce. Para os românticos importava viver o momento presente de maneira intensa, o que levou muitos deles ao consumo exagerado de ópio<sup>11</sup> e álcool, às noites em claro e ao desregramento da vida. Contestar os moldes do meio em que viviam era traduzido pela total falta de apego ao tempo futuro. O que valia mesmo era a juventude intempestiva.

Após a explosão do Romantismo inglês nasceram em outros países europeus os indícios da nova literatura. Em França, por exemplo, data-se de 1822 o primeiro manifesto romântico, o ainda muito tímido *Racine et Shakespeare*, composto por Stendhal (1783 – 1842). Contudo, foi somente em 1827 que apareceu inteiramente desenvolvida uma doutrina romântica francesa no prefácio de *Cromwell* de Vitor Hugo (1802 – 1885). Em terras francesas o Romantismo ganhou ares mais político-sociais e os ficcionistas, liderados por Vitor Hugo, “sentiam que introduziam na arte um princípio revolucionário” (SARAIVA, 1973, p. 735) pautados no ideal de liberdade artística. O escritor romântico francês acreditava que sua literatura desempenhava um apostolado de ruptura deliberada com o passado.

Se na França notamos um maior envolvimento dos artistas nas questões políticas e sociais que abarcavam seu país, na Alemanha o movimento romântico foi ainda um pouco além, tornando-se capaz de estabelecer um forte laço com seu público. Como citado anteriormente, o poeta Chatterton representou para os artistas ingleses o grande precursor das ideias românticas. No entanto, para o público em geral a aceitação da intempestividade romântica ocorreu realmente a partir de uma obra de ficção alemã, *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), escrita por Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832), escritor romântico alemão e um dos precursores da literatura conhecida como *Sturm und Drang*.<sup>12</sup>

Assim como no romantismo francês, mas talvez de maneira mais isolada devido às condições políticas e sociais de seu país, os artistas alemães do *Sturm und Drang* questionavam o modelo de uma sociedade que não mais correspondia às suas aspirações. Como salienta Hill,

---

<sup>11</sup> O ópio extraído da planta chamada papoula pode ser mascado ou fumado e funciona como um narcótico que causa euforia seguida de cansaço e sono. Durante o Romantismo o uso do ópio foi altamente disseminado entre os jovens.

<sup>12</sup> A expressão alemã *Sturm und Drang* é literalmente traduzida como Tempestade e Ímpeto.

In general, the writers of the *Sturm und Drang* were impelled by an urge to protest against the aesthetic and moral values of a social world that they felt had become deadeningly oppressive. The circle of colleagues known as the *Sturm und Drang* was held together by friendship and admiration and by shared values and attitudes that found expression not only in writing (...) but also in their behavior (HILL, 2003, pp. 13, 15).<sup>13</sup>

Apesar de não constituir propriamente um movimento político-nacionalista, os escritores do *Sturm und Drang* buscavam sua emancipação através da escrita em língua alemã em oposição à tradição que cultivava a língua e a cultura francesas. Além disso, com o crescimento da burguesia alemã e o fortalecimento do Iluminismo<sup>14</sup>, o *Sturm und Drang* também previa alcançar a emancipação do eu: “The *Sturm und Drang* [is] a particularly radical set of attempts to achieve the emancipation of the self, which was, indeed, a central goal of the Enlightenment” (HILL, 2003, p. 5).<sup>15</sup>

Talvez seja por isso que os leitores tenham se identificado tanto com o personagem Werther de Goethe. O jovem rapaz intempestivo, entusiasmado e, acima de tudo, apaixonado, representava esse novo homem que, mesmo estando fadado ao sofrimento de não possuir sua amada, sentia-se livre ao deter o poder necessário para decidir os rumos de sua vida. Seu destino já não estava nas mãos de Deus, mas sim em seu próprio desejo. O homem, como criatura dotada de inteligência e capacidade produtiva, fruto do Iluminismo, estava apto à decisão e Werther, como espelho desse novo homem, optou pelo suicídio porque essa parecia ser a única solução para o fim de sua existência sofrível.

Juntamente ao poeta inglês Chatterton, o caráter do personagem Werther passou a ser uma espécie de coqueluche em terras europeias, o que inspirou diversos suicídios estabelecendo um novo modelo de gênio artístico. Esse modelo passou a ser reproduzido não apenas como uma forma de arte, mas antes como um estilo de vida adotado por muitos jovens, inclusive os não-artistas. “Para os jovens românticos que tinham a postura, mas não o talento de seus heróis, a morte era a grande inspiração e o grande consolo” (ALVAREZ,

---

<sup>13</sup> Tradução da autora: Em geral, os escritores do *Sturm und Drang* eram impelidos por um forte desejo de protestar contra a estética e os valores morais de uma sociedade que eles sentiam ter-se tornado insensivelmente opressiva. O grupo de amigos conhecido como *Sturm und Drang* era mantido através da amizade e admiração e através dos valores e atitudes comuns que encontravam expressão não só na escrita (...), mas também em seu comportamento.

<sup>14</sup> O Iluminismo ou Era da Razão foi um movimento intelectual europeu do século XVIII em nome do poder da razão em detrimento da intolerância e abusos cometidos pelo Estado e pela Igreja.

<sup>15</sup> Tradução da autora: “O *Sturm und Drang* é um conjunto de tentativas especialmente radicais que buscam alcançar a emancipação do eu, o que era, certamente, o principal objetivo do Iluminismo”.

1999, p. 210). Praticava-se o suicídio como se praticava um esporte da moda, através da imitação daqueles que correspondiam aos sentimentos dessa juventude.

Como nos mostra Émile Durkheim (2004, p. 131),

às vezes, no seio de um mesmo grupo social, cujos elementos são todos submetidos à ação de uma mesma causa ou de um feixe de causas semelhantes, produz-se uma espécie de nivelamento entre as diferentes consciências, em virtude do qual todo o mundo pensa ou sente em uníssono.

Nesse sentido, o suicídio foi a resposta encontrada por esses jovens que dividiam entre si o descontentamento perante a burguesia e a aspiração por uma vida que não fosse aquela que estavam fadados a viver. Houve, dessa maneira, certo movimento de tolerância em relação ao suicida, uma vez que o teor artístico parecia amenizar o ato antes considerado horrendo. O que se via naquele momento era uma espécie de conexão entre o fazer artístico e o ser suicida, como se um implicasse no outro.

#### *O suicídio em Portugal: Romantismo e Geração de 70*

Se os poetas até aqui arrolados viveram as aspirações do Romantismo de maneira acentuada por terem estado no cerne criador de suas teorias, em terras um pouco mais distantes também notou-se o crescente interesse pelos ideais mortuários românticos.

Em Portugal, país de origem de Sá-Carneiro, as ideias românticas passaram a ganhar força a partir de Almeida Garret (1799 – 1854), por volta de 1825, passando por Alexandre Herculano (1810 – 1877), responsável por introduzir em Portugal o novo gênero do romance consagrado por Walter Scott (1771 – 1832), o romance histórico. Já o Ultra-Romantismo, mais conhecido por suas acepções de desespero e rompantes de morte, foi especialmente representado por Soares de Passos (1826 – 1860), poeta “fisicamente débil e doente, [que viveu] meses seguidos, dizem que anos, sem sair do quarto, a obsessão da morte e da decadência universal alterna na sua poesia com as exortações da luta pelo progresso e pela liberdade” (SARAIVA, 2005, p. 756).

A balada “O noivado do sepulcro”, imensamente recitada nos saraus burgueses da época, faz parte de um rol de composições funéreas de Soares de Passos e remonta “a perspectiva a partir da morte e não a partir da vida” (MOISÉS, 1980, p. 281), tom que predominou em grande parte da produção ultra-romântica portuguesa: “Não, não me perdeste meu amor: / Vês este peito? Reina a morte aqui... / É já sem forças, ai de mim, gelado, / Mas ainda pulsa com amor por ti” (MOISÉS, 1980, p. 280). Aqui o eu-lírico parece estabelecer a vitória de seu amor mesmo diante da morte que, se para muitos representa o fim, para ele decodifica o eterno: “Ó vêm! Se nunca te cingi ao peito, / Hoje o sepulcro nos reúne enfim... / Quero o repouso do teu frio leito, / Quero-te unido para sempre a mim!” (MOISÉS, 1980, p. 28).

No entanto, a combatividade e conseqüente vitória do amor estavam diretamente ligadas ao pressentimento de uma morte precoce devido à doença que afligia o poeta, e ao desgosto patriótico que parece sempre ter percorrido a produção desses artistas que não se contentavam com um Portugal ainda pouco desenvolvido quando comparado ao restante da Europa. Em 1860 a luta contra a enfermidade se findou e Soares de Passos, ainda jovem, aos 34 anos, faleceu, vítima de tuberculose.

Além de Soares de Passos, devemos ainda citar a produção daquele que atingiu largo público português com seus romances ultra-românticos. Referimo-nos a Camilo Castelo Branco (1825 – 1890), poeta que expressou biográfica e literariamente “uma antipatia tipicamente romântica em relação ao espírito burguês” (SARAIVA, 2005, p. 777). Há em Camilo Castelo Branco um grande conflito interno, pois o autor “nem supera ideologicamente o seu meio, nem pode profissionalmente dirigir-se a um público atualizado, e tem, portanto, de adaptar-se de algum modo aos preceitos morais, religiosos, estéticos, ideológicos em geral, mais difundidos” (SARAIVA, 2005, p. 777). Esse conflito é ainda mais acentuado quando a proletarização passou a reger a produção do autor. Eram muitos os editores que encomendavam a ele livros de caráter moral e religioso ou histórico, obrigando-o, para a sobrevivência, a escrever sobre temas com os quais não concordava ou não possuía afinidade.

Seus sofrimentos moral e físico – Castelo Branco sofria de sífilis – acabaram por levá-lo à morte, “mais uma vítima da psicose romântica do suicídio” (SARAIVA, 2005, p. 779). Apesar de não ter tido uma morte prematura, suicidou-se ao saber que ficaria completamente cego devido à sífilis que o acometia. Contava 65 anos de idade.

Nota-se que o romantismo português se mesclava entre o fazer literário dos escritores e suas participações político-sociais a fim de empenhar uma mudança nas condições pouco desenvolvidas – política, econômica, artística e pedagogicamente – de seu país. Nesse sentido, os românticos mantêm um diálogo muito próximo com uma geração posterior que objetivava a revolução da sociedade portuguesa em todos os seus aspectos. Referimo-nos à Geração de 70.

Formada por jovens literatos, entre eles Antero de Quental (1842 – 1891), Teófilo Braga (1843 – 1924), Eça de Queirós (1845 – 1900) e Oliveira Martins (1845 – 1894), a Geração de 70 objetivava revolucionar as várias dimensões da cultura portuguesa, aproximando-a do restante da realidade europeia. Ela possibilitou o nascimento do Realismo português de crítica social e, principalmente, eclesiástica, que confrontava os moldes da tradição romântica com um novo tipo de fazer literário pautado na observação. A Questão Coimbrã, “que tratou de afirmar uma concepção ainda idealista, mas já militante e interventora, da poesia e da atividade do poeta na sociedade” (REIS, 2001 p. 41), foi a manifestação literária desses jovens artistas em Coimbra em detrimento da tradição romântica ainda presente nas letras portuguesas.

Com o amadurecimento do grupo de artistas e a direção de Antero de Quental, os jovens passaram a dar um objetivo mais preciso a suas discussões. Nas palavras de Eça de Queirós, “Antero, que desembarcara em Lisboa como um Apóstolo do Socialismo, a trazer a Palavra aos gentílicos, em breve nos converteu a uma vida mais alta e fecunda” (MOISÉS, 1974, p.7). A partir da liderança de Antero, a associação deu início ao projeto das *Conferências Democráticas no Casino Lisbonense*, que ambicionava:

Abrir uma tribuna onde tenham voz as idéias e os trabalhos que caracterizam esse movimento do século, preocupando-nos sobretudo com a transformação social, moral e política dos povos;

Ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o assim nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada;

Procurar adquirir a consciência dos fatos que nos rodeiam na Europa;

Agitar na opinião pública as grandes questões da Filosofia e da Ciência moderna;

Estudar as condições da transformação política, econômica e religiosa da sociedade portuguesa (SARAIVA, 1995, p. 802).



Todavia, as conferências ministradas pelos membros da Geração de 70 foram consideradas politicamente subversivas e logo tiveram seu encerramento decretado pelo então ministro do Reino, António José de Ávila (1807 – 1881)<sup>16</sup>, apesar do protesto de alguns jornais e de dois deputados do Parlamento português.

Mesmo com a proibição das conferências, o grupo não deixou de produzir e parece notório que esses jovens precursores da Geração de 70 deixaram um legado de movimentação em prol da modernização das instituições portuguesas. Se ainda se pode apontar um mentor das ideias que pretendiam revolucionar Portugal, faz-se justiça ao nomear o poeta e polemista Antero de Quental, líder de seu grupo e que guarda em sua biografia algo de semelhante à do poeta moderno Mário de Sá-Carneiro: Antero também foi um suicida.

Para entendermos a importância de Antero não só para sua geração, como para seus sucessores modernos, cabe aqui uma breve retomada de sua trajetória. Homem presente nas lutas literárias e ideológicas de seu tempo, Antero, inspirado pela obra de Alexandre Herculano, iniciou sua carreira literária em 1859, período em que cursava a universidade.<sup>17</sup> Sua produção inicial era permeada das características ainda românticas da tradição e sua participação na vida política e social de seu país ainda era discreta nessa época. Quando em 1863 o poeta concluiu suas *Odes Modernas*, percebesse que “a atitude doutrinária desse livro contrasta com a da anterior poesia portuguesa, incluindo a do Romantismo humanitarista e protestativo, apresentando-se como bem explicitamente revolucionária” (SARAIVA, 2005, p. 818).

Entre 1863 e 1875 Antero viveu seu momento mais combativo, seu momento ‘diurno’, em oposição à tendência noturna ou romântica ainda presente nas letras portuguesas. Durante esse período o poeta, em um dos temas desenvolvidos nas *Conferências Democráticas no Casino Lisbonense*, retomando seu mestre Alexandre Herculano, definiu quais teriam sido as Causas da “Decadência dos Povos Peninsulares”:

---

<sup>16</sup> António José de Ávila foi um político que, em termos ideológicos, se aproximava do Cartismo português, nome que se deu em Portugal à tendência mais conservadora do liberalismo surgido após a Revolução de 1820.

<sup>17</sup> Antero de Quental nasceu em Açores, mas aos dezesseis anos de idade mudou-se para Coimbra onde estudou Direito.

a Contra-Reforma, o absolutismo régio e a expansão ultramarina, que é como quem fala numa só causa complexiva, a estrutura antidemocrática das nações ibéricas desde meados do século XV com vista à conquista e exploração de terras no além-mar (SARAIVA, 2005, p. 820).

Para Antero, essa era a filosofia da história peninsular e, caso Portugal não passasse por transformações profundas nos campos político, econômico e social, o país não deixaria sua condição medíocre perante uma Europa em constante crescimento. No entanto, seu idealismo por um novo Portugal era quase que uma utopia e a ele “faltou o espírito prático capaz de transformar em realização efetiva a grandiosa Justiça apenas ideada” (MOISÉS, 1975, p. 8). Mesmo ciente de que o ambiente português não favorecia a revolução sonhada, Antero continuou sua luta fundando, em 1872, ao lado de José Fontana (1840 – 1876)<sup>18</sup>, a revista *O Pensamento Social* e vários outros manifestos socialistas.

Acometido de uma grave e misteriosa doença nervosa desde 1874, Antero, cada vez mais debilitado física e psicologicamente, iniciou um vida de reclusão:

Obrigado a manter-se o mais possível deitado de costas, enfraquecido por incapacidade de alimentação substancial, muito irritável, moralmente abalado pela ineficácia dos tratamentos a que se sujeita em Portugal e em França, e ainda por complicações sentimentais intensas (...) a sua filosofia evolui a partir de então num sentido pessimista (SARAIVA, 2005, p. 821).

É interessante notar que o isolamento de Antero foi físico, diferentemente do isolamento sentido por Sá-Carneiro anteriormente citado: “Mas você perdoará, atendendo a que eu aqui, conhecendo tanta gente, vivo isolado. Coisa horrível! Vivo isolado, falando a imensa gente.” (SÁ-CARNEIRO, 2005, p. 96)

Outra particularidade dividida com Sá-Carneiro foi o pensar sobre a existência e questioná-la, sabendo-se que sua única certeza seria a morte. Em carta de 14 de maio de 1887, dirigida ao amigo Wilhelm Storck (1829 – 1905)<sup>19</sup>, Antero revelou que a morte próxima fazia-o filosofar sobre a existência humana:

---

<sup>18</sup> José de Fontana era um ativista bastante popular à sua época. Além de ajudar na organização das *Conferências no Casino* em 1871, Fontana foi um dos fundadores do Partido Socialista Português em 1875.

<sup>19</sup> Wilhelm Storck, poeta germânico, professor da Universidade de *Münster*, foi responsável pela tradução da *Obra Completa* de Luis de Camões para o alemão.

A forçada inação, a perspectiva da morte vizinha, a ruína de muitos projetos ambiciosos e uma certa acuidade de sentimentos, própria da nevrose, puseram-me novamente e mais imperiosamente do que nunca, em face do grande problema da existência (MOISÉS, 1973, p. 11).

Se para Antero a existência se revelava como um problema, talvez de difícil equação, que aflorara em seu pensamento devido à sua condição de enfermo, para o autor do livro *Dispersão* esse questionamento era algo com que convivía desde muito cedo e em muito particularizava a questão do eu:

Quantas vezes em frente dum espelho – e isto já em criança – eu não perguntava olhando para a minha imagem: ‘Mas o que é ser-se eu; o que sou eu?’ E sempre, nessas ocasiões, de súbito me desconheci, não acreditando que eu fosse eu, tendo a sensação de sair de mim próprio (SÁ-CARNEIRO, 2005, p. 63).

Em Antero, isolado e tomado pelos sintomas das doenças, as perplexidades de seu caráter se acentuaram e a autoconsciência atingiu seu mais alto nível de pessimismo, espelhando-se na filosofia de Arthur Schopenhauer, e culminando em seu suicídio a 11 de setembro de 1891. Sua morte encerrou a produção de uma mente à frente de seu tempo deixando para seus sucessores a possível missão de resgatar seus ideais e empreender a grande revolução por ele idealizada.

### *A geração de Orpheu*

Antero de Quental não podia imaginar que sua voz combativa ecoaria em um futuro não muito distante, entre os anos de 1914 e 1918, na geração de *Orpheu*, da qual participaram ativamente Almada Negreiros<sup>20</sup>, Santa-Rita Pintor<sup>21</sup>, Fernando Pessoa e o poeta que, através de seu pai, tornou possível a publicação de revista *Orpheu*, Mário de Sá-Carneiro (1890 – 1916).

---

<sup>20</sup> José Sobral de Almada Negreiros (1893 – 1970) era pintor, poeta, ensaísta, dramaturgo e romancista português.

<sup>21</sup> Guilherme de Santa-Rita ou Santa-Rita Pintor (1889-1918) é considerado o introdutor do Futurismo em Portugal. A personalidade controversa de Santa-Rita Pintor foi retratada por Sá-Carneiro no personagem Gervásio Vila-Nova em *A confissão de Lúcio*, novela de 1914.

Os artistas acima arrolados vivenciaram a grande transformação técnico-científica que abarcou o final do século XIX e o início do XX. Essa transformação se deu também no campo das artes e foi nesse momento que se viu surgirem os primeiros passos das Vanguardas Europeias. Entre todos os ‘ismos’ vanguardistas, o Simbolismo nos importa em especial porque fez parte da produção poética de Sá-Carneiro e desencadeou no Sensacionismo, concebido e idealizado por ele e seu amigo Fernando Pessoa.

Opondo-se aos projetos literários do Naturalismo, no qual o que predominava era a concepção criadora a partir da observação dos fatos, e por assim ser, a predominância da realidade através da descrição minuciosa dos ambientes e dos seres, no Simbolismo o que permaneceu foi uma “tentativa, através de meios cuidadosamente estudados, de comunicar percepções únicas e pessoais” (WILSON, 2004, p. 45).

Essa definição de Simbolismo evidencia o caráter impressionista do movimento, mas também deixa claro que a percepção do objeto observado seria única para cada indivíduo, uma vez que cada poeta possuía personalidade única. Sendo assim, “é tarefa do poeta simbolista inventar uma linguagem especial capaz de exprimir-lhe a personalidade e percepção. Essa linguagem se utilizará de símbolos” (WILSON, 2004, p. 44).

Os símbolos são, na verdade, disfarces para as ideias do poeta e não se tratam de simbologia fixa, pelo contrário, variam de acordo com a percepção e sensação do poeta. Através do símbolo o poeta insinua, ao invés de formular ideias e talvez aqui, na insinuação, resida o grande impasse desse movimento. Para o leitor comum o poema simbolista muitas vezes se torna um enigma, um texto de difícil compreensão devido à ausência de formulação e a infundável presença de sugestões. O problema é que as sugestões são extremamente pessoais e “o Simbolismo acabou, algumas vezes, fazendo da poesia assunto tão privativo do poeta que ela se tornou incomunicável ao leitor” (WILSON, 2004, p. 43). Na tentativa de se aproximar da indefinição da música, o simbolismo criou um abismo muitas vezes intransponível entre o poema e o leitor.

Esse afastamento entre poema e leitor criado pela linguagem simbolista foi também reflexo dos novos moldes da sociedade. O poeta simbolista já não sentia necessidade de se opor ao ambiente em que vivia. Não existia mais aspiração de luta e embate na sociedade utilitária que fora produzida pela Revolução Industrial e pela ascensão da classe média. Em resumo, o simbolista não possuía interesse sociológico. O burguês, outrora desfavorecido,

tornara-se fortalecido e, do ponto de vista do poeta, parecia inútil se opor a ele. Em verdade, o poeta fazia o quanto pudesse para ignorar a sociedade, mantendo assim a imaginação inteiramente livre.

É nesse sentido que Edmund Wilson no livro *O castelo de Axel* afirmou que aos escritores contemporâneos seus restavam duas alternativas no fazer poético. A primeira delas seria seguir o caminho de Axel, personagem do poema dramático em prosa de Auguste Villiers de L'Isle-Adam (1838 – 1889)<sup>22</sup>, e se “encerrar em seu mundo privado, cultivando fantasias privadas, encorajando manias privadas, preferindo suas quimeras mais absurdas às mais espantosas realidades contemporâneas” (WILSON, 2004, pp. 277, 278). Já a segunda alternativa seria percorrer o caminho trilhado por Arthur Rimbaud (1854 - 1891), poeta francês que negara sua poesia no intuito de deixar para trás o século XX a fim de tentar encontrar a vida ideal em algum país onde a Modernidade ainda não tivesse chegado e não representasse problemas de ordem utilitária e econômica para o poeta.

No entanto, Sá-Carneiro não parece ter seguido estritamente uma única fórmula. Existiu sim uma tentativa de isolamento, mas ela foi bastante contraditória. Ao sair de seu país, o poeta evitou o ambiente português, porém foi de encontro à grande movimentação parisiense porque essa atmosfera efervescente de pessoas e pensamentos o atraía de maneira especial. Porém, o poeta de “Rodopio”, mesmo atraído pela incessante agitação da metrópole, sentia muitas vezes a necessidade de estar só para entrar em contato com seus mais profundos sentimentos e dar vazão à sua imaginação criativa e criadora. É bem verdade que no Simbolismo não predominava a temática da morte, mas o isolamento e a necessidade de estar em contato consigo mesmo sugerem que o artista não se sentia totalmente confortável com a nova ordem sociológica que o rodeava. Esse desalento não foi característica somente do Simbolismo, aparecendo também em outras correntes da vanguarda europeia.

Segundo Roman Jakobson, a Rússia do final do século XIX e início do XX foi marcada por uma onda de descontentamento político e social que culminou com a morte precoce de vários artistas que esperavam pela revolução de seu meio. No ensaio *A geração que esbanjou seus poetas* Jakobson cita os poetas Guimilov (1886 – 1921), Blok (1881 – 1921), Khlebnikov (1885 – 1922), Iessiênin (1895 – 1921) e Maiakóvski (1893 – 1931), todos mortos entre trinta e quarenta anos, como os representantes inspiradores de toda uma geração:

---

<sup>22</sup> Auguste Villiers de L'Isle-Adam foi um poeta simbolista francês. Apesar da discordância da crítica, Villiers de L'Isle-Adam sempre considerou *O castelo de Axel* sua obra-prima.

E cada um deles teve a nítida e insuportável consciência do irremediável. Não apenas aqueles que foram mortos, [como Guimilov que foi fuzilado], ou se suicidaram, [caso de Iessiênin e Maiakóvski], mas também aqueles que, como Blok e Khlébnikov, ficaram presos ao leito pela doença e acabaram por morrer (JAKOBSON, 2006, p.11-12).

Em Portugal houve um relato importante do sentimento que afligia o artista desse período. Em carta ao poeta e filósofo espanhol Miguel de Unamuno (1864 – 1936), o escritor português Manuel Laranjeira (1877 – 1912) relatou sua condição que, de certa maneira, refletia o que sentia o povo português perante uma Europa desenvolvida. O trecho a seguir foi traduzido por Unamuno e integra o livro *Por tierras de Portugal y de España*:

El pessimismo suicida de Antero de Quental, de Soares dos Reis, de Camilo, hasta del próprio Alejandro Herculano (que se suicido por el aislamiento, como los monjes), no son flores negras y artificiales de decadentismo literário. Esas extrañas figuras de trágica desesperación irrumpen espontáneamente, como árboles envenenados, del seno de la tierra portuguesa. Son nuestras, son portuguesas; pagaron por todos, expiaron la desgracia de todos nosotros. Diríase que fue toda una raza que se suicido.

Em Portugal llegose a este principio de filosofía desesperada: el suicídio es un recurso noble y una espécie de redención moral. Em este malhadado país, todo lo que es noble se suicida, todo lo que es canalla triunfa.

Llegamos a esto, amigo. He aqui nuestra desgracia. Desgracia de todos nosotros, porque todos la sentimos pesar sobre nosotros, sobre nuestro espíritu, sobre nuestra alma desolada y triste, como una atmósfera de pesadilla, depresiva y mala. Nuestro mal es una espécie de cansacio moral, de tédio moral: el cansacio y el tédio de todos los que se hartaron de creer.

¡Creer!... Em Portugal, la única creencia aún digna de respeto es La creencia em La muerte libertadora. Es horrible, pero es así.

Europa nos desprecia; La Europa civilizada nos ignora; La Europa mediocre, burguesa, práctica y egoísta nos detesta, como se detesta a gente sin verguenza y sobre todo... sin dinero (UNAMUNO, 2006, pp. 108, 109).<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Tradução da autora: O pessimismo suicida de Antero de Quental, de Soares dos Reis, de Camilo, até do próprio Alexandre Herculano (que se suicidou por isolamento, como os monges), não são flores negras e artificiais do decadentismo literário. Essas figuras estranhas da desesperação trágica surgiram espontaneamente, como árvores envenenadas, do seio da terra portuguesa. São nossas, são portuguesas; pagaram por todos, sofreram o infortúnio de todos nós. Diria que foi toda uma raça que se suicidou. Em Portugal chegou-se a esse principio de filosofia desesperada: o suicídio é um recurso nobre e uma espécie de redenção moral. Nesse país infeliz, todo aquele que é nobre se suicida, rodo aquele que é canalha triunfa. Nós chegamos a isso, amigo. Aqui está nossa desgraça. Desgraça de todos nós, porque todos nós sentimos seu peso, em nosso espírito, em nossa alma desolada e triste, como a atmosfera de um pesadelo, depressiva e má. Nosso mal é uma espécie de cansaço moral, de tédio moral: o cansaço e o tédio de todos aqueles que se fartaram de acreditar. Acreditar!... Em

A carta de Laranjeira, redigida em Espinho em outubro de 1908, reflete o infortúnio que enfrentava o povo português frente à incapacidade de seu país em se revolucionar para, enfim, voltar a preponderar papel de destaque no mundo europeu, como fora na época das navegações nos anos 1500 e 1600. Havia no povo português certo saudosismo em relação a seus tempos de glória, o que gerou tamanho desalento que, se não pôde ser verbalizado pelo homem comum português, esteve em evidência na expressão artística de seu tempo. O português guardou uma grande paixão por sua terra, mas essa paixão estava fincada em seu passado de glórias e, em um movimento desesperador, “La pasión trae a la vida, y a misma pasión, consumido su cebo, lo lleva [el pueblo] a la muerte” (UNAMUNO, 2006, p. 113).<sup>24</sup>

Por conseguinte, quer tenha sido em Portugal ou quer tenha sido em outros lugares da Europa, a insatisfação ou inadequação desses artistas, suas obras e, por fim, suas diferentes concepções em relação à morte, ajudaram a redefinir a imagem que se tem dos artistas e a diversificar os modos de pensar o suicídio. Influenciados pelo Romantismo, ainda hoje é comum pensar os artistas suicidas como seres dotados de maior sensibilidade e, por isso, fadados ao sofrimento.

### *Suicídio hoje*

Comumente tem-se que os artistas suicidas experimentam uma condição diferenciada em relação ao restante da sociedade e são, muitas vezes, vistos como seres condenados ao sofrimento porque são dotados de uma capacidade de sentir e expressar que está muito além da capacidade da grande maioria. Uma vez que são considerados mais sensíveis, são passíveis de serem compreendidos ao cometer suicídio, tendo muitas vezes seus atos justificados pela condição sôfrega que se acredita viverem. No entanto, outros motivos podem levar os artistas ao suicídio, como crises psicológicas, histórico familiar e condições político-sociais.

Atualmente, ao discutir o suicídio e suas possíveis causas, a tendência é exemplificá-lo a partir de casos de artistas famosos que deram cabo à própria vida. E tanto o universo literário quanto o mundo do *show business* têm inúmeros exemplos de suicidas no século XX.

---

Portugal, a única crença digna de respeito é a crença na morte libertadora. É horrível, mas é assim. A Europa nos despreza; a Europa civilizada nos ignora; a Europa mediocre, burguesa, prática e egoísta nos detesta, assim como se detesta às pessoas sem vergonha e sobre tudo... sem dinheiro.

<sup>24</sup> Tradução da autora: A paixão trai a vida, e a mesma paixão, consumida sua isca, o leva [o povo] à morte.

Na literatura cabe citar alguns nomes importantes de escritores que cometeram suicídio no século passado. É o caso da poetisa portuguesa Florbela Espanca (1894 – 1930) que tentou o suicídio por três vezes e finalmente conseguiu se matar após ingerir alta quantidade de medicamentos. Seu suicídio se deu após grande depressão devido à morte de seu irmão a ao diagnóstico de um grave edema pulmonar.

Entre os críticos literários, há o suicídio de Walter Benjamin (1892 – 1940), um dos mais influentes intelectuais de nosso tempo. Benjamin se matou em virtude da ascensão do nazismo em seu país de origem. Tendo sido impedido de regressar à Alemanha e com medo de ser levado pela *Gestapo*, polícia secreta do estado alemão, o crítico cometeu suicídio em 27 de setembro de 1940 em *Port Bou*, França.

Já na Inglaterra registrou-se o suicídio da escritora modernista Virginia Woolf (1882 – 1941). Ela se jogou no rio *Ouse* e morreu afogada após uma grave crise nervosa que a fazia ouvir vozes. Em carta ao esposo, Woolf revelou que não aguentava mais lidar com sua insanidade e que o melhor era acabar com seu sofrimento.

Ainda em território inglês, há o caso do ídolo da chamada *Beat Generation*<sup>25</sup>, Dylan Thomas (1914 – 1953). Apesar de ser galês, Thomas escreveu seus poemas todos em inglês e inspirou uma geração de poetas e músicos como Bob Dylan.<sup>26</sup> O poeta era alcoólatra e morreu após ingerir dezoito doses de uísque de uma só vez.

Os norte-americanos Ernest Hemingway (1899 – 1961) e Sylvia Plath (1932 – 1963) também são exemplos de suicidas do século XX. Assim como em Sá-Carneiro, o tema do suicídio era bastante recorrente nos escritos de Hemingway. Além disso, o autor de *O velho e o mar* vivenciou o suicídio de seu pai em 1929 devido a uma grave crise financeira e de complicações na saúde. Aos 61 anos de idade, com problemas de saúde que o levaram à perda da memória, o escritor se matou com um tiro de fuzil.

---

<sup>25</sup>Convencionou-se chamar de *Beat Generation* o movimento cultural liderado por artistas americanos no final da década de 50 e início dos anos 60. Boêmios hedonistas, os jovens artistas dessa geração levavam uma vida nômade viajando por diversos lugares. Além disso, sua arte celebrava a criatividade espontânea na voz que clamava contra a perseguição política da época.

<sup>26</sup> Robert Allen Zimmerman, artisticamente conhecido como Bob Dylan é um dos nomes de destaque do *Folk* americano. Assim como os poemas de Dylan Thomas, as letras de Bob Dylan tratam da insatisfação política sentida em seu país, além de versarem sobre as consequências advindas do sistema capitalista.



Já a poetisa Plath, após preparar o café da manhã para os filhos, ingeriu grande quantidade de narcóticos e, posicionando sua cabeça dentro do forno com o gás ligado, cometeu suicídio.

Além desses escritores, muitos artistas da música marcaram o século XX com suas carreiras e suicídios prematuros. Os cantores e musicistas Jimmy Hendrix (1942 – 1970), Janis Joplin (1943 – 1970) e Kurt Cobain (1967 – 1994), por exemplo, todos mortos ainda muito jovens, aos vinte e sete anos, seguiram a ótica da morte como resposta a um mundo que não os aceitava ou compreendia. Lendas do *rock'n'roll*, os três viveram intensamente os preceitos do movimento musical que nasceu nos Estados Unidos em meados do ano 1950 e sempre esteve relacionado com uma atitude de rebeldia e contravenção.

Contemporâneos, Hendrix e Joplin foram ativos nos chamados Anos Rebeldes – década de 60 – e representavam para os jovens um modelo a ser seguido. Ambos participaram do festival de *Woodstock*<sup>27</sup> em 1969, principal símbolo das manifestações de paz e amor empenhadas pelos jovens americanos em uma tentativa de acabar com as diferenças políticas, raciais e sociais e, mais importante, de protestar contra a Guerra do Vietnã (1959 – 1975).<sup>28</sup> Por esses motivos o festival de *Woodstock* se tornou referência do movimento de Contracultura surgido no país na década de 60. Através dos novos meios de comunicação de massa, os jovens da cultura *underground* tentavam uma mobilização em seu país a fim de renovar os costumes, transformar a consciência, os valores e o comportamento com a intenção de criar uma nova forma de protesto político. A Contracultura chocava os conservadores e era vista como o início da desordem social que ameaçava os bons costumes familiares. Essa fase também ficou marcada pelo excesso de consumo de psicotrópicos como a maconha, o ácido e a heroína. O uso das drogas se tornou parte do movimento jovem e funcionava como uma maneira de estar em contato com outra realidade que não fosse aquela da repressão.

Já Cobain, um dos grandes expoentes do movimento *Grunge*<sup>29</sup>, viveu outro momento do *rock'n'roll*. A banda *Nirvana*, composta por três jovens trajados com calças *jeans* rasgadas e camisas de flanela xadrez, compunha letras cheias de angústia e sarcasmo que discutiam a alienação social e apatia gerada pelo capitalismo. As letras *grunge* buscavam expressar o

---

<sup>27</sup> O *Woodstock Music & Art Fair* ou apenas Festival de *Woodstock* ocorreu entre os dias 15 e 18 de agosto de 1969 na cidade rural de *Bethel*, Nova York. O festival que contou com trinta e duas apresentações de músicos populares da época é um marco da era *hippie* e do movimento de Contracultura dos anos sessenta.

<sup>28</sup> A Guerra do Vietnã foi um conflito sangrento entre a República do Vietnã e os Estados Unidos.

<sup>29</sup> O *Grunge*, também conhecido por *Seattle Sound*, é uma vertente do *rock* alternativo nascido no final da década de 1980 em Seattle. O movimento tornou-se comercial com a aparição das bandas *Nirvana* e *Pearl Jam*.

infinito desejo de liberdade sentido pelos jovens da época. Em uma tentativa de ruptura com o que estava estabelecido socialmente, os grupos *grunge* iniciavam suas canções de forma melódica, e marcavam o refrão com as fortes batidas da bateria e os *riffs* de uma guitarra distorcida. O refrão expressava o desejo de mudança e a insatisfação do *Grunge* em meio à sociedade de consumo.

Os três exemplos aqui mencionados alcançaram muito sucesso e mobilizaram uma legião de fãs. Contudo, se para Hendrix e Joplin o sucesso parecia ser uma recompensa pelo trabalho feito, para Cobain a fama sempre foi uma conseqüência torturante que a superexposição da sua música causou. O vocalista era avesso ao sucesso e, dizendo-se membro do movimento *Punk*, afirmava que suas músicas só faziam sucesso devido à exposição midiática. Sua aversão à fama era tamanha que ele se confinava em uma rotina solitária regada ao uso excessivo de drogas pesadas. Cobain se matou em 1994 com um tiro na cabeça. No quarto do hotel onde estava seu corpo também foram encontrados vestígios de heroína e *Valium*<sup>30</sup>, o que sugere que o jovem se suicidou após ingerir drogas. Ele ainda escreveu um bilhete suicida que revelava sua angústia:

There's good in all us and I think I simply Love people too much, so much that it makes me feel too fucking sad. The sad little, sensitive, unappreciative, Pisces, Jesus man. Why don't you just enjoy it? I don't know! (...) I have it good, very good, and I'm grateful, but since the age of seven, I've become hateful towards all humans in general. (...) Only because I love and feel sorry for people too much I guess (COBAIN, 1994).<sup>31</sup>

Assim como Cobain, Hendrix e Joplin também eram dependentes químicos e viveram uma vida desregrada aos olhos dos mais conservadores.

Joplin, que morreu de overdose de heroína em 1970, experimentou os lados negativo e positivo da fama: “Her days were filled with euphoric heights and disturbing lows, but she

---

<sup>30</sup> O Diazepam é um medicamento utilizado no tratamento contra a convulsão, ansiedade, depressão, insônia entre outros. É produzido por vários laboratórios e comercializado sob diversos nomes, entre eles *Valium*.

<sup>31</sup> Trechos da carta encontrada no quarto onde Kurt Cobain se suicidou em 1994. Trechos retirados da versão digitalizada da carta em [www.urbanawebsite.com.br/.../nirvana\\_bilhete.html](http://www.urbanawebsite.com.br/.../nirvana_bilhete.html) - visitado em 25.06.2011. Tradução da autora: O bem existe em todos nós e eu simplesmente amo as pessoas demais, amo tanto que isso me deixa muito triste. O triste, pequeno, insatisfeito, pisciano, homem de Jesus. Por que você simplesmente não aproveita? Eu não sei! (...) Eu tive muito, muito mesmo, e eu agradeço, mas desde os sete anos, eu odeio todos os seres humanos em geral. Apenas porque eu amo e lamento muito pelas pessoas, eu acho.

lived her life convinced that true artists live beautifully doomed existences” (SEGALSTAD, 2008, p. 52).<sup>32</sup> Note-se que a própria Joplin se colocava em uma posição superior em relação ao restante dos homens. Ela vivia intensamente a alegria e o sofrimento porque se considerava uma artista verdadeira e como tal, estava especialmente fadada aos altos e baixos, às euforias e às disforias que a vida proporcionava.

Assim como Joplin, Hendrix também viveu uma vida cheia de percalços e contradições. Foi preso por roubo diversas vezes, mas aos vinte anos se alistou no Exército Americano. Tinha o sonho de ser reconhecido por sua música, mas não lidava bem com a hierarquia e abandonava seus empregos. Além disso, Hendrix era dependente de álcool e outras drogas. A causa de sua morte é rondada por mistérios, mas a versão mais aceita é a de que ele teria morrido após ingerir grande quantidade de comprimidos.

Após suas mortes, os três músicos acima se consolidaram como símbolos contra a opressão e incompreensão da sociedade para com os jovens e ainda hoje são reverenciados como mártires de um ambiente social que os hostilizou e foi incapaz de acolhê-los. É certo que Joplin e Hendrix não se suicidaram propriamente, mas, assim como muitos artistas românticos, se utilizavam das drogas para sair da realidade que não os satisfazia para com isso, se mataram lentamente.

Os exemplos acima citados permitem afirmar que a escola deixada pelo Romantismo tornou possível ver com olhos menos preconceituosos o suicídio entre artistas. Todavia, entre pessoas comuns, os não-dotados de arte, o assunto ainda guarda as características do tabu previamente vistas.

Nilson Berenchein Netto (NETTO, 2007), mestre em psicologia social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, afirma que nos últimos dez anos o número de suicídios relacionados ao trabalho cresceu enormemente. Segundo ele, esse não é um fato novo, já que a questão existe desde a Antiguidade. O problema é que a sociedade atual esconde o fato e quando uma pessoa comete uma tentativa de suicídio é dispensada do trabalho para não estabelecer o vínculo trabalho-suicídio. Nota-se que há um movimento na intenção de camuflar o número de pessoas que tentam o suicídio dentro das empresas. Além disso, Netto

---

<sup>32</sup> Tradução da autora: Seus dias eram preenchidos por momentos de grande euforia e por momentos muito perturbadores, mas ela viveu sua vida convencida de que os verdadeiros artistas vivem existências belamente condenadas.

ainda afirma que não há espaço para discussão sobre assunto ou qualquer tipo de apoio àquele que tentou se matar. O que predominam são o silêncio e a negação do fato.

Curiosamente, em um caminho oposto, cresce em países europeus como a Suíça a presença das chamadas ‘clínicas da boa morte’, locais onde se pode planejar com antecedência todo o ritual do suicídio. Nessas clínicas o paciente pode escolher quando e como quer morrer e quem e se irão assistir à sua morte, desde que possua alguma doença crônica ou mental, não necessariamente terminal.

A procura por esse tipo de serviço tem sido grande e muitos estrangeiros buscam o suicídio assistido em países onde a prática é permitida. Segundo a BBC Brasil<sup>33</sup>, na Suíça, devido à tamanha procura, o governo decidiu restringir o acesso ao que se convencionou chamar ‘turismo suicida’. Em 2009 o governo suíço anunciou que apresentaria ao Parlamento duas propostas com o intuito de endurecer as leis sobre o suicídio assistido, a fim de diminuir o fluxo de turistas estrangeiros que viajam a seu país em busca das clínicas que fornecem a prática.

Apesar de seu sucesso, ‘as clínicas da boa morte’ geram discussões bastante controversas no que diz respeito à ética médica em ajudar ou não um paciente a morrer. E mesmo com toda a evolução do pensamento científico, essas discussões ainda resvalam nos preceitos cristãos do direito à vida, o que reafirma a polêmica em torno do tema do suicídio.

### *Indícios da Modernidade*

A euforia suicidária ligada ao fazer artístico que nasceu no século XVIII com os artistas românticos foi, aos poucos, acalmada, apesar de nunca ter sido completamente deixada para trás.

Já em finais do século XIX, com o surgimento das ideias modernas em arte, o que se vê é uma nova maneira de encarar a morte e, conseqüentemente, o suicídio. O embate entre Deus e homem já não perdurava, uma vez que a “ideia de modernidade substituiu Deus no centro da sociedade pela ciência, deixando as crenças religiosas para a vida privada” (TOURAINÉ, 1999, p. 18). O desenvolvimento técnico-científico tornava cada vez mais

---

<sup>33</sup> Site da BBC Brasil - [http://www.bbc.co.uk/portuguese/servicos/2009/10/091028\\_suica\\_suicidio\\_np.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/servicos/2009/10/091028_suica_suicidio_np.shtml) - visitado em 15.05.2011.

evidente a grande possibilidade de criação que a humanidade possuía, corroborando ainda mais com a premissa de que “nem a sociedade, nem a história, nem a vida individual, (...) estavam submetidas à vontade de um ser supremo a qual deviam aceitar ou sobre a qual se podia agir pela magia. O indivíduo só estava submetido às leis naturais” (TOURAINÉ, 1999, p. 20). Se Deus já não respondia a todas as perguntas da humanidade, a nova ordem estabelecida se daria através da capacidade de criação humana. E essa grande capacidade criativa passou a mediar as relações através de um novo sistema de modo de produção e, dessa maneira, do consumo.

Como nos mostra Raimundo de Farias Brito, em finais do século XIX as sociedades passaram a se desenvolver sob os preceitos capitalistas. O poder divino foi, gradativamente, substituído pelo poder econômico:

a indústria, vivificada pelas descobertas científicas que transformam o meio cósmico e adaptando às necessidades humanas, realiza na sociedade a equação iniludível entre a produção e o consumo, é uma das formas novas do poder destinado a substituir o poder espiritual dos dogmas que já não realizam o acordo das consciências (PUENTE, 2008, p. 191).

E como bem salienta Mainländer, o homem moderno passou a viver em um ‘período da descrença sem consolo’:

em um período no qual a bem-aventurada interiorização se torna sempre mais rara por meio da contínua diminuição da fé [em Deus]. A confusão desditosa e a ausência da paz se tornam cada vez mais freqüentes: é o período da descrença sem consolo (PUENTE, 2008, p. 161).

Esse período foi marcado “pelas conseqüências da grande revolução industrial que a partir de 1850 transforma completamente a vida na Europa em menos de meio século” (SARAIVA, 2005, p. 655).

Paris, “lugar das primeiras exposições universais, ‘capital do luxo e da moda’, centro de planejamento da industrialização da Terra, palco da Exposição Universal de 1867, com o ‘desabrochar mais radioso’ da cultura capitalista” (BOLLE, 1994, p. 29), representa toda a movimentação da metrópole moderna e, como sugerem os versos de Charles Baudelaire, é

incessante a circulação das mercadorias que chegam aos portos da cidade, vindas de todos os lugares do mundo:

Vê por estes rios

Dormirem navios

Todos de humor vagabundo;

E por realizar

O que o amor sonhar

Hão de vir do fim do mundo (BAUDELAIRE, 1980, p.104).<sup>34</sup>

Com o desenvolvimento da indústria e, conseqüentemente, com o aumento da produção dos bens de consumo, houve a criação de novos postos de trabalho, o que gerou o crescimento populacional dos grandes centros devido às migrações daqueles que buscavam por novas oportunidades de emprego.

Como ainda salienta Baudelaire (BAUDELAIRE, 1996) em seu ensaio crítico *Sobre a Modernidade*, as ruelas estreitas dos grandes centros, tais como Paris e Londres, eram preenchidas com pessoas vindas de todas as direções: trabalhadores das fábricas, comerciantes, banqueiros, caixeiros; uma multidão que se aglomerava nas pequenas ruas da metrópole.

Ao citar Baudelaire, Walter Benjamin mostra como a multidão de trabalhadores, “essa raça dos que não possuem outro bem que não a sua força de trabalho” (BENJAMIN, 1989, p. 19) encerrava o espaço parisiense:

Não importa o partido a que se pertença [...] é impossível não ficar emocionado com o espetáculo dessa multidão doentia, que traga a poeira das fábricas, inspira partículas de algodão, que se deixa penetrar pelo alvaiade<sup>35</sup>, pelo mercúrio e todos os tóxicos usados na fabricação de obras-primas... Essa multidão se consome pelas maravilhas, as quais, não obstante, a Terra

---

<sup>34</sup> Trecho do poema “O convite à viagem” publicado em *Flores do mal* de 1857. Tradução de Jamil Almansur Haddad. Trecho original: “L' Invitation au Voyage” - Vois sur ces canaux / Dormir ces vaisseaux / Don't l'humeur est vagabonde; / C'est pour assouvir / Ton moindre désir / Qu'ils viennent du bout du monde.

<sup>35</sup> O alvaiade é um pigmento branco geralmente utilizado na mistura de tintas em construções.

lhe deve. Sente borbulhar em suas veias um sangue púrpura e lança um olhar demorado e carregado de tristeza à luz do Sol e às sombras dos grandes parques (BENJAMIN, 1989, p.73).

Apesar de proporcionar o encontro entre as pessoas, o ambiente não inspirava entre os indivíduos uma convivência que fosse além do simples acaso de esbarrar em alguém, ou de tomar, cotidianamente, o mesmo bonde. Com o capitalismo nasceu também o individualismo exacerbado que não permitia às pessoas travar conhecimento umas com as outras quando estavam a caminho de suas obrigações. As relações pessoais começavam a se tornar cada vez mais automáticas; relações de interesse produzidas pela lógica do mercado.

Os relacionamentos humanos, agora mediados pela ótica do capitalismo, passaram a ser cada vez mais frios e distantes porque ao homem, ser criador, cabia desempenhar seu papel a fim de firmar sua utilidade social em um meio que desprezava àquele que não possuía uma função estabelecida. Nesse sentido, a Modernidade soava como um ‘anti-humanismo’, pois limitava o indivíduo à condição de cidadão e, como tal, o sujeito precisava ser útil ao meio em que vivia realizando algum tipo de trabalho que cooperasse com o desenvolvimento da sociedade.

Nesse contexto, não havia espaço para conversas sobre amenidades ou para travar conhecimento com outras pessoas: o tempo era curto e requeria planejamento. A prioridade era servir à sociedade e criar em prol de seu desenvolvimento econômico. A humanização ficava em segundo plano.

### *O artista moderno*

Se as relações política, econômica e social passavam por um período de transformação no final do século XIX e início do XX, não seria diferente com o ambiente artístico. “Para a literatura [...] passaram a valer as mesmas condições de produção das demais mercadorias” (BOLLE, 2000, p. 77), ou seja, era ‘fabricada’ em ritmo industrial a fim de suprir a demanda e obedecer às leis de oferta e procura estabelecidas pelo mercado consumidor.

Surgiu assim um novo tipo de artista, ambientado na multidão e atrelado às transformações sociais e econômicas de seu tempo. Diferentemente do romântico, o artista

moderno não se sentia propriamente deslocado em meio à burguesia. Na verdade, seu deslocamento e desconforto já não estavam relacionados à classe social à qual pertencia, mas à função social e econômica que representava dentro dessa classe. Não havia espaço na economia de mercado para o ócio criativo tão peculiar dos artistas; não havia tempo de espera para a produção porque no capitalismo tudo que se produz deve, necessariamente, tornar-se mercadoria para que advenha o lucro. No entanto, isso era um entrave para a produção artística, já que o poeta, o escultor, o pintor se viam obrigados à criação de obras para sua própria sobrevivência em uma sociedade que já não valorizava a qualidade, mas sim a quantidade.

Se os percalços causados pela nova situação econômica minavam, de certa forma, a produção artística, a constante movimentação da cidade grande fazia o contrário, servindo de inspiração ao artista que aspirava a ser parte dessa confusão que o abarcava e, em meio a esse turbilhão de novidades, o artista aspirava à criação. Pode-se afirmar que, diferentemente do romântico, o artista moderno não se sentia isolado em meio à burguesia, mas isolava-se pela consciência de não pertencer ou se sentir parte do novo processo estabelecido. Além disso, ele não guardava em si um sentimento de nacionalismo: a Modernidade criou um artista do mundo e sua nacionalidade já não importava, pois seu sentimento pertencia ao universal.

O artista, homem do mundo, via ao seu redor motivos para criar e, a partir da movimentação caótica da multidão e da observação dos ‘personagens’ que compunham essa e desenrolavam as novas relações pessoais, conseguia estabelecer e realizar projetos de beleza artística. Ao analisar e elogiar a obra do artista moderno Constantin Guys (1802 – 1892)<sup>36</sup>, o próprio Baudelaire descreve a capacidade criativa que o pintor parisiense possuía ao observar a multidão. Seus esboços e traços expressavam toda a rapidez e o imediatismo das relações modernas e Guys, “tendo-se imposto a tarefa de buscar e explicar a beleza na Modernidade” (BAUDELAIRE 1996, p. 67),

buscou por toda a parte a beleza passageira e fugaz da vida presente (...). Frequentemente estranho, violento e excessivo, mas sempre poético, ele soube concentrar em seus desenhos o sabor amargo ou capitoso do vinho da vida (BAUDELAIRE, 1996, p. 76).

---

<sup>36</sup> Além de soldado do exército francês, Constantin Guys foi um pintor de aquarela e, segundo Charles Baudelaire, era o ‘pintor da vida moderna’. O ensaio *Le Peintre de la vie moderne* de 1863 escrito por Baudelaire foi inspirado na obra do pintor.



Através da observação o pintor foi capaz de perceber o mundo moderno e suas telas puderam enfim ‘explicar a beleza na Modernidade’.

Vê-se que a ambientação pública, mesmo que em certo sentido pudesse ser hostil, uma vez que não permitia a real aproximação entre as pessoas, funcionava como objeto de atração e inspiração para o artista. E, como a observação parecia ser uma atividade característica do artista moderno, algumas atividades/modos de vida ganharam força nos finais do século XIX e início do XX, marcando uma geração de artistas. Podemos citar duas dessas tendências que passaram a vigorar durante a Modernidade e possuem especial influência na vida de Sá-Carneiro, que passou quatro anos de sua vida em terras francesas e por isso viveu de muito perto as transformações que ocorriam na metrópole. São elas o dandismo e a *flânerie*.

### *O dandismo*

Não parece tarefa fácil encontrar uma definição bastante clara e objetiva acerca do que se convencionou chamar ‘dandismo’. Alguns teóricos empreenderam o árduo trabalho e auxiliam na compreensão um pouco mais apurada do universo da elegância, ou seja, do universo dessa figura conhecida como dândi que marcou época.

Baudelaire nos mostra que o dandismo nasceu como um movimento social de resistência com o intuito de inaugurar um novo modelo de aristocracia:

o dandismo surge nas épocas transitórias em que a democracia não é ainda todo-poderosa, em que a aristocracia está enfraquecida e desvalorizada apenas parcialmente. Na confusão dessas épocas, alguns homens, deslocados de sua classe, descontentes, destituídos de uma ocupação, mas todos ricos de uma força inata, são capazes de conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia (...). O dandismo surge então como o último rasgo de heroísmo nas decadências (BALZAC, 2009, p. 17).

Parece oportuno dizer que o dandismo é, antes de tudo, um fenômeno social que abarcou os homens na transição entre os regimes aristocrático e democrático, e assim sendo, pode-se analisá-lo e tentar defini-lo através dos fatos históricos que marcaram esse momento

de mudança. Para tanto, é necessário retomar a origem daquele que deu vida e inspirou uma legião de *beaux*<sup>37</sup>. Referimo-nos a George Bryan Brummell (1778 – 1840).

Nascido em *Westminster*, Inglaterra, em 1778, George Bryan Brummell, ou apenas Beau Brummell, como era reconhecido em seu meio, nasceu rico, *'born with a silver spoon in his mouth'*<sup>38</sup>, como diziam os ingleses ao se referir à possível sorte do dândi. Graças à profissão de seu pai, W. Brummell, que era secretário particular de Lorde North (1732 – 1792), então primeiro ministro da Grã-Bretanha, Beau Brummel conheceu a vida elegante desde muito cedo, uma vez que seu progenitor já demonstrava aspirações dandiscas em muitos de seus comportamentos.

Além de seu pai, outras personalidades suas contemporâneas influenciaram o jovem no que diz respeito ao fino trato com a toalete e com os modos, tais como Charles James Fox (1749 – 1806), um dos mais respeitados membros do parlamento inglês em sua época, e Richard Brinsley Sheridan (1751 – 1816), dramaturgo irlandês influente e famoso por seu engajamento político em defesa dos colonos americanos que habitavam as terras inglesas.

Tendo travado relações com personalidades importantes, Beau Brummell despontou como uma figura de extrema influência e presença obrigatória nos grandes jantares, bailes e jogatinas oferecidos pela alta casta inglesa. Frequentava as mansões e os salões mais conceituados de sua época e esbanjava conhecimento e inteligência, além de se apresentar sempre impecavelmente vestido e apumado. Surgia o primeiro dândi completo de que se tem notícia.

Seria, no entanto, errôneo dizer que o dandismo foi uma invenção do próprio Beau Brummel. Essa afirmação contraria o que já nos mostrou Baudelaire ao defender o dandismo como um fenômeno social. Assim também nos demonstra o crítico Barbey d' Aurevilly, ao ressaltar que “o dandismo não é a invenção de um homem só, mas a consequência de certo estado da sociedade que existia antes de Brummell” (BALZAC, 2009, p. 136).

Nesse sentido, pode-se inferir que de alguma forma Beau Brummel foi o responsável por dar forma e vida mais diretamente ao movimento em favor da graça e da elegância, movimento esse que contrariou, de maneira sutil, os moldes de uma aristocracia que caía em

---

<sup>37</sup> *Beaux*, plural do francês *beau*, que literalmente quer dizer “belo”, foi a primeira denominação dada aos homens elegantes antes de serem chamados dândis.

<sup>38</sup> *To Be Born with a silver spoon in his mouth*, ditado popular inglês que literalmente quer dizer “nascido com uma colher de prata na boca”.

prol da democracia em seu país. Como ainda sugere Aurevilly, “a graça entrou na Inglaterra, na restauração de Charles II<sup>39</sup> (...). Ela veio atacar, com o gracejo, a seriedade terrível e imperturbável dos puritanos” (BALZAC, 2009, p. 136), cujos costumes representavam um exagero de severidade. De alguma forma, criou-se na Inglaterra a necessidade de “subtrair-se do império, afrouxar esse pesado cinturão” (BALZAC, 2009, p. 137) e procurar em outras terras o alívio-elixir para o tédio inglês.

Nessa busca por ares mais leves a serem respirados, a terra escolhida foi, obviamente, aquela que inspirava não somente por ser tida como mais livre e flexível, mas também por servir como inspiração de intelectualidade e de polidez. Elegeram a França e muitos ingleses afortunados, entre eles cortesãos e discípulos de Charles II, se precipitaram para Paris, a fim de se livrar das imposições de seu monarca. Encontrava-se em terras francesas uma espécie de cura para o enfadonho mundo inglês.

Porém, com o passar do tempo, exilar-se na França tornou-se secundário. Nomes de influência como o do romancista Henry Fielding (1707 – 1754) instauraram na Inglaterra o reino dos *Beaux*, grupo de oposição e resistência ao ministério. Após Fielding, “o coronel Edgeworth continuou a corrente de ouro lavrado dos *Beaux*, que se fechou para mais tarde se reabrir com Brummell, mas com o dandismo de acréscimo (BALZAC, 2009, p. 138).

Parece ficar cada vez mais claro que o dandismo surgiu como uma espécie de resposta a uma condição de marasmo que abarcava a sociedade inglesa dos anos 1700. Nas palavras de Baudelaire, ele surge como “um sol poente; como astro que declina, é soberbo, sem calor e pleno de melancolia” (BALZAC, 2009, p. 17). A melancolia está associada ao fastio que as diretrizes da sociedade causavam nesses homens tidos como espíritos superiores “dotados do mesmo caráter de oposição e de revolta; [...] representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade [...] de combater e de destruir a trivialidade” (BALZAC, 2009, p. 16 -17).

Tendo visto o dandismo como um fenômeno social, vejamos agora como se dá a *flânerie*.

---

<sup>39</sup> Charles II foi rei da Inglaterra, Escócia e Irlanda de 1660 a 1685, ano de sua morte. Curiosamente, Charles II foi casado com Catarina de Bragança, filha de João IV de Portugal.

## *A flânerie*

Diferentemente do dandismo, a *flânerie* é uma das tendências que ganhou vida e maior intensidade com o surgimento da vida moderna e trata do movimento do ser oculto, inebriado e atraído ao observar a multidão que o cerca.

O artista moderno se definia pela observação e pelo resgate do belo – mesmo que ele representasse uma espécie de belo-feio – em meio ao caos das transformações sofridas pela sociedade. Dessa maneira, o *flâneur* é um “um abandonado na multidão” (BAUDELAIRE, 1996, p. 19) a observar o andar frenético das pessoas pelas ruas da cidade grande. Nessa observação contínua residia o prazer capaz de identificar a beleza da modernidade. Pode-se afirmar que o *flâneur* possuía o olhar de uma criança a ver tudo com grande excitação, exatamente porque tudo representava uma grande novidade. Seu olhar era capaz de se “interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostravam as mais triviais” (BAUDELAIRE, 1996, p. 19). Ele representava o homem energizado na multidão, aquele que, absorvido pelo ambiente que o envolvia, transformava o mundo em sua própria morada, mesmo estando oculto em meio às pessoas que o cercavam.

Em se tratando da *flânerie* e da própria produção artística, pode-se afirmar que a condição do artista moderno não era a de um simples artífice, mas antes a de um “homem do mundo, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreendia o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes” (BAUDELAIRE, 1996, p.17). Para ele

era um prazer imenso decidir morar na massa, no ondulante... Estar fora de casa; e, no entanto, se sentir em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e ficar escondido no mundo, tais são os menores prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais (!) que a língua só pode definir inabilmente. O observador é um príncipe que, por toda parte, usufrui de seu incógnito (BENJAMIN, 1989, p. 221).

Para o artista moderno a curiosidade funcionava como ponto de partida para seu gênio. A imagem do convalescente usada por Baudelaire em *Sobre a Modernidade* revela a relação mantida entre o homem e o mundo ao seu redor: “Imaginem-se um artista que estivesse sempre, espiritualmente, em estado de convalescença... O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas”

(BAUDELAIRE, 1996, p. 18-19). Essa característica é apontada como algo novo e somente possível no ambiente das cidades grandes, como deflagra o escritor americano Edgar Allan Poe (1809 – 1849) no conto “O homem na multidão”, ao descrever todo o prazer sentido pelo protagonista que observa a vida:

Sentia um calmo, mas inquisitivo interesse por tudo. (...) divertira-me durante a maior parte da tarde, ora espiando os anúncios, ora observando a promíscua companhia reunida no salão, ora espreitando a rua através das vidraças esfumaçadas (POE, 2008, p. 258).

Assim como revela Poe, esses fenômenos presentes nas relações da cidade grande não eram privilégios puramente dos gênios. Guardando-se as determinadas proporções, eles afetavam também a vida das pessoas comuns que viviam e conviviam com toda a transformação que abarcava seu entorno. Enumeram-se aqui alguns exemplos de situações cotidianas que revelavam a proximidade e, ao mesmo tempo, a distância entre as pessoas.

Nas viagens de bonde, por exemplo, as pessoas eram obrigadas a se fitarem por longos minutos, mesmo que não dirigissem a palavra umas às outras. Já as vitrines das lojas favoreciam a observação de fora para dentro, enquanto que os cafés e ambientes fechados permitiam a observação de dentro para fora, como relata o personagem já citado de Poe: “Desisti finalmente de prestar atenção ao que se passava dentro do hotel e absorvi-me na contemplação de cena exterior” (POE, 2008, p. 258).

Citado por Walter Benjamin, Friedrich Engels (1820 – 1895) afirmou, ao descrever Londres, que em prol dos benefícios trazidos com a modernização, as pessoas perderam parte de sua humanidade:

Essa concentração colossal, esse amontoado de dois milhões e meio de seres humanos num único ponto centuplicou a força desses dois milhões e meio... Mas os sacrifícios que isso custou só mais tarde se descobre. Quando se vagou alguns dias pelas calçadas das ruas principais, só então se percebe que esses londrinos tiveram de sacrificar a melhor parte de sua humanidade para realizar todos os prodígios da civilização. Com que fervilha sua cidade; que centenas de forças, neles adormecidas permaneceram inativas e foram reprimidas... O próprio tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares de pessoas de todas

as classes e situações, que se empurram umas às outras, não são todas seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões e com o mesmo interesse em serem felizes? ... E, no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros; e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos, não se detenham mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo (BENJAMIN, 1989, p. 54).

Se o fenômeno da aglomeração fez com que as pessoas perdessem parte de sua humanidade, essas novas situações também favoreceram a observação descompromissada da vida na multidão, a observação do outro, do não-eu, tendência do artista *flâneur*. A multidão funcionava como o mais novo entorpecente do *flâneur* que se sentia como um ser abandonado em meio ao povo. Além disso, estar oculto na multidão se revelou como um alívio para o observador que se entendia também como alvo de observação, em um movimento dialético: “por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido” (BENJAMIN, 1989, p. 190).

Entretanto, o alívio era marcado também pela solidão que acompanhava a vida das pessoas pela cidade. Para o homem moderno o ambiente público se tornara um refúgio e seu alento estava na certeza da ocultação. Esse fenômeno funcionava como uma espécie de energia para a produção do artista que ‘era um insaciável do não-eu’, aquele que nunca se cansava de observar ao outro.

A observação diária culminava com a produção artística que requeria uma espécie de isolamento social, de abandono em meio à multidão. O artista, após observar e viver na multidão, era capaz de expressar a beleza, fosse ela positiva, fosse negativa, presente no caos que o cercava. E é desse contexto da observação que nascia o desejo de uma produção forte e arrebatadora que cantava a modernidade de maneira ora violenta e impaciente, ora melancólica e depressiva.

Se durante o Romantismo o que se viam eram artistas intempestivos e impacientes devido à imaturidade e às imposições da vida burguesa, na Modernidade encontram-se artistas com sentimentos mesclados em relação ao meio que habitavam: existia angústia, porém ela era, em um primeiro momento, abrandada pela atração que o caos exercia sobre seus sentidos.

Na verdade, o que parecia predominar era certa angústia moral, pessoal e intransponível: cabia ao artista procurar suas repostas dentro de si mesmo, processo por vezes bastante doloroso.

Como salienta Alvarez,

com a redescoberta do eu enquanto arena das artes foi também concomitante ao colapso de toda a estrutura de valores por meio da qual a experiência era tradicionalmente organizada e julgada – religião, política, tradição cultural nacional e razão – segue-se que a nova e permanente condição das artes era a depressão (ALVAREZ, 1999, p. 213).

A ‘depressão’ parece ser uma das características que define o artista moderno, além do desespero na busca por sua identidade e na desapontadora constatação de talvez nunca se encontrar completamente, como sugere Albert Camus:

Efetivamente, sobre o quê e sobre quem posso dizer: ‘Eu conheço isso!’? Este coração que há em mim, posso senti-lo e julgo que ele existe. O mundo, posso tocá-lo e também julgo que ele existe. Aí se detém toda a minha ciência, o resto é construção. Pois quando tento captar este eu no qual me asseguro, quando tento defini-lo e resumi-lo, ele é apenas água que escorre entre meus dedos. [...] O fosso entre a certeza que tenho de minha existência e o conteúdo do que tento dar a esta segurança jamais será superado. Para sempre serei estranho a mim mesmo (CAMUS, 2010, p. 32).

Além da crise de identidade, se Deus já não existia, já que os valores religiosos já não garantiam respostas assertivas, cabia ao homem somente controlar sua vida e decidir se desejava ou não continuar com ela após se dar conta da ausência de qualquer razão profunda para viver; de compreender o caráter absurdo da existência humana.

Entendendo-se como único senhor detentor de seu destino, o homem moderno se tornou seu próprio deus, mesmo que fosse um deus confuso, angustiado e desesperado. Não existia nada além e nem ninguém acima dele que pudesse aliviar sua condição ou salvá-lo. O homem moderno estava só perante o absurdo que era a vida. “Um homem consciente do absurdo está ligado a ele para sempre. Um homem sem esperança e consciente de sê-lo não

pertence mais ao futuro” (CAMUS, 2010, p. 42). Para esse homem o suicídio era a única solução.

### *Mário de Sá-Carneiro e a Modernidade na periferia europeia*

Considerando-se seu contexto histórico, como nos mostra Joel Serrão (SERRÃO, 1983), Portugal viveu um constante atraso econômico, técnico, social e intelectual se comparado à França e à Inglaterra e, somente quarenta anos após a Revolução Francesa (1789), Portugal iniciou sua experiência liberal, marcada pela ascensão de uma burguesia pouco letrada, formada em grande parte por comerciantes de escravos, ou seja, traficantes de mão de obra escrava africana. Porém, o liberalismo em Portugal funcionou apenas como um movimento da imprensa e pouco influenciou as relações econômica, política e social, uma vez que não havia entre os portugueses um cenário propício para uma grande mudança.

Ademais, no final do século XIX e início do XX, sabe-se que ainda pairava em Portugal certo desconforto advindo da frustração de um dia ter sido um grande e próspero país – época da Expansão Ultramarina dos séculos XIV e XV– e ter perdido sua posição superior, amargando o malogro na periferia europeia. Esse sentimento de inferioridade em relação a uma Europa que crescia e se afirmava foi reforçado pela crise política e econômica em muito acentuada pelo Ultimato inglês de 1890, que obrigava Portugal a abandonar suas então colônias africanas, e também pela decadência da monarquia em favor do regime republicano proclamado em 1910.

Entretanto, a proclamação da República e conseqüente mudança de regime político “não acarretou alterações profundas, nem nas estruturas econômicas e sociais, nem nas tendências ideológicas e estéticas” (SARAIVA, 2005, p. 948), uma vez que o ambiente social português não favorecia a revolução de suas instituições: “realidade nacional de povo empobrecido, atrasado social e economicamente, com uma percentagem de analfabetismo única na Europa, com quase um terço da sua população obrigada a emigrar” (LOURENÇO, 1992, p.48).

Todavia, as transformações que a Revolução Industrial iniciara em meados do século XVIII, chegaram a Portugal nos finais do século XIX, mesmo que morosamente. Enquanto na França e Inglaterra a revolução tecnológica alcançada resultou em grande impacto no



processo produtivo, tanto no nível social, quanto no econômico; em Portugal o que se via era um descontentamento social antes sentido por artistas que, através das estradas de ferro, recebiam os livros de pensadores modernos franceses, alemães e ingleses e suas novas ideias acerca da arte.

Nesse ambiente de desencanto em relação ao atraso vivido pela sociedade portuguesa, surgiram movimentos liderados por artistas com o intuito de modernizar seu país pedagógica, política, econômica e socialmente. Nasceu também a necessidade de estar em contato com o ‘mundo civilizado’ e se distanciar um pouco do marasmo lusitano. É nesse contexto que ganhou vida na periferia do mundo moderno europeu o poeta Mário de Sá-Carneiro e sua poesia do intermédio. Homem que se sentia desconfortável em meio à multidão e, ao mesmo tempo era tomado de encantamento pela aglomeração que a vida moderna impunha, Sá-Carneiro não representou um *flâneur* completo, assim como não se enquadrava nos padrões do dandismo como concebido pelos ingleses. Foi antes uma mistura dos aspectos de ambos, levando ao extremo a condição do abandonado na multidão e concebendo uma poesia que em muito nos brinda com os questionamentos e aflições do homem moderno.

Atentando para alguns fatos biográficos em George Bryan Brummell e Mário de Sá-Carneiro vê-se as razões pelas quais o primeiro é considerado um dândi completo e o segundo, um dândi parcial, assim como se pode visualizar melhor as características que compõem a *flânerie* pessoal do poeta de *Dispersão*.

É bem verdade que ambos, Beau Brummell e Sá-Carneiro, provieram de famílias abastadas em suas épocas, uma das condições primordiais para a verdadeira excelência de um dândi. Condição primordial, porém, como nos mostra Honoré de Balzac em seu *Tratado da vida elegante*, nem todo homem nascido rico poderia ser considerado um dândi: “Não basta ter se tornado ou nascido rico para levar uma vida elegante: é preciso ter o sentimento disso” (Balzac, 2009, p. 38). Parece-nos importante salientar que ambos, Mário de Sá-Carneiro e Beau Brummell, possuíam em si esse sentimento que abarcava o homem elegante e o transformava em força capaz de estabelecer “uma regra acima daquela que regia os círculos mais presos à tradição” (BALZAC, 2009, p.139). E, através de seu gracejo, considerado um ácido, os dândis conseguiram abalar as estruturas predominantes em seus meios.

Para Brummell, a inspiração estava em “falsear a graça que se falseia em si própria para ser mais bem percebida numa sociedade falsa, no sentido de que o natural, embora

bastante comprometido, não há como negar, é imperecível” (BALZAC, 2009, p. 181), ou seja, sua luta contra os moldes da sociedade na qual estava inserido se deu através de sua toalete e modos sofisticados.

Vale ressaltar que Beau Brummell era filho do secretário privado de Lord North e Sá-Carneiro nascera em meio a uma família de reconhecidos militares. Se essa característica os aproxima, já que ambos provieram de famílias ricas e reconhecidas em seu meio, o local de nascimento os distancia no que diz respeito ao cultivo de uma vida elegante. Ambos nasceram na Europa, centro das grandes transformações técnico-científicas, mas Brummell situava-se em Londres, uma das regiões mais ativas e influentes política e economicamente do velho continente, enquanto Sá-Carneiro nasceu em um país periférico, em um Portugal que levou algum tempo para absorver as mudanças que se iniciaram em França, Inglaterra e Alemanha.

O dandismo vivido por ambos se deu em intensidades diferentes: Brummell, através de sua vestimenta e de seus modos finos, foi capaz de defender sutilmente seus ideais contra a aristocracia decadente e, para tanto, não precisou abandonar seu país; enquanto que a Sá-Carneiro restou a busca por um ambiente que o acolhesse e representasse seu idealismo: a tão sonhada Paris, terra da intelectualidade, liberdade e elegância de pensamentos. A grande problemática para o autor de *Dispersão* estava na incapacidade de se sentir pertencente a algum lugar, quer fosse Portugal, sua terra natal, quer fosse França, sua terra ideal. França, a princípio vista como a terra de sua salvação, logo se apresentou como uma idealização falha, pois o poeta ainda se sentia deprimido mesmo estando em terras parisienses: “Não tenho de forma alguma passado feliz nesta terra ideal. Tenho mesmo vivido ultimamente alguns dos dias piores da minha vida” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 36).

Diante da impossibilidade de sentir-se parte do ambiente que habitava, restava ao autor a mudança de perspectiva em relação ao passado e certo arrependimento: “Olho para trás, e os tempos a que eu chamei desventurados, afiguram-se-me hoje áureos, suaves e benéficos” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 36). Esses tempos que ficaram para trás referem-se ao tempo em que o poeta estava em Portugal e também não se sentia acolhido ou feliz. Já para o presente, o que sobravam eram convicções bastante negativas: “Diante de mim, a estrada vai pouco a pouco estreitando-se, emaranhando-se (...). E eu cada vez mais me convenço de que não saberei resistir ao temporal desfeito – à Vida, em suma, onde nunca terei um lugar” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 36). E o poeta, como é sabido, não resistiu à ‘Vida’, essa entidade que parece tê-lo vencido.

A inquietação em seu estado de espírito também levou o poeta ao isolamento. Mesmo em Paris, terra tão almejada, Sá-Carneiro viveu isolado em seus mais íntimos pensamentos que pareciam angustiar e crivar sua consciência: “Mas você perdoará, Fernando Pessoa, atendendo que eu aqui, conhecendo tanta gente, vivo isolado. Coisa horrível! Vivo isolado, falando a imensa gente. Isto que é horrível, porque no isolamento ainda acho doçura” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 96).

O isolamento, que de certa forma retoma uma característica do *flâneur*, advém de uma sensação maior de deslocamento, do não pertencimento e da falta de um lugar que encerre e conforte o sujeito cindido. Se comparado a um homem aos moldes de Brummell, o isolamento era uma contradição a todos os mandamentos do dandismo, uma vez que o verdadeiro dândi somente teria sua vida elegante reconhecida se estivesse em pleno contato com a alta sociedade da qual fazia parte. Sua própria vida, dentro das acepções do dandismo, não teria sentido se não fosse estabelecida para impressionar, mesmo com indiferença, seus iguais. “O dândi agradava com a sua pessoa (...), era em sua presença que residia seu valor” (BALZAC, 2009, p. 156).

Para Mário de Sá-Carneiro estar em meio aos outros era muitas vezes torturante. Além de sentir as conversas e as relações muito triviais e, por vezes, fúteis, havia ainda o fato de não estar feliz com sua aparência. Fisicamente, um homem gordo, ‘o esfinge gorda’, incapaz de decifrar-se e conter-se em si. Reside aqui mais um contraponto que impediu nosso poeta de se tornar um dândi completo: não acreditava que sua presença pudesse causar impacto positivo. Sentia-se grande, sentia-se imenso, e como salientou o próprio Brummell, já em fins de seus anos dourados como dândi, um gordo jamais poderia ser um completo elegante, uma vez que em um dândi todas as características se completam e nunca se sobressaem umas às outras.

Levando ainda em consideração as três classes de seres criadas pelos costumes modernos descritas por Balzac (BALZAC, 2009), tem-se que Sá-Carneiro pertencia a um nível especial de ser humano, e por isso mesmo não poderia ter sido dândi ou *flâneur* completo. São três as classificações do autor do *Tratado da vida elegante*: “o homem que trabalha; o homem que pensa e o homem que não faz nada” (BALZAC, 2009, p. 25). A partir dessa ordenação, “resultam três fórmulas de existência bastante completas para exprimir todos os gêneros da vida, (...) a vida ocupada, a vida de artista e a vida elegante (BALZAC, 2009, p. 26). Vida ocupada, primeira forma de existência traçada pelo escritor, é a vida daquele que

ocupa as mãos e abdica de um destino em prol de seu ofício. Se os outros admiram esse homem, o admiram por causa dos produtos de seu trabalho. Ele representa um “homem-instrumento, espécie de zero social, que apesar de serem muitos, nunca chegarão a formar um número inteiro se não forem precedidos de um algarismo significativo” (BALZAC, 2009, p. 26). Entre eles, figuram em maior ou menor grau, os pedreiros, os soldados, os varejistas, o escriturário e o alfaiate.

Ao contrário do homem ocupado, o dândi representa o homem que nada faz. Sua vida elegante consiste na “arte de animar o repouso” (BALZAC, 2009, p. 30) e para tanto, “é preciso desfrutar o repouso sem ter passado pelo trabalho, ou seja, acertar uma quadra da loto, ser filho de milionário, príncipe, ter uma sinecura<sup>40</sup> ou acumular vantagens (BALZAC, 2009, pp. 30, 31). Eis a vida dandisca, a vida de Beau Brummell.

Já o artista revela uma exceção: “sua ociosidade é um trabalho e seu trabalho, um repouso” (BALZAC, 2009, p. 31). E essa acepção interessa em maior escala, pois as principais características de Mário de Sá-Carneiro parecem residir aqui. Ora, sabe-se que Sá-Carneiro nunca teve um trabalho convencional e sempre foi sustentado pelo pai. Seu único ofício era a produção artística que se mesclava à vida nos cafés lisboetas e parisienses. Além de artista, ele era simultaneamente, elegante (dândi) e *flâneur*. Seu dandismo se dava por sua riqueza mantida pelo pai e sua *flânerie* acontece por também se sentir absorvido pelo espetáculo da multidão.

A vaidade e beleza que provinham de seu dandismo se refletiram não só em seu vestuário, mas também em sua poesia de versos cadenciados e tradicionais, além de sua constante busca pelo reconhecimento de sua genialidade. Se o dândi buscava ser reconhecido através de seus finos tratos, o poeta aspirava ao reconhecimento de sua fina obra. “A beleza em Sá-Carneiro aparece como um movimento constante e principal da sua estética e mais do que isso, parece ser a finalidade que norteou e o critério estético que motivou a sua realização” (PIEDADE, 1994, p. 25). E se, diferentemente do dândi, seu protesto não se deu somente através de suas vestimentas e seus modos elegantes, percebe-se em seus temas poéticos uma grande insatisfação pessoal que estava além da sociedade: Sá-Carneiro viveu o enfado moral, o tédio, o marasmo e o cansaço de si mesmo.

---

<sup>40</sup> Sinecura é qualquer tipo de emprego ou função que não exija ou quase não exija trabalho.

Não se pode negar, contudo, que em Sá-Carneiro existiu um desejo de mudança social. Na verdade, ele apenas aconteceu de maneira diversa. O poeta, cansado dos ‘lepidópteros’<sup>41</sup> que decidiam as regras vigentes em seu país, tentou, através de sua arte inspirada pelas Vanguardas Europeias, demover a tradição e o conservadorismo portugueses. Para tanto, ele se empenhou na criação de uma nova revista literária.

Orpheu surgiu de um programa estabelecido por Luiz de Montalvor<sup>42</sup> e Ronald de Carvalho<sup>43</sup> que encontrou eco em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Em princípio pretendiam desmistificar certos valores e sacudir os ânimos daqueles a quem chamavam os ‘lepidópteros burgueses’ (BELLODI, 1975, p.2).

O grupo de artistas conseguiu o que aspirava e a revista foi alvo de duras críticas. Muitos consideravam os novos artistas loucos e perturbadores da ordem. Como retrata Fernando Cabral Martins, “a primeira imagem pública de Sá-Carneiro é a de principal figura de um escândalo” (MARTINS, 1994, p. 19), gerada pela repercussão da revista *Orpheu* que trazia os versos do poema “16”.<sup>44</sup>

Além da questão social, é visível em Sá-Carneiro um cansaço atrelado às suas relações pessoais, às suas frustrações e desapontamentos mais interiores. Combater aquilo que lhe incomodava na sociedade não era seu único objetivo. Seu completo alento somente seria alcançado se sua angústia pessoal fosse dizimada. A luta do poeta foi além das mudanças sociais pretendidas: ele travou uma luta interna e “sua poesia insere-se num limiar entre a expressão dos desvarios do sofrimento – a dor da alma transportada a um plano estético – e a configuração de um sujeito poético em sintonia com uma dimensão própria. É pelo ‘estilo’ que ele se põe a sofrer, sonhar, morrer” (PAIXÃO, 2003, p. 24).

Mesmo entediado e aborrecido, Sá-Carneiro representou grandiosidade artística em seu tempo. Porém, para ele restava sempre a dúvida lancinante quanto à sua capacidade de produção realmente efetiva. O poeta português entendia-se como artista e, num movimento ambíguo, sofria ao gozar de sua superioridade:

---

<sup>41</sup> Termo criado por Sá-Carneiro e Fernando Pessoa para designar os conservadores burgueses, ‘homens dotados de pouca arte’.

<sup>42</sup> Luis de Montalvor é o pseudônimo do poeta português Luis da Silva Ramos (1891 -1947).

<sup>43</sup> Ronald de Carvalho (1893 – 1935) foi poeta e diplomata brasileiro.

<sup>44</sup> O poema “16” de 1914 é parte integrante de *Indícios de Ouro*. Poema simbolista e moderno, chocou pela novidade temática da poesia do intermédio.

Ainda assim eu não trocaria o que em mim causa esse sofrimento pela felicidade de entusiasmo que têm os homens como o Pascoais<sup>45</sup>. Isto – que ambos sentimos – é do artista em ‘nós’ (?) misteriosamente. Os entusiasmados e felizes pelo entusiasmo, mesmo o Pascoais, sofrem de pouca arte (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 51).

Parece ficar cada vez mais avultante uma das questões que perpassam a vida e a obra do autor dos *Indícios de Ouro*. Esse impasse concentra-se no fato de o poeta estar fadado ao questionamento de sua arte e à dúvida quanto à capacidade de produção, apesar de reconhecer-se, em muitos momentos, como genial. Mesmo quando se mostrava consciente de sua genialidade, Sá-Carneiro vivia rompantes de dúvida e crises existenciais relativas às questões artísticas e pessoais. Vejamos, por exemplo, o trecho da carta para Fernando Pessoa, datada de julho de 1914, na qual o poeta revelou como seu ‘estado de alma’ interferia em sua capacidade de produção:

Explicando melhor: Eu hoje já não tenho estados de alma: isto é: sei apenas lembrar-me dos estados de alma que deveria ter em certos momentos e do respectivo gênero de sofrimento que esse estado de alma me devia provocar. Daí eu ter-lhe falado do meu ‘embalsamento’ que, creia, é a melhor palavra para descrever o meu *EU* atual.

Quanto à minha vida artística, nada sei. Entretanto esta mesma artificialização, este mesmo embalsamento a salva, porque a fixa. Assim apenas o que poderia era não aparecer nada de novo — apenas idéias novas. É bom pôr de parte talvez os pessimismos. Há apenas como fatores contrários o meu egoísmo, a minha infantilidade que me fazem só trabalhar o prêmio... Daí o perigo que um dia o ‘prêmio’ já não me pareça suficiente... (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 195).

Já em outro momento, o autor relatou ao amigo Pessoa seus sofrimentos de cunho existencial, dessa vez mais relacionados à condição humana:

Vou vivendo como sempre, olhando muito para mim, sonhando além para algo, cepticamente, encolher os ombros e prosseguir sonhando... A eterna dobradura... símbolo mesquinho, mas aí, bem real da existência. Pelo menos da minha existência. Dobradura ou catavento? Não sei. E tudo isto é tão triste, tão triste... (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 53-54).

---

<sup>45</sup> Teixeira de Pascoais, pseudônimo do poeta português Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos (1877 – 1952), era amigo comum de Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa.

Se o primeiro excerto revela um abatimento em relação à capacidade criadora, o segundo mostra as angústias de um homem falhado, um indivíduo que não se encontrava e nem se continha em si mesmo, fadado à ‘dobradura’ de seu eu. O ‘catavento’ citado acima revela o eterno ‘movimentar-se por força adquirida’, além de remeter à imagem do ‘rodopio’, do giro em torno de si.

Sá-Carneiro falhou como dândi, pois sua elegância não refletia exatamente uma contestação social; falhou como *flâneur*, uma vez que seu sentimento em relação à multidão era ambíguo, ora positivo, ora negativo; falhou como cidadão português, pois seu país provinciano, em relação à Inglaterra e à França, não o representava ou inspirava orgulho, e falhou como imigrante em Paris, já que sua terra ideal também não foi capaz de alentar seu espírito.

O sentimento que mais parece corroer o autor é a suposta e temida falha em relação a seu projeto artístico. A dúvida que existia em relação à capacidade de sua arte representar sua genialidade gerava imensa angústia e inquietação e, por vezes, minava o trabalho produtor do artista.

Todavia, a leitura e estudo de sua obra revelam que Sá-Carneiro foi um exemplo do artista moderno, homem do mundo que, sem conseguir encontrar respostas para seus angustiantes questionamentos, decidiu-se por uma arte que o impulsionava e, ao mesmo tempo, abatia.

Segundo o escritor e crítico irlandês Oscar Wilde (1854 – 1890), contemporâneo de Sá-Carneiro, “the artist is the creator of beautiful things”<sup>46</sup> (WILDE, 1994, p. 5) e Sá-Carneiro, sem dúvida, deixou uma obra repleta de beleza. O autor de *Dispersão* foi capaz de conceber seu ofício artístico, esteve apto à percepção do mundo e, como ainda sugere Wilde, “he, the artist, can express everything”<sup>47</sup>. E foi através da arte que se deu a possibilidade de enfrentamento das dores que atingiam o autor.

Ao longo de apenas três anos (1913 – 1916) [o poeta] escreveu intensamente e transferiu aos seus poemas uma carga de angústia que não lhe cabia na

---

<sup>46</sup> “The artist is the creator of beautiful things”. Trecho retirado do prefácio do livro *The Picture of Dorian Gray*. Literalmente: O artista é o criador de coisas belas.

<sup>47</sup> “He, the artist, can express everything”. Trecho retirado do prefácio do livro *The Picture of Dorian Gray*. Literalmente: Ele, o artista, pode expressar tudo.

alma. Durante esse tempo ele também cultivou essa mordaz alegria de representar-se na voz de um sujeito sacrificado (PAIXÃO, 2003, p. 73).

Estando em Portugal, periferia do mundo moderno, o sofrimento do poeta era ainda maior, uma vez que não enxergava em seu país um ambiente favorável que o inspirasse à criação ou acalmasse sua alma. No entanto, o transitar entre Portugal e França não diminuiu sua angústia e sua inquietação não se resolveu, uma vez que a beleza artística não seria alcançada senão através de um processo de criação intenso e, por vezes, doloroso, já que revelava um eu enfadado, cansado de si mesmo.

O próprio autor, que deixou Paris em direção a Barcelona devido à proximidade da Primeira Grande Guerra (1914 – 1918), revelou, em carta ao amigo Pessoa, que sua felicidade não dependia do local onde se encontrava:

Você não imagina o meu estado de alma atual. Ah! Meu amigo – é uma crise abominável... De forma alguma estou bem e não sei o que me falta... Pergunto a mim próprio por que estou em Barcelona. Não sei bem. Foi para fazer qualquer coisa... Eu podia perfeitamente ter ficado em Paris apesar do ambiente desolador. Seria o mais ‘ajuizado’, o mais econômico – sem dúvida a solução preferível, a única – apesar de todas as contingências mesmo do possível – mas quanto a mim bem pouco provável – cerco de Paris. Mas não. Parti.

E parti – coisa estranha – numa sensação de despeito, de orgulho despeitado, melhor dizendo, e de ternura perdida. É muito singular, mas é assim – sinceramente. Não sei mais nada. O certo é que segundo ontem escrevi ao Guisado a minha vida volveu-se ultimamente numa noite de insônia. Ando agora na vida às voltas nos lençóis. Mas não logro achar posição possível. Estou mal em Paris, estou mal em Barcelona – estarei horrivelmente mal em Lisboa (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 214).

‘Estar mal’ era muitas vezes traduzido em forma de melancolia, processo que deixava o poeta ainda mais abatido em seu mais profundo isolamento: “Atravesso demais um período de grande tristeza, de melancolia branca de não sei que saudade irrealizável. O que quero é que me deixem em paz” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 300).

Apaziguar-se era seu desejo; desejo que parecia muito longínquo e de difícil realização. Talvez não houvesse paz em vida, e por isso Sá-Carneiro buscou a desejada paz na



morte, como nos mostra Cassorla, “o suicida não procura a morte (porque não sabe o que seja), mas sim está em busca de outra vida, fantasiada em sua mente (...). O indivíduo quer morrer, mas também quer viver”, (CASSORLA, 1985, p. 29) viver outra vida que não fosse aquela que tanto doía.

## PÁGINA DUM SUICIDA

*Um artista pode sofrer muito, ser muito infeliz até à morte. Acredito mesmo que entre os artistas se enfileirem alguns dos grandes desgraçados da terra. No entanto, na desventura dum artista — por amarga que ela tenha sido — brilhou sempre um raio de sol. A sua desgraça não foi com certeza a duma existência vazia e desoladora — que é a maior e mais real miséria deste mundo.*

Mário de Sá-Carneiro. “O incesto”.

Foram muitas as transformações que ocorreram na Europa na transição entre os séculos XIX e XX: a Revolução Industrial impulsionou o progresso e o surgimento das metrópoles; estas passaram a abrigar imigrantes vindos de todas as partes; a miséria passou a ser uma constante nas cidades onde muitos trapeiros se acumulavam; as relações humanas se tornaram gradativamente mediadas pelo capitalismo. Foi nesse mesmo período que se desenvolveu em Portugal o embate político entre as ideologias republicana e monárquica, de que resultaram o declínio da monarquia em 1910 e a primeira experiência republicana portuguesa que durou de 1910 a 1926.

Tendo nascido em 1890, o poeta Mário de Sá-Carneiro conheceu e participou dos “incidentes quotidianos da sua terra, das grandes afirmações da Europa, das denegações latentes da arte então” (GALHOZ, 1963, p. 35).

A paixão literária do poeta de *Dispersão* começou ainda muito cedo, datando de 1902 sua primeira aspiração pelas letras revelada em seus poemas juvenis. Aos 14 anos o poeta visitou pela primeira vez as terras parisienses juntamente com seu pai. Esse é seu primeiro contato com aquela que viria a ser a sua terra intelectualmente ideal. A aspiração francesa cresceu e em 1905 ele traduziu poemas do francês para o português, além de continuar suas próprias produções. Já em 1907 o jovem teve seu primeiro contato com o mundo teatral, atuando em uma récita em homenagem às vítimas do incêndio da Rua da Madalena.<sup>48</sup> Em 1912, mesmo ano em que conheceu Fernando Pessoa, o poeta partiu para Paris a fim de

---

<sup>48</sup> Um edifício localizado à Rua da Madalena em Lisboa sofreu um grave incêndio na madrugada de 9 de abril de 1907. O incêndio deixou quatorze vítimas fatais.

iniciar o curso de direito na Universidade de *Sorbonne*.<sup>49</sup> No entanto, abandonou as aulas naquele mesmo ano e passou a ter uma vida boêmia nos cafés parisienses. Dando continuidade ao trânsito Portugal – França – Portugal, retornou a Lisboa em junho de 1913, onde permaneceu por um ano e integrou, ao lado de Pessoa e Almada Negreiros, a *Geração Orpheu*, primeiro grupo modernista português. Regressou a Paris em junho de 1914. Aflito pela declaração da Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918), Sá-Carneiro retornou às terras portuguesas ainda em 1914 e em julho de 1915 viajou, pela última vez, a Paris, onde sua inquietação se findou com sua morte.

Assim como os artistas da Geração de 70 buscavam uma mudança acentuada dos costumes portugueses e, para tanto, tinham como espelho a cultura intelectual francesa, Sá-Carneiro, um dos representantes do Modernismo Português, se revelou um aficionado pela busca do ambiente mais favorável, literária ou politicamente, para a produção de uma nova poesia.

Entretanto, parece que, diferentemente da Geração de 70, que entendia a revolução como algo socialmente necessário e urgente, Sá-Carneiro buscava em Paris não somente o contato com a efervescência intelectual moderna, mas também o possível alento para sua inquietação pessoal. Paris, cidade símbolo da Modernidade, era o local que inspirava uma geração de artistas para a produção de uma nova arte que não apenas cantava o progresso e a modernização, mas revelava o aspecto negativo nascido com a nova ordem estabelecida pelo capitalismo.

Como em Sá-Carneiro existia um profundo sentimento de inadequação, mesmo estando em Paris e lá concebendo grande parte de sua obra, o poeta não parecia se aquietar e se satisfazer. Em carta ao amigo Fernando Pessoa, Sá-Carneiro revelou seu estado de espírito:

Estou em Paris	Estou aborrecidíssimo.
Tenho saúde	Sinto-me infeliz
Tenho dinheiro	em extremo.
Posso fazer o que quiser	Vivo numa tortura
	constante.

---

<sup>49</sup> Sá-Carneiro chegou a se matricular em algumas disciplinas, mas não concluiu nenhuma, abandonando o curso antes mesmo do término do primeiro ano letivo.

Não tenho preocupações      Sofro muito.  
Não tenho desgostos          A minha desolação é  
ilimitada.      (SÁ-CARNEIRO,  
2004, p. 37)<sup>50</sup>

Esse quadro avaliativo feito por ele em 1912 comprova sua desolação em Paris. Além disso, mostra que sua desventura dominou outros aspectos de sua vida. Ter saúde e dinheiro não pareciam ser o suficiente para que o poeta se sentisse apaziguado. Pelo contrário, pareciam acentuar sua infelicidade extrema. Mesmo com todos os motivos para se tranquilizar, o artista sofria e se via acorrentado a uma tortura constante; sensação que o levou à morte.

A incoerência de sentimentos e ambiguidade existencial afligiam o poeta que, na busca de entender a si mesmo, tentava explicar sua existência difusa a seus amigos mais próximos:

Várias constatações:

A tua carta tem bocados admiráveis, quando falas sobretudo da minha criancice. E sabes? Eu muitas vezes penso também que sou é muito mulher. Aliás eu física e moralmente, sou uma enorme, uma perpétua incoerência:

Sou forte e sou fraco.  
Tenho saúde e não tenho saúde  
Sou tímido e arrojado

} Sou bom e mau (sobretudo  
egoísta' mas dum egoísmo  
natural, aonde não há maldade)

Sou gordo.. e magro (é certo: as minhas pernas são finas e o meu corpo, despido, não parece nada gordo... Aliás tenho emagrecido muito ultimamente desde Lisboa já).

Sou mandrião e ativo.

Tenho tido sorte, e tenho sido infeliz.

E tudo por aqui adiante. Crê que isto tudo são grandes verdades. Depois tenho notado uma coisa muito interessante, é que, olhando a minha vida ela é singular, e banal por isto: as coisas banais e desagradáveis, sucedem-me

---

<sup>50</sup> Há uma cópia completa da referida carta nos anexos do presente trabalho.

todas. As coisas agradáveis, nunca me acontecem; e nisto se traduz a ‘singularidade’ da minha vida. Bem pobre singularidade. Não te sei esplanar o meu pensamento melhor. Vê tu se o atinges.

E desculpa esta baralhada e esta borrada.

Tenho juízo e sou doido — esqueceu-me de assentar esta incoerência que é uma das mais curiosas da minha madureza (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 1031-1032).

O trecho acima, retirado de uma carta-resposta ao amigo Ricardo Teixeira Duarte<sup>51</sup>, de 6 de abril de 1913, mostra que a ambiguidade acompanhava o autor dos *Indícios de Ouro* em aspectos vários de sua vida: em sua condição física, sua personalidade e caráter e sua sanidade. E o poeta, como ‘rei de toda esta incoerência’ tentava se fixar, em vão:

Em toda a parte, em todos os meios, sou eu mesmo. Não posso criar hábitos. Daí não ter vícios, nem nunca os poder ter por isto: é que um vício não é mais nada do que um mau hábito. Ora eu não posso, nem sei, fazer todos os dias as mesmas coisas, beber e comer as mesmas bebidas e comidas. Daí a eterna desorganização da minha vida, que é impossível de arrumar e de fixar. Com efeito *eu não sei me fixar* (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 1031).

É a incapacidade de se fixar, de se conter em si mesmo que acentuava o sentimento de inadequação do poeta levando-o à única saída possível para o fim de seu sofrimento, a morte. São muitas as teorias que tentam explicar o suicídio de Sá-Carneiro. Para o amigo José Araújo<sup>52</sup>, comerciante em Paris, a causa do suicídio do poeta foi uma só, o sentimento nutrido por uma mulher que o poeta conheceu em Paris, como revelou em carta a Fernando Pessoa:

Foi no mês de Março pouco mais ou menos que Sá-Carneiro teve a *infelicidade* de encontrar num dos cafés de Montmartre uma rapariga por quem teve grande *interesse*, digo interesse porque ainda hoje não sei se era amor, simpatia, ou ódio, não sei; desde então Sá-Carneiro mudou bastante, vinha aqui ao escritório sempre apressado, havia mesmo semanas que só

---

<sup>51</sup> Ricardo Esquível Teixeira Duarte era engenheiro e fundou, em 1921, uma das maiores empresas de construção de Portugal, a Teixeira Duarte Engenharia e Construções S.A. Duarte foi um dos mais íntimo amigos de Sá-Carneiro.

<sup>52</sup> José Araújo era um comerciante português que vivia em Paris à mesma época que Sá-Carneiro. Ambos se tornaram amigos através de Carlos Ferreira. Sá-Carneiro, decidido de seu suicídio, convidou o amigo para assistir seus momentos finais. Sem saber do que se tratava o convite, Araújo presenciou a morte do poeta sem nada poder fazer para reverter a situação.

vinha aqui três vezes, e mais nada. Assim, chegava aqui e dizia-me: Araújo preciso falar-lhe venha comigo a um café; saíamos e então ele coitado, contava-me o que se passava: que não podia continuar assim, impossível, impossível, aquela mulher; um mistério, um horror, e por aqui fora muito nervoso, e contava-me o que se tinha passado (antes tenho que lhe dizer que ele tomava estriçnina<sup>53</sup> em grande dose). Muitas vezes eu perguntava-lhe se ele realmente gostava dessa mulher, a sua resposta invariável era: Não gosto dessa mulher, juro-lhe que não gosto dessa mulher (DIAS, 1988, p. 212).<sup>54</sup>

No entanto, em 31 de março de 1916, Sá-Carneiro, em carta a Pessoa, relata viver um momento de completude tanto no âmbito sexual, quanto no que diz respeito à sua obra, mas ainda assim, sentia necessidade de se matar por questões puramente materiais:

Meu Querido Amigo,

A menos dum milagre na próxima 2<sup>a</sup> feira 3 (ou mesmo na véspera) o seu Mário de Sá-Carneiro tomará uma forte dose de estriçnina e desaparecerá deste mundo.

(...)

Não vale a pena lastimar-me, meu querido Fernando: afinal tenho o que quero: o que tanto sempre quis — e eu, em verdade, já não faria nada por aqui... Já dera o que tinha a dar.

(...)

Vivo há 15 dias uma vida como sempre sonhei: tive tudo durante eles: realizada a parte sexual, enfim, da minha Obra — vivido o histerismo do seu ópio, as luas zebradas, os mosqueiros roxos da sua Ilusão.

Podia ser feliz mais tempo, tudo me corre, psicologicamente, às maravilhas: *mas não tenho dinheiro.*

Contava firmemente com certa soma que pedira ao meu Pai há 15 dias. Ela não chegou — e como resposta um telegrama à legação em que o meu Pai pergunta quanto dinheiro preciso eu para ir para Lisboa... Houve decerto um mal-entendido, ou falta de recepção dum meu longo telegrama expedido em 19. Segunda-feira preciso inadiavelmente de 500 francos. Como a menos dum milagre eles não podem chegar... aí tem o meu querido Amigo. É mesquinho: mas é assim. E lembrar-me que se não fosse a questão material eu podia ser feliz — tudo tão fácil... Que se lhe há-de fazer...

Mais tarde ou mais cedo, pela eterna questão pecuniária, isto tinha que suceder. Não me lastimo portanto. E os astros tiveram razão...

---

<sup>53</sup> A estriçnina é um tipo de veneno que foi muito utilizado como pesticida. A ingestão desse veneno pode levar à morte em poucos minutos devido à paralisação do sistema respiratório.

<sup>54</sup> Há uma versão completa da carta de José Araújo a Fernando Pessoa nos anexos do presente trabalho.

Hoje vou viver o meu último dia feliz. Estou muito contente. Mil anos me separam de amanhã. (...) (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 373-374).

Já Pessoa foi mais longe e nos dá uma explicação que está além das questões amorosas ou financeiras: “Quaisquer que fossem, para ele próprio, as razões aparentes do seu suicídio, esta foi a razão primacial. O absurdo de ser uma alma de artista e ter nascido português é uma falha sem solução” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 403).

Talvez esse tenha sido um dos grandes dilemas da vida do artista Sá-Carneiro: sabia-se grande, mas sabia das dificuldades de seu país, de sua gente. E como ser grande perante “esta pátria podre” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 403) e não se sentir miserável e inútil, ao mesmo tempo? “No fundo, para o português, há só uma tragédia – que é a de ser português” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 403), o que retoma o sentimento suicida português que de Manuel Laranjeira expressou na aqui já referida carta a Miguel de Unamuno.

Somaram-se a esse sentimento da inferioridade portuguesa as questões pessoais que ajudaram a construir em Sá-Carneiro a personalidade difusa de um sujeito cindido: o conhecimento da morte desde muito cedo (sua mãe e sua avó paterna faleceram quando ele ainda era uma criança); a constante ausência do pai devido às viagens de trabalho; o ambiente de mimos exacerbados em que fora criado; a insatisfação do jovem poeta em relação a sua aparência física; o suicídio do amigo Tomás Cabreira Júnior; todos esses fatores influenciaram no demasiado sentimento de falta e solidão do poeta. Ao relatar sua crise a Fernando Pessoa em carta de julho de 1914, Sá-Carneiro expressou a sensação de estar só:

(...) Depois eu sou uma criança — tantas vezes lho gritei — e a criança hoje vê a sua idade terminada, bem terminada — terminada há muito mas só hoje, depois da partida do meu Pai para a África, da casa desfeita, terminada em ilusão. Para trás de mim existe o irremediável; o que nunca mais, nunca mais se pode repetir mesmo em miragem.

Meu Amigo: nunca mais terei quem arrume a minha roupa nas gavetas, e quem de noite me aconchegue a roupa... alguém que faça isso e tenha assistido à minha infância... Estou só — dos outros — só de mim para sempre (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 188).<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> A versão completa dessa carta encontra-se nos anexos do presente trabalho.

Além da ausência do pai, a morte do amigo Tomás Cabreira Júnior, que cometeu suicídio na escadaria do liceu onde estudava, abalou e impressionou Sá-Carneiro em especial. Sua morte foi um espetáculo: a escadaria, seu palco e os estudantes, sua plateia. Cabreira Júnior, que foi o primeiro parceiro literário de Sá-Carneiro – juntos escreveram a peça *Amizade* de 1910 – se matou porque seu pai não via com bons olhos seu relacionamento amoroso com uma jovem.

Impressionado pela morte do amigo de 19 anos, Sá-Carneiro concebeu o poema “A um suicida” que será analisado detalhadamente mais adiante. Apesar de ser um poema da fase juvenil do autor, ele já expressa o fascínio pela morte como vitória perante a vida, além de revelar um adolescente preocupado com as questões do gênio e da glória artística. Também revela um eu-lírico descontente com sua condição inferior e amedrontada, quando comparado ao amigo corajoso que deu cabo à própria vida.

E, se para o amigo o suicídio funcionou como fuga de uma situação adversa, a possibilidade da morte para Sá-Carneiro funcionava como uma tentativa de partir para o desconhecido, uma vez que o conhecido, a vida, não lhe garantia tranquilidade. O trecho abaixo, retirado de “Página dum suicida”, parte integrante do livro *Princípio* de 1912, é bastante revelador no que diz respeito à atitude de Sá-Carneiro perante a morte expressa na voz de um personagem. Assim como o fictício Lourenço Furtado, autor da “Página dum suicida”, Sá-Carneiro se sentia desmotivado em seu meio e se personificava realmente como uma vítima de seu tempo. Para o homem nascido nessa época de transição parecia não haver outra saída que não fosse a decadência traduzida em morte:

MORTE! Que mistérios encerras?... Ninguém o sabe... todos o podem saber... Basta ir ao teu encontro. Corajosa, resolutamente, que nenhum mistério existirá já! (...)

Afinal, sou simplesmente uma vítima da época, nada mais. O meu espírito é um espírito aventureiro e investigador por excelência. Se eu tivesse nascido no século XV descobriria novos mares, novos continentes... No começo do século XIX teria inventado talvez o caminho de ferro... Há poucos anos mesmo, ainda teria com que me ocupar: os automóveis, a telegrafia sem fios... Mas agora... agora que me resta?... A aviação?... Pf... essa já nada me interessa depois dos últimos resultados dos Wrights e de Farman... Para o Pólo Sul partiu há pouco o Dr. Charcot... Não há dúvida: a única coisa interessante que existe atualmente na vida é a morte!... Pois bem, serei eu o primeiro explorador dessa região misteriosa, completamente desconhecida... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 262-263).



O suicídio, como fonte para investigar a desconhecida morte, passa a vigorar como uma necessidade àqueles que não se adequavam ao novo modo de vida imposto, como defende Walter Benjamin:

As resistências que a Modernidade opõe ao impulso produtivo natural do homem são desproporcionais às forças humanas. Compreende-se que ele vá se enfraquecendo e busque refúgio na morte. A Modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio, selo de uma vontade heróica, que nada concede a um modo de pensar hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas sim paixão heróica (BENJAMIN, 1989, p. 74-75).

Entretanto, para realizar a ‘paixão heróica’ traduzida em morte era preciso coragem e, no caso de Sá-Carneiro, foram necessários longos comentários, menções, ensaios e direções acerca do suicídio. O poeta afirmou por várias vezes não possuir bravura o suficiente para acabar com sua vida, mas a 26 de abril de 1916, após ingerir grande quantidade de arseniato de estricnina, morreu no Hotel de Nice em Paris. No dia de sua morte, o autor convidou ao amigo José Araújo, para que assistisse aos seus momentos finais. Na aqui já referida carta a Fernando Pessoa, Araújo narrou o ocorrido:

Um dia, 26 entrou ele no meu escritório como costumava, depois de falarmos uns momentos disse-me — Araújo preciso que você vá hoje a minha casa às 8 h. em ponto, sem falta. Assim fiz, quando entrei no quarto, notei que ele estava deitado, muito naturalmente perguntei se lhe doía a cabeça; foi então que ele disse — acabei agora de tomar cinco frascos de arseniato de estricnina, peço-lhe que fique — corri logo abaixo a buscar um copo de leite, ao mesmo tempo dizia ao criado para subir com o mesmo, enquanto eu ia ao comissariado procurar um médico e ao mesmo tempo um automóvel para o conduzir a um hospital, tudo isto tinha sido feito rapidamente, quando subi com os dois agentes para o transportar ao automóvel, foi então que presenciei a cousa mais horrível que se pode imaginar. Sá-Carneiro agonizava, congestionado numa ânsia horrível, todo contorcido, as mãos enclavinadas, momentos depois expirava; nada havia que o salvasse, eram 8 horas e 20 minutos, depois foi o quarto fechado por ordem dos agentes e eu fui ao comissariado prestar esclarecimentos (DIAS, 1988, p. 212).

Com requintes de espetáculo, alguns dias antes de completar vinte e seis anos de idade, Sá-Carneiro se decidiu por terminar com uma vida de angústias.

Como acentuou o amigo Fernando Pessoa, aos jovens artistas, amados pelos deuses e fadados ao sofrimento, o destino se reserva trágico: “Uns morrem; aos outros, tirado o instinto com que vivam, pesa a vida como morte, vivem morte, morrem a vida em ela mesma. E é na juventude, quando neles desabrocha a flor fatal e única, que começam a sua morte vivida” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.11).

Para o autor de *Indícios de Ouro* o suicídio tão predito foi sua mais sincera confissão de que a morte sempre o acompanhara e que matar-se não era uma escolha, mas sim uma necessidade maior que seu instinto de preservação. Anestesiado, morto em vida, Sá-Carneiro viveu a morte mesmo estando vivo. Em carta a Pessoa, datada de 11 de julho de 1914, admitiu a morte de sua alma, mesmo que seu corpo permanecesse vivo:

Meu amigo, creia-me, tudo quanto doravante eu hoje escrever são escritos póstumos. Infelizmente não me engano — como não me enganei na minha volta a Paris. Não lhe dizia tanta vez que não ‘me via’ com uma obra muito longa? Entretanto qual será o meu fim real? Não sei. Mas, mais do que nunca acredito, o suicídio... pelo menos o suicídio moral... Acabarei talvez em corpo exilado da minha alma (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 189).<sup>56</sup>

Ora, o autor estava vivo, seu corpo estava vivo, mas sua alma parecia vacilar. É a morte em vida, viver mesmo tendo a certeza de estar morto. Assim como lembra Arthur Schopenhauer, “tão logo o homem tenha compreendido que os terrores da vida ultrapassam os terrores da morte, ele porá fim à sua vida” (PUENTE, 2008, p. 154).

Sá-Carneiro parece ter se dado conta do absurdo dos ‘terrores da vida’ ainda muito jovem e o suicídio foi sua única solução, como relatou em carta de 31 de março de 1916, poucos dias antes de sua morte:

Eu não me mato por coisa nenhuma: eu mato-me porque me coloquei pelas circunstâncias – ou melhor: fui colocado por elas, numa áurea temeridade – numa situação para a qual, a meus olhos, não há uma outra saída. Antes

---

<sup>56</sup> A cópia completa da referida carta encontra-se nos anexos do presente trabalho.

assim. É a única maneira de fazer o que devo fazer (SÁ-CARNEIRO, 2004, P. 373).

Sua morte revela que a vida não mais garantia consolo e, como nos mostra Camus, “matar-se, em certo sentido, é confessar. Confessar que fomos superados pela vida (...). Trata-se apenas de confessar que isso ‘não vale a pena’. Viver, naturalmente, nunca foi fácil” (CAMUS, 2010, p. 21).

Ao cometer suicídio, o poeta uniu a morte de sua alma à morte de seu corpo, findando os tormentos de uma personalidade ultrasensível que foi capaz de transformar em arte as agruras do seu espírito.

### *Poesia e suicídio*

Recebi hoje a sua carta que muito e muito agradeço. Só responderei dentro de uma semana porque lhe tenho muito a dizer e especialmente porque lhe quero enviar Completa uma coisa Nova que estou prestes a concluir. Trata-se — pisme mas não se assuste muito — duma poesia!!!

Não se assuste muito, torno a pedir. Não julgue que se trata de ‘postes telegráficos’... (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 69).

O trecho acima, retirado de um postal enviado a Fernando Pessoa em 1913, dá notícia das primeiras poesias compostas por Sá-Carneiro em seu período mais criativo. Seu espanto é revelado porque, antes de se admitir poeta, o escritor se considerava um prosador e tinha como objetivo a publicação de um livro de novelas/contos ao ano. No entanto, seu projeto literário foi aos poucos ganhando a forma poética e entre os anos de 1913 e 1916 Sá-Carneiro produziu os versos de *Dispersão*, *Indícios de Ouro*, *Últimos Poemas* e *Poemas Dispersos*.

Apesar de Sá-Carneiro primeiramente se sentir um prosador e, a princípio, não ter dado muita atenção aos poemas que brotavam, trabalhar com sua obra é se deparar com o apuro formal em poesia e com a constante e, por vezes, perturbadora, preocupação em conceber algo superior e, por isso mesmo, genial. É também entrar em contato com o mundo da angústia de um sujeito cindido; contato com um ambiente interior que se movimentava freneticamente em busca de um lugar que o acalmasse ou consolasse.

A angústia parece ser a questão central da poética do autor e o motor que rege sua criação em uma tentativa de expressar os sentimentos de uma existência dolorosa e aflitiva. Desde suas primeiras composições percebe-se que o eu-lírico de Sá-Carneiro em muito dialoga com a vivência do próprio autor, revelando as contradições, sofrimentos e atribulações de um sujeito que se sentia completamente deslocado no mundo em que vivia. Citado por Fernando Cabral Martins (1994, p. 172), Nuno Júdice sugere a confusão causada pela voz que fala na literatura de Sá-Carneiro:

[há] uma dúvida permanente acerca do lugar de onde vem a voz que o texto [de Sá-Carneiro] subentende: se desse ‘autor’ abstrato, imanente a toda a criação literária, e totalmente autônomo da pessoa biográfica do autor; ou se, pelo contrário, de um drama pessoal que se joga no espaço da obra (MARTINS, 1994, p. 172).

Para o leitor restará sempre essa dúvida e as relações entre vida e obra do autor jamais poderão ser ignoradas em uma tentativa de análise de seus escritos. Como afirma Fernando Pinto do Amaral,

é um erro separar com tanta desenvoltura a vida e a escrita, porque uma e outra foram dando consistência ao mesmo enigma sem reverso, ao mesmo itinerário que, de queda em queda ou de crise em crise (por vezes ‘lamentável’), ia, apesar de tudo, perseguindo os ‘indícios’ de um ouro’ sempre demasiado longínquo, mas por isso mesmo capaz de nunca perder o seu perfil de chama, esse brilho-limite que é o supremo desígnio desta poesia (AMARAL, 1990, p. 240).

A proximidade entre os sofrimentos do homem empírico e do eu-lírico em Sá-Carneiro é matéria essencial para a análise de sua obra e revela uma personalidade cindida que, na tentativa de conhecer a si mesmo, embarca em uma viagem em seu interior através de sua obra. A aspiração narcisista, o olhar-se para dentro de si pode ser também o desengano do sujeito, como salienta Franco Volpi, ao comentar o narcisismo pessimista de Arthur Schopenhauer:

o conhecimento de si é também o erro de Narciso. O vaidoso dobrar-se sobre si, de quem, apaixonado pela própria beleza, vê unicamente a si mesmo e

não consegue entrar em relação com a realidade. Nesse sentido, conhecer apenas a si mesmo significa permanecer prisioneiro da própria imagem (SCHOPENHAUER, 2009, p. 8).

Contudo, se para o filósofo o contato com a realidade parecia ser impossível devido a sua condição intelectual que não lhe permitia travar conhecimento com pessoas por ele entendidas como medíocres, para Sá-Carneiro o ‘dobrar-se sobre si’ resultava de um sentimento que estava além das questões intelectuais e culminava, dialeticamente, em um desdobramento de si, como se o eu se tornasse dois:

O mundo exterior não me atinge, quase — e, ao mesmo tempo, afastou-se para muito longe o meu mundo interior. Diminuiu, diminuiu muito, evidentemente, a minha psicologia. Sou inferior — é a triste verdade — de muito longe inferior ao que já fui. Saibo-me a um vinho precioso, desalcoholizado agora, sem remédio. Estou muito pouco interessante. E não prevejo o meu regresso a mim (...) (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 260).

Destituído de si e aquém do mundo exterior, “(...) vazio o homem de razões suficientes, a nostalgia leva-o à busca instantânea de uma re-invenção de si com amor possível. Desenganado da convenção, procura a ilusão” (GALHOZ, 1936, p. 125).

No caso do autor de “Álcool” a ilusão surgiu através de sua obra e dos símbolos presentes principalmente em sua poesia. Contudo, essa mesma ilusão é contraditória, pois mesmo na criação de um eu fictício, há indícios do empirismo, reflexos da realidade de um sujeito que vive a ‘dispersão’ que “sugere um raiar de fragmentos que se referem a uma identidade cindida que, a cada nova sensação ou imagem, sofre o clarão da perda” (PAIXÃO, 2003, p. 55).

A cada perda se acentuava a atribulação em Sá-Carneiro. Até mesmo no conhecimento de si ele fracassou, uma vez que não conseguiu dar conta de seu próprio eu, sempre sentindo a falta de alguma coisa que o completasse, como revelou em carta a Fernando Pessoa:

A respeito destas ‘coisas’ que sentem em nós devo-lhe dizer que por vezes me parece que dentro de mim falta uma coisa, uma coisa que os outros têm. E daí talvez as minhas horas desencorajadas (sic), abomináveis.

Inexplicavelmente, essa coisa que me falta parece-me ser — um ponto de referência, sem propriamente saber explicar o que quero exprimir com esta frase (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 72).

Entretanto, a impossibilidade de reconhecer o que era faltante em si foi força ambígua que corroeu e, ao mesmo tempo, incitou sua produção artística, e “ao longo de apenas três anos (1913 – 1916) [ele] escreveu intensamente e transferiu aos seus poemas uma carga de angústia que não lhe cabia na alma.” (PAIXÃO, 2003, p. 73).

Seu sentimento de angústia ganhou forma revelando um sujeito que se sentia deslocado em meio às convenções sociais, ao marasmo das relações humanas, à vida ordinária dos homens. Nas palavras de Schopenhauer, “em todas as situações da vida em sociedade, um homem como eu, [ou seja, um homem cerebral], sobretudo na juventude, sente-se continuamente como alguém que usa roupas que não lhe servem” (SCHOPENHAUER, 2009, p. 7). Entendendo-se como artista, como um homem ‘sempre inteligência’, Sá-Carneiro se encontrava em uma posição diferenciada se comparado aos homens comuns que o rodeavam. Por isso mesmo, esquivava-se da convivência com muitos de seus conhecidos, isolando-se em seu mundo entre os cafês e os hotéis que habitava em Paris, ‘vivendo como sempre, olhando muito para si mesmo, prosseguindo sonhando’. A carta de janeiro de 1913 enviada ao amigo Pessoa mostra o sentimento do jovem poeta perante Santa-Rita Pintor que, segundo o próprio Sá-Carneiro, era um homem de pensamento mesquinho, ‘dotado de pouca arte’:

E como eu me revolto quando aventando o ar, de narinas abertas, olhar olhando alto, e voz altissonante o eterno Santa-Rita me *lecciona*: “Cria, meu querido Sá-Carneiro, em arte o entusiasmo é tudo! Como eu amo as pessoas que são todas entusiasmos! Que se curvam em face de alguém, ou de alguma idéia, sem refletir, sem admitir meios-termos nem raciocínios. São estas as individualidades, as *criaturas de raça!*... Ah! E eu sou uma destas criaturas de *raça*, toda de *raça!*... Sou mouro, espanhol... Você, meu caro Sá-Carneiro, não tem entusiasmos, não tem instinto — é todo cérebro... E note, eu admiro as individualidades sejam elas o que forem. Conhece em Lisboa o Veríssimo Amigo da papelaria do Camões? Como eu admiro esse homem... Todo papeleiro... E religioso, muito talassa...” Etc. E por aqui fora canta o contra-senso, a impetuosidade... o disparate, a desordem, em resumo, que nunca são o gênio (ou quando muito são gênios falidos) porque esse, é certo, pode ser a *loucura*, mas não a loucura barata e mesquinha, sim loucura grande, resplandecente. Não imagina você como me incomodam, me arrepanham e torturam as conversas com este personagem de quem procuro afastar-me o mais possível. Atualmente há 15 dias que o não vejo. Ver que alguém não tem razão, e que triunfantemente, a cada passo, brama que a

razão está do lado dele, é para mim uma coisa insuportável (SÁ-CARNEIRO, 2004, p.51-52).

Ao contrário do pintor Santa-Rita, Sá-Carneiro não era movido por entusiasmos positivos, mas antes pelo seu sentimento de inadequação e impossibilidade de consolo. No entanto, havia em Sá-Carneiro a capacidade de racionalizar e transformar seus sentimentos em literatura. Era esse o movimento de racionalização das emoções que fazia nascer sua arte e demonstrava seu gênio artístico, diferenciado e moderno, mesmo que em certos momentos, ele duvidasse de sua capacidade em produzir algo realmente belo.

Como enfatiza Fernando Pessoa, “o gênio é uma sensibilidade que sente, primeiro que outra, a direção da evolução social. As suas manifestações tornam nítido à sociedade o caminho a seguir. Os instintos obscuros sociais tornam-se nítidos ao dar por essas manifestações” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 401). Acentuando ainda mais o que nos explica Pessoa, pode-se afirmar que o gênio estava à frente de seu tempo e, talvez por isso, fosse capaz de sentir antes e mais profundamente as agruras que abarcavam a sociedade em que estava inserido. E para o poeta de “Fim” a expressão genial somente ocorria após o pensamento, o estudo, a análise, o labor no intuito de desenvolver temas a fim de alcançar a beleza pretendida.

Dentre os temas trabalhados por Sá-Carneiro, o suicídio aparece como mote para composições várias. Seus versos, por exemplo, tematizam, em maior ou menor grau, suas angústias e sofrimentos que culminaram em sua morte. Desses, escolhemos cinco poemas, representativos de fases diversas do autor, para nossa análise.

O primeiro deles é “A um suicida”, poema de 1911 e publicado postumamente em *Primeiros Poemas*. Apesar de ter sido composto na fase juvenil do poeta, o poema é essencial para o estudo aqui proposto, uma vez que foi concebido a partir de um dado real: o suicídio do então melhor amigo e companheiro literário do jovem Sá-Carneiro, Tomás Cabreira Júnior. Além disso, a composição carrega elementos que permearão toda a obra do autor, tais como a aspiração pela glória e o reconhecimento artístico e a autoimagem rebaixada do eu em Sá-Carneiro.

Já “Vontade de dormir”, concebido e publicado em 1913 pelo próprio autor junto aos outros poemas do livro *Dispersão*, plaquete que, segundo Sá-Carneiro ‘marca o ritmo

amarfanhado de sua alma' e faz parte do seu interior expresso em palavras, revela um eu-lírico cansado de viver e desejoso da morte. É durante a feitura dos poemas de *Dispersão* que teve início a mais grave crise do poeta que resultou em sua morte precoce.

O terceiro poema é “Apoteose” de 1914, parte de *Indícios de Ouro*, livro publicado por Fernando Pessoa em 1937, anos após a morte de Sá-Carneiro. Os *Indícios de Ouro* são um conjunto de poemas compostos no momento em que a crise do poeta passou a ser sua única realidade. Em meio ao desespero, as menções ao suicídio tornaram-se cada vez mais recorrentes e assertivas em sua correspondência literária.

“...De repente a minha vida”, postumamente publicado em *Poemas Dispersos*, mostra um eu-lírico que ironiza a suposta separação de seu eu e sua vida. O poema foi escrito em novembro de 1915, cinco meses antes do suicídio do poeta.

O derradeiro poema escolhido é “Fim”, composto em 1916, dias antes da morte de Sá-Carneiro e publicado em *Últimos Poemas*, recolha de versos soltos feita por Fernando Pessoa. Assim como em “...De repente minha vida”, esses versos mostram um eu-lírico irônico, quase sarcástico em relação à morte certa.

A escolha desses poemas leva em consideração as temáticas do suicídio e da morte que, mesmo em momentos distintos, fazem-se presentes na obra do autor e direcionam sua literatura.

“*A um suicida*”

Aqui estão os versos do poema juvenil “A um suicida”:

#### A UM SUICIDA

A memória de Tomás Cabreira Júnior

- 1 Tu crias em ti mesmo e eras corajoso,
- 2 Tu tinhas idéias e tinhas confiança.
- 3 Oh!, quantas vezes desesp'rançoso,
- 4 Não invejei a tua esp'rança!



5 Dizia para mim: - Aquele há-de vencer  
6 Aquele há-de colar a boca sequiosa  
7 Nuns lábios cor-de-rosa  
8 Que eu nunca beijarei, que me farão morrer...

9 A nossa amante era a Glória  
10 Que para ti – era a vitória,  
11 E para mim – asas partidas.  
12 Tinhas esp'ranças, ambições...  
13 As minhas pobres ilusões,  
14 Essas estavam já perdidas...

15 Imersa no azul dos campos siderais  
16 Sorria para ti a grande encantadora,  
17 A grande caprichosa, a grande amante loura  
18 Em quem tínhamos posto os nossos ideais.

19 Robusto caminheiro e forte lutador  
20 Havias de chegar ao fim da longa estrada  
21 De corpo avigorado e de alma avigorada  
22 Pelo triunfo e pelo amor.

23 Amor! Quem tem vinte anos  
24 Há-de por força amar.  
25 Na idade dos enganos  
26 Quem se não há de enganar?

27 Enquanto tu vencerias  
28 Na luta heróica da vida

29 E, sereno, esperarias

30 Dos bem-fadados da Glória,

31 Dos eternos vencedores

32 Que revivem na memória –

33 Sem triunfos, sem amores,

34 Eu teria adormecido

35 Espojado no caminho,

36 Preguiçoso, entorpecido,

37 Cheio de raiva, daninho...

38 Recordo com saudade as horas que passava

39 Quando ia a tua casa e tu, muito animado,

40 Me lias um trabalho há pouco terminado,

41 Na salazinha verde em que tão bem se estava.

42 Dizíamos ali sinceramente

43 As nossas ambições, os nossos ideais:

44 Um livro impresso, um drama em cena, o nome nos jornais...

45 Dizíamos tudo isto, amigo, seriamente...

46 Ao pé de ti, voltava-me a coragem:

47 Queria a Glória... Ia partir!

48 Ia lançar-me na voragem!

49 Ia vencer ou sucumbir!...

.....

50 Ai!, mas uma dia, tu, o grande corajoso,

51 Também desfaleceste.

52 Não te espojaste, não. Tu eras mais brioso:

53 Tu, morreste.

54 Foste vencido? Não sei.

55 Morrer não é ser vencido.

56 Nem é tão-pouco vencer.

57 Eu por mim, continuei

58 Espojado, adormecido,

59 A existir sem viver.

60 Foi triste, muito triste, amigo, a tua sorte –

61 Mais triste do que a minha e malaventurada.

62 ...Mas tu inda alcançaste alguma coisa: a morte

63 E há tantos como eu que não alcançam nada...

Lisboa. 1º de outubro de 1911 (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 240-242)

“A um suicida” é um poema da fase inicial de Sá-Carneiro, concebido após o suicídio do também jovem escritor Tomaz Cabreira Júnior. O suicida era companheiro de Sá-Carneiro no liceu e, juntos, escreveram a peça de teatro *Amizade*, representada em 1912 no Clube Estefânia.<sup>57</sup>

Cabreira Júnior se suicidou em 1911 na escadaria do Liceu Camões com um tiro de espingarda. Até onde se sabe, sua morte teve motivações afetivas e foi fruto da discórdia com o pai que não aceitava o relacionamento amoroso do filho. Em resposta à desaprovação do pai, o jovem planejou sua morte e se suicidou com requintes de espetáculo: a escadaria do colégio funcionou como seu palco; os colegas de escola, como a plateia, e seu suicídio, como uma encenação teatral.

---

<sup>57</sup> O Clube Estefânia, que ainda existe, foi um dos inúmeros grêmios, associações culturais, lojas e estabelecimentos de ensino surgidos no novo bairro, que a partir do século XX, começou a se desenvolver ao redor do Hospital de Dona Estefânia em Lisboa.

Além de coautorar a primeira publicação com Mário de Sá-Carneiro, Cabreira Júnior desempenhou papel importante no que diz respeito à produção literária do autor de *Dispersão*: Sá-Carneiro tinha em seu amigo de adolescência um exemplo de coragem e impulsão para a produção literária que iniciava. Ademais, Cabreira Júnior marcou a juventude de nosso poeta com a imagem do suicídio bem sucedido, e assim sendo, ajudou a acentuar a covardia que Sá-Carneiro dizia sentir quando o assunto era por fim a sua própria vida, como mais tarde afirmou em carta de maio de 1913 ao amigo Gilberto Rola<sup>58</sup>:

Tinha muito, muito a dizer-te de mim, da minha vida – apesar de nada nela ter acontecido. Mas não vale a pena. São coisas em que é melhor não pensar. E eu não penso. Lembro-te só: cada vez vou pior... [...]. Não vejam nestas nuvens um suicídio em perspectiva. Infelizmente será remédio que eu nunca terei coragem para empregar (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 977).

Se Sá-Carneiro dizia não ter coragem para acabar com a própria vida, a seu amigo não faltou ânimo. “Tomaz Cabreira Júnior reapareceu uns dias depois de ter falhado uma tentativa de suicídio com permanganato. A surriada foi enorme. Matar-se bebendo permanganato revelava alma de sopeira, e ainda por cima, de sopeira falhada” (MACEDO, 1990, p. 32). Em sua segunda tentativa, Cabreira Júnior não decepcionou, matando-se com um tiro de escopeta.

Como fica explícito em seu subtítulo, “A um suicida” é um poema escrito em memória do amigo suicida. Nele, através de um movimento comparativo, o eu-lírico lamenta a morte do amigo, lembrando os momentos que viveram juntos.

O poema é composto por catorze estrofes, em sua maioria, formadas por quartetos, mas há também dois tercetos, um sexteto e ainda um estrofe com onze versos. Além das estrofes, há no poema uma pausa representada por uma linha com reticências. Podemos dizer que o esquema de rimas é definido, obedecendo, em grande parte, o esquema ABAB e CDDC e, mesmo sendo considerado por muitos críticos como um poema de rimas pobres, essa esquematização dos versos e rimas já denuncia uma tendência na poesia de Sá-Carneiro, apaixonado e comprometido com a estrutura formal poética. Para o poeta a perfeição formal garantiria o alcance da beleza e, conseqüentemente, a superioridade estética em sua poesia.

---

<sup>58</sup> Gilberto Rola era companheiro de Sá-Carneiro no Liceu. Foi um dos amigos mais íntimos do poeta de *Dispersão*.

Quanto à metrficação, há alternância do número das sílabas poéticas, com predominância das redondilhas maior e menor que conferem ao poema uma aproximação das quadras populares. Apesar da utilização de palavras que fogem ao uso popular, tais como ‘sequiosa’ (verso 6), ‘robusto’ (verso 19) e ‘brioso’ (verso 53), a escrita do poema se aproxima do coloquialismo do discurso oral e ganha um tom bastante familiar, como no verso 41, “Na salazinha verde em que tão bem se estava”, no qual o uso do diminutivo ‘salazinha’ nos remete a um ambiente doméstico, afetivo e muito habitual para o eu-lírico.

Salientam-se essas características presentes no poema pois denotam os caminhos que serão percorridos por Sá-Carneiro em sua produção poética: sua obra mostra a constante preocupação do autor com a estrutura poética, e por vezes, mesmo já apresentando uma predisposição ao uso dos termos eruditos, o poeta traz em seus versos o coloquialismo pregado pelo movimento modernista.

Guardadas as características formais do poema, cabe atentar para o tema abordado e perceber como ele é fulcral para o autor. Parece-nos claro o mote para o poema: após a morte de seu amigo de colégio, companheiro literário e motivo de admiração, Sá-Carneiro, tomado pelo sentimento de luto, decide-se por compor um poema em homenagem ao falecido.

“O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante” (FREUD, 2010). A reação de Sá-Carneiro à perda de seu companheiro foi a composição de versos capazes de descrever e exaltar as qualidades de Cabreira Júnior através de um jogo comparativo.

A comparação se dá entre o próprio eu-lírico, que se considera inferior ao amigo, e Cabreira Júnior, o falecido companheiro. Ao se inferiorizar perante as habilidades do amigo, pode-se dizer que o eu-lírico experimenta o sentimento da melancolia. Segundo Freud,

os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição (FREUD, 2010).

O autoenvilecimento sugerido por Freud se revela no poema como a manifestação e descrição das características capazes de apequenar o eu-lírico diante da superioridade de seu par. Ademais, o eu-lírico encontra-se em uma posição inerte e desanimada e é descrito com adjetivos que revelam sua inação: ‘adormecido’, ‘preguiçoso’, ‘entorpecido’. Essas características se opõem às qualidades dadas a Cabreira Júnior, descrito como ‘corajoso’, ‘confiante’, ‘esperançoso’, ‘ambicioso’, ‘lutador’, ‘caminheiro’. Tem-se, então, contraditoriamente, que o amigo morto é o homem-ação, enquanto que o eu-lírico é o homem da inércia e da indolência. Logo, esse movimento comparativo faz sobressair a pequenez com que o eu-lírico se via, além de servir para enaltecer o caráter de Cabreira Júnior.

Já a partir da primeira estrofe notamos que Cabreira Júnior representava uma espécie de modelo para o eu-lírico; modelo esse que parecia ser inalcançável. Há uma comparação clara entre Cabreira Júnior, jovem poeta cheio de ideias, e o eu-lírico que aparece como um ser sem esperança a invejar a confiança do parceiro: “Tu crias em ti mesmo e era corajoso, / Tu tinhas idéias e tinhas confiança, / Oh! Quantas vezes desesp’rançoso, / Não invejei a tua esp’rança!” (versos 1-4).

Apesar de invejar a confiança que o amigo possuía em si mesmo, o eu-lírico, ironicamente, ao dar voz ao jovem suicida, nos mostra que Cabreira Júnior não parecia acreditar muito em seu sucesso amoroso. Note-se que na segunda estrofe, também através de comparação, concedida a voz ao amigo, confronta-se o destino de morte com o futuro de amor realizado de um terceiro: “Dizia para mim: - Aquele há-de vencer / Aquele há-de colar a boca sequiosa / Nuns lábios cor-de-rosa / Que eu nunca beijarei, que me farão morrer...” (versos 5-8).

Diferentemente do eu-lírico, Cabreira Júnior não parecia confiar na realização de seu amor e, por isso mesmo, seria incapaz de obter a tão sonhada glória em literatura, uma vez que a irrealização de seu amor o levaria certamente à morte, o que minaria a possibilidade de compor uma obra literária. A constatação da não-realização aparece claramente no verso oitavo que reflete o anúncio da morte de Cabreira Júnior. Mesmo sem ter mencionado a palavra suicídio, a reprodução da fala do amigo demonstra que não existia esperança nenhuma em consumir seu amor: “Que eu nunca beijarei, que me farão morrer...”.

Aqui encontramos uma oposição. Para o eu-lírico o amigo é um jovem corajoso, forte e esperançoso. Porém, no momento em que ganha voz, Cabreira Júnior se mostra um jovem

sem expectativa em relação à consumação de seu amor, revelando para si mesmo um futuro trágico. No entanto, ambas projeções são dadas a partir do ponto de vista do eu-lírico que revela como percebia o amigo e como acreditava que o amigo se percebia. Através de um jogo em que duas vozes se confundem o eu-lírico mostra como Cabreira Júnior vacila em sua confiança quando o impasse amoroso surge.

Na terceira estrofe o eu-lírico retoma a palavra e acentua a comparação, além de mencionar outros temas que permeiam a obra de Sá-Carneiro. Note-se que ambos os amigos eram amantes da ‘Glória’, ou seja, almejavam alcançar o reconhecimento merecido pelo trabalho bem feito. No entanto, a amante ‘Glória’ para Cabreira Júnior era a vitória certa, a recompensa que logo chegaria, assim como expresso nos versos da quarta estrofe: “Sorria para ti a grande encantadora, / A grande caprichosa, a grande amante loura / Em quem tínhamos posto nossos ideais” (versos 16-18). Já para o eu-lírico a ‘Glória’ era ‘asas partidas’, asas que já não podiam voar e, por isso mesmo, estariam fadadas ao solo. O mais interessante é que a sonhada ‘Glória’ foi um tema central para Sá-Carneiro. O poeta era realmente um amante da fama e gostaria mesmo que sua obra fosse reconhecida não somente por seus pares, mas também por uma sociedade portuguesa pouco habituada à novidade impressa pelo Modernismo.

A carta de dezembro de 1913, direcionada a Luís de Montalvor, mostra o desejo de reconhecimento do poeta:

Pelo mesmo correio, registadamente, seguem 3 *Confissões de Lúcio* e 4 *Dispersões*. Rogo-te que ofereças os exemplares aos jornais que te pareça conveniente.

Peço-te muito que faças o possível por que a imprensa daí diga qualquer coisa a meu respeito. Isso era-me em todo o sentido muito vantajoso. E outro enorme favor te rogava, te suplicava: era ver se te concentravas um pouco e me enviavas as *coupures* do que aí saísse a meu respeito. Gostava tanto de ver a *Dispersão* que dizes ir sair na *Ilustração Brasileira*!

[...]

Escreve-me como me prometestes, sim? Envio-te só 4 *Dispersões* porque a tiragem foi limitada a 250 exemplares e de pouquíssimos posso dispor. Retratos não tos envio porque os não tenho. Mas isso não tem importância alguma. O que eu quero é que falem dos meus livros. Que me publiquem o focinho é o menos!

[...]

Então, recapitulando: não te esqueças de pedir para que falem aí sobre os meus livros e de me enviar o que tu ou outros escreveres!!! (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 1018).

Os trechos dessa carta deixam clara a necessidade que o poeta tinha de ser lido, comentado e reconhecido como escritor em seu meio.

Além das cartas, a questão da ‘Glória’ também aparece em outras composições do autor. A imagem das ‘asas partidas’ é recorrente e esteve sempre relacionada ao alcance da perfeição para que o reconhecimento fosse, de fato, merecido.

Na novela “Asas” composta em 1914 e publicada em *Céu em Fogo* o narrador mostra os caminhos percorridos por um poeta em busca do poema perfeito e como, ao alcançá-lo, o artista sucumbe. Nas palavras do próprio Sá-Carneiro: “Eu dava a este conto [...] o título de ‘Asas’ querendo simbolizar a perfeição que se não pode atingir porque ao atingi-la bate asas – evolá-se” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 60). Em outro momento, no poema “Quase” de 1913, publicado em *Dispersão*, a imagem das asas aparece para consolidar a ideia da incompletude vivida pelo eu-lírico no momento da constatação de sua falha: “Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim, / Asa que se elançou mas não voou...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 65).<sup>59</sup>

O caráter da não-conquista expresso pela imagem das asas partidas ou das asas impedidas de voar acentua-se ainda mais pelo contraste ambição/ilusão em “A um suicida”. Enquanto Cabreira Júnior possuía ambições e esperanças, o eu-lírico possuía pobres ilusões que já estavam perdidas, como se evidencia nos versos 12, 13 e 14: “Tinhas esp’ranças, ambições... / As minhas pobres ilusões, / Essas estavam já perdidas...”. A ambição, desejo veemente, em muito se diferencia da ilusão, tipo de esperança que se sabe irrealizável. Eis aqui Sá-Carneiro que, através das palavras do eu-lírico, dava indícios do receio da impossibilidade de ser reconhecido e experimentar a glória que ele tanto aspirava.

Nas próximas estrofes do poema acentua-se o tom de admiração por Cabreira Júnior descrito através dos pares ‘robusto caminheiro’ e ‘forte lutador’ (verso 19) e ‘De corpo avigorado’ e ‘alma avigorada’ (verso 21).

Na sexta estrofe a imagem do amor-elixir é destruída quando definido como um lapso da juventude: “Amor! Quem tem vinte anos / Há-de por força amar. / Na idade dos enganos /

---

<sup>59</sup> Versos 15 e 16 do poema “Quase”.



Quem não há de se enganar?” (versos 23 a 26). Se em um primeiro momento o eu-lírico traz a imagem do amor perfeito que a tudo pode transpor, na sexta estrofe ele confirma a adolescência como a idade dos desenganos. É esse desacerto que matará e impedirá o futuro de seu companheiro que poderia ter sido promissor.

Através do uso de verbos no futuro do pretérito, contrariando a desesperança do amigo que não enxergava nada além da morte para o seu porvir, desenha um destino bastante promissor para o jovem poeta, como se evidencia nos versos da sétima estrofe: “Enquanto tu vencerias / Na luta heróica da vida / E, sereno, esperarías / Dos bem-fadados da Glória, / Dos eternos vencedores / Que revivem na memória” (versos 27 a 32). Além disso, os versos da quinta estrofe revelam que Cabreira Júnior, após percorrer um longo caminho, obteria sucesso e teria corpo e alma renovados: “Havias de chegar ao fim da longa estrada / De corpo avigorado e alma avigorada / Pelo triunfo e pelo amor” (versos 20 a 22). O êxito e o amor seriam a cura para o cansaço do ‘forte lutador’

Porém, se para Cabreira Júnior o futuro teria sido de glória, caso ele não tivesse se apaixonado e, conseqüentemente, cometido suicídio, para o eu-lírico restariam as amarguras de um destino sem sucesso: “Sem triunfos, sem amores, / Eu teria adormecido / Espojado no caminho, / Preguiçoso, entorpecido, Cheio de raiva, daninho...” (versos 34 a 38). Com isso, mais uma vez o eu-lírico se coloca inferiormente em relação ao amigo. Enquanto Cabreira é descrito como ‘bem-fadado’ e ‘vencedor’, adjetivos que imprimem positividade, ao eu-lírico do poema restam as características negativas como ‘espojado’, ‘preguiçoso’, ‘raivoso’, ‘entorpecido’ e ‘daninho’.

Novamente em um movimento irônico, o eu-lírico faz uso de verbos no futuro do pretérito ao falar de seu porvir. Esse tempo verbal revela uma situação futura que pode ou não acontecer, devido a uma condição pré-estabelecida: ele teria adormecido espojado no caminho, mas poderá não adormecer, teria sido preguiçoso, mas poderá percorrer um caminho oposto.

Em sua correspondência literária percebemos que Sá-Carneiro também trabalhou com as suposições sobre seu futuro. Em carta a Fernando Pessoa o autor de *Céu em Fogo* falou de seu desejo de morrer:

Vê Você, eu sofro porque sinto próxima a hora em que o recreio vai acabar, em que é forçoso entrar para as aulas. Talvez não me compreenda nestas palavras, mas eu não tenho paciência nem força para lhe falar mais detalhadamente: Em suma não creio em mim, nem no meu curso, nem no meu futuro. Já tomei várias decisões desde que aqui estou e um dia senti, na verdade senti cheio de orgulho, que me chegara finalmente a força necessária para desaparecer. Ilusão dourada! Na manhã seguinte essa força remediável tinha desaparecido (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 37-38).

Essa carta é datada de 16 de novembro de 1912, portanto algum tempo depois da morte de Cabreira Júnior. Nela Sá-Carneiro diz sofrer porque a realidade de *bon vivant* estava para acabar e era necessário se tornar um homem que contribuísse com a sociedade. Nessa época seu pai cobrava sobre seus estudos e a conclusão do curso de Direito a fim de estabelecer o filho em uma profissão de prestígio social. O desejo de ‘não entrar para as aulas’ pode também ser entendido como o desejo de não entrar para uma vida imposta. Seu desalento o levou a algumas resoluções e a que persistiu foi a de ‘desaparecer’, em outras palavras, de se matar. No entanto, ainda faltava a coragem necessária para fazê-lo.

Já em julho de 1914, em outra carta endereçada a Pessoa, Sá-Carneiro revelou como via seu futuro literário e, dessa vez, remeteu a seu suicídio moral:

Meu amigo, creia-me, tudo quanto doravante eu hoje escrever são escritos póstumos. Infelizmente não me engano – como não me enganei na minha volta a Paris. Não lhe dizia tanta vez que não ‘me via’ com uma obra muito longa? Entretanto qual será meu fim real? Não sei. Mais do que nunca acredito, o suicídio... pelo menos o suicídio moral... (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 189).

Em outro momento, em carta ao poeta e amigo Gilberto Rola, o escritor revelou não saber o que seria de seu destino e, comparando-se ao amigo, colocou-se em uma posição de inferioridade, assim como o eu-lírico do poema aqui estudado:

Eu sei lá o que há quanto a mim! Sempre na mesma, sempre. Se o teu presente é mau, o meu futuro ignoro qual venha a ser. E tenho muita curiosidade de o ir conhecendo. Porque francamente, por mais que faça, não posso imaginar o que ele venha a ser. Eu sou uma incapaz. Incapaz, é o termo. Tu ainda és capaz d’alguma coisa. Prova-lo atualmente. Eu de coisa alguma (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 976).

Nota-se que o poeta se sentia inferiorizado em relação ao amigo e, por se considerar incapaz de realizar qualquer feito, parecia desacreditar em seu futuro.

A posição de inferioridade, presente nos versos de “A um suicida” e confirmada na carta acima, também será recorrente em outros escritos de Sá-Carneiro. O poema “Aquele Outro” de 1916, publicado em *Últimos Poemas*, traz um eu-lírico que, através da criação da imagem de outro - um desdobramento - descreve suas próprias características, todas muito negativas: “O dúbio mascarado – o *mentiroso* / Afinal, que passou na vida *incógnito*. / O Rei-lua *postição*, o *falso* atônito - / Bem no fundo, o *cobarde* rigoroso”<sup>60</sup> (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 130). Ao final desse poema, sabemos que Sá-Carneiro, através do eu-lírico, falou de si e de sua condição. Isso fica claro no último verso com o uso do apelido ‘Esfinge gorda’, que o próprio Sá-Carneiro se imprimiu: “O mago sem condão – o Esfinge gorda...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 130).

Se em “Aquele Outro” o eu-lírico se desdobra em um ser rebaixado na tentativa de caracterizar a si mesmo, em “A um suicida” ele se define através da imagem do amigo. As características positivas de Cabreira Júnior acentuam as deficiências do eu-lírico que se sente demasiado inferior ao se comparar ao amigo.

No entanto, nem as características positivas de Cabreira Júnior, nem as negativas do eu-lírico parecem conduzi-los por caminhos ideais. Todo vigor e coragem de Cabreira Júnior o conduziram ao suicídio. Todo o entorpecimento e preguiça do eu-lírico o deixaram em uma posição estática, de inação. A beleza do ideal parece ter sido alcançada somente quando os dois amigos estavam juntos, ou seja, quando o eu-lírico (eu) e o amigo (tu) se tornavam ‘nós’: “Recordo com saudade as horas que passava / Quando ia a tua casa e tu, muito animado, / Me lias um trabalho há pouco terminado / Dizíamos ali sinceramente / As nossas ambições, os nossos ideais” (versos 39 a 41, 43 a 44).

Já na oitava na estrofe o eu-lírico recorda alguns momentos que viveu ao lado do amigo. Torna-se evidente a aspiração de ambos pela concretização e reconhecimento de suas obras, assim como transcrito no verso 45: “Um livro impresso, um drama em cena, o nome nos jornais...”. Todos esses eram ideais que os jovens artistas esperavam alcançar, com a diferença de que Cabreira Júnior, na visão do eu-lírico, tinha realmente esperanças em se

---

<sup>60</sup> Itálicos da autora.

tornar grande, enquanto que ele hesitava em suas ambições, classificando-as mais como ilusões. Todavia, a cada encontro com Cabreira Júnior, as ilusões desapareciam e se tornavam ideais novamente.

Assim como Fernando Pessoa exercerá papel crucial na vida artística de Sá-Carneiro, Cabreira Júnior era a força inspiradora que emanava coragem para o eu-lírico continuar a trilhar o caminho artístico em sua juventude, inspiração confirmada nos versos: “Ao pé de ti, voltava-me a coragem: / Queria a glória... Ia partir! / Ia lançar-me na voragem! / Ia vencer ou sucumbir!...” (versos 46 a 49). Note-se que o eu-lírico parece não sentir medo de vencer ou ser derrotado quando está junto de seu amigo e retoma o desejo de se lançar em busca da glória, desejo de partir mesmo sem saber o que o aguarda.

A temática da partida, do movimento em ascensão, é retomada em “Partida”, primeiro poema de *Dispersão*. Tomado por um sentimento de firmeza, o eu-lírico de “Partida” decide por se lançar em busca da criação genial e define a ação do trabalho artístico como algo ascendente: “É subir, é subir além dos céus / É partir sem temor contra a montanha” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 55).<sup>61</sup> Entretanto, ao final da coletânea dos doze poemas de *Dispersão*, percebe-se que subir além dos céus e alcançar a glória pode causar uma reação dolorosa. Há em “A queda”, seu poema derradeiro, a constatação de que a vitória, segundo os critérios de Sá-Carneiro, não se realizou e, por assim ser, não garantiu ao eu-lírico o conforto esperado. Se no verso 49 de “A um suicida” o que se expressa é a possibilidade de vitória ou derrota, “Ia vencer ou sucumbir!...”, nos versos finais de “A queda” há a real confirmação da sucumbência do eu-lírico: “Tombei... / E fico só esmagado sobre mim!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 72).<sup>62</sup>

Interessante também perceber que a linha composta por reticências introduz um tom de lamentação no poema “A um suicida”. Há um corte claro, como que anunciando o suicídio que estava por vir. Se até ali o amigo foi visto como forte e corajoso, nos versos que sucedem as reticências o que se vê é a infeliz comprovação de que até mesmo os briosos desfalecem: “Ai! mas um dia, tu, o grande corajoso, / Também desfaleceste” (versos 50 a 51).

Porém, a morte de Cabreira Júnior é vista como uma conquista e o eu-lírico, acentuando ainda mais o caráter de sua irrealização, fecha o poema se colocando, mais uma

---

<sup>61</sup> Versos 17 e 21 de “Partida”.

<sup>62</sup> Versos 18 e 19 de “A queda”.

vez, em uma posição de inferioridade em relação ao companheiro: “... Mas tu ainda alcançaste alguma coisa: a morte / E há tantos como eu que não alcançam nada...” (versos 62 e 63). Nesse momento não há jogo irônico, pelo menos ele não se dá com a escolha dos termos usados ou com o tempo verbal proferido. Aqui o eu-lírico, em tempo presente, se coloca como um ser inapto a atingir algo, ser incapaz de realizar qualquer projeto.

Porém, apesar de ser vista como uma realização, a morte do amigo carrega também a impossibilidade de prosseguir criando. A morte é, na verdade, o tipo de realização que impede todo e qualquer outro tipo de conquista, que impede a glória e o reconhecimento artístico e a concretização do amor. Ser capaz de alcançar a morte é destruir toda e qualquer possibilidade de produção ou realização, é tornar-se inábil.

A impossibilidade de realização também ecoa em outros poemas de Sá-Carneiro. No poema “Como eu não possuo” de 1913, componente de *Dispersão*, vê-se um eu-lírico a declarar todo seu fracasso em possuir algo ou alguém. O eu-lírico não tem afetos ou amigos, não estima ninguém e tem certeza de que nunca possuirá: “Não sou amigo de ninguém. Pra o ser / - Forçoso me era antes possuir / Quem eu estimasse – ou homem ou mulher, / E eu não logro nunca possuir!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 67).<sup>63</sup> Antes de produzir o poema, Sá-Carneiro explicou seu projeto a Pessoa: “O que farei decerto é ‘Como eu não possuo’ que se grifará nesta idéia: Não é só em mim que me disperso — é sobre as Coisas: Assim como me não posso reunir, também não posso reunir, possuir as Coisas” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 128).

Em outra carta, dessa vez escrita ao amigo Ricardo Teixeira Duarte em 1912, o autor enfatizou a mesma temática:

Outra angústia me assalta: os golpes que tenho a certeza que hei-de sofrer: como por exemplo a morte das pessoas queridas. Foi por tudo isto e por outras coisas, pela impossibilidade de ter o que os outros têm, que ontem eu chorei muito à noite. [...] Para vivermos meu velho, é preciso estarmos ‘enraizados, presos a sentimentos, a hábitos, a afetos. Eu não estou preso a coisa alguma. É este também um dos motivos da minha desolação. Bóio na vida, nunca me consegui fixar... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 1024).

---

<sup>63</sup> Versos 13 a 16 de “Como eu não possuo”.

Apesar de a morte de Cabreira Júnior representar um ato corajoso e ser elogiado com a positividade tida em uma conquista, o eu-lírico não está certo se cometer suicídio é um ato vitorioso ou se expressa uma derrota. Os versos 54, 55 e 57 revelam a ausência de resposta em relação à possível derrota ou vitória do amigo: “Foste vencido? Não sei / Morrer não é ser vencido. / Nem é tão-pouco vencer.”

Se a resposta para a eventual vitória ou derrota do amigo fica suspensa, a inércia do eu-lírico é mantida. Os versos 58, 59 e 60 revelam a incapacidade de mudança de seu estado de espírito mesmo após a morte do companheiro: “Eu, por mim, continuei / Espojado, adormecido, / A existir sem viver”. Aqui o tempo verbal utilizado é o pretérito perfeito que denota uma ação concluída no passado. Sendo assim, não se tratam de elucubrações acerca de um futuro, mas sim da constatação do estado de torpor do eu-lírico.

Após o episódio da morte do amigo, o eu-lírico se aproxima em qualidade daquele que fora seu inspirador. Morto, Cabreira Júnior não é mais o amigo ‘lutador’ e ‘caminheiro’, uma vez que a morte lhe confere total inação. Assim sendo, o eu-lírico finalmente encontra semelhança com seu par a compartilhar a mesma ausência de ação que ele experimenta. A diferença está em que a inação de Cabreira Júnior é uma virtude natural da morte, enquanto que a do eu-lírico é inerente à sua própria vida.

O eu-lírico que aqui ‘existe sem viver’ dialoga com o dos versos de “Dispersão”, publicado no livro homônimo. Em “Dispersão” a indiferença pela vida é fatal e angustia o eu-lírico que se diz perdido dentro do labirinto que seu interior representa: “Perdi-me dentro de mim, / Porque eu era labirinto / Passei pela minha vida / Um astro doido a sonhar. / Na ânsia de ultrapassar, / Nem dei pela minha vida...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 61).<sup>64</sup>

A ausência de vida na existência do eu-lírico expressa pelo verso 59, “A existir sem viver”, é a morte daquele que se espojou, adormeceu e nunca viveu de fato.

Como afirma Pessoa, “a maioria de nós morre lentamente, suicida-se pela vida, mata-se quotidianamente...” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 403) e esse parece realmente ser o fado do eu-lírico de “A um suicida”.

O mais interessante é que mesmo com a constatação da existência sem vida, o eu-lírico ainda considera sua sorte melhor que a do amigo suicida: “Foi triste, muito triste, amigo

---

<sup>64</sup> Versos 2, 3, 5, 6, 7 e 8 do poema “Dispersão” parte integrante do livro homônimo.

a tua sorte - / Mais triste do que a minha e malaventurada” (versos 62 e 63). Note-se que a comparação aqui é invertida e o eu-lírico ocupa, pela primeira vez, uma posição superior em relação ao amigo. Existir, mesmo sem viver é, para o eu-lírico, menos triste que morrer e findar toda e qualquer tipo de realização. Os destinos se invertem: aquele que, no começo do poema, representava toda a força capaz de conquistas, está agora fadado à incapacidade que a morte lhe imprime, enquanto que o entorpecido da vida, aquele que se suicida aos poucos, continua a existir, mesmo que pusilânime.

*“Vontade de dormir”*

Se nos versos juvenis de “A um suicida” a estratégia utilizada pelo eu-lírico para se definir é a comparação com o amigo falecido, em “Vontade de dormir”, como explícito já em seu título, o que move o eu-lírico é o sono.

Sonado. É como se sente o eu-lírico do poema que dialoga com um momento vivido pelo próprio Sá-Carneiro quando não se sentia apto à produção artística:

Creia que compreendo e, melhor, sinto muito bem a tragédia que me descreve, tragédia em que eu tanta vez ando embrenhado. É uma coisa horrível! Um abatimento enorme nos esmaga, o pensamento foge-nos e nós sentimos que nos faltam as forças para o acorrentar. Pior ainda: sentimos que se nos dessem essas forças, mesmo assim, não o acorrentaríamos. E vamos dormindo o tempo. Intimamente sabemos que a crise passará. Fixaremos a idéia, e realizaremos. Mas embora o saibamos firmemente, não o cremos (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 51).

Nos versos podemos notar a semelhança entre o que diz sentir o poeta e como se sente o eu-lírico:

VONTADE DE DORMIR

1 Fios de ouro puxam sobre mim

2 A soerguer-me na poeira —

3 Cada um para seu fim,

4 Cada um para seu norte...

.....

5 — Ai que saudades da morte...

.....

6 Quero dormir... ancorar...

.....

7 Arranquem-me esta grandeza!

8 — Pra que me sonha a beleza,

9 Se a não posso transmigrar?...

Paris, 6 de maio de 1913 (SÁ-CARNEIRO,

1995, p. 60)

Publicado junto ao plaquete *Dispersão*, primeiro livro de poemas de Sá-Carneiro, “Vontade de dormir” data de 1913, época em que o autor habitava sua então terra ideal, Paris. Como afirmou o próprio Sá-Carneiro em carta ao amigo Fernando Pessoa, os versos de *Dispersão* refletiam um novo momento de sua produção literária: “Eu que sou sempre inteligência, que componho sempre de fora para dentro, pela 1ª vez acho-me a compor de dentro para fora” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 117). E, acentuando ainda mais o caráter íntimo dos versos desse conjunto, escreveu ainda ao amigo: “Estes versos, antes de os sentir, pressinto-os, pesam-me dentro de mim; o trabalho é só de os arrancar dentre o meu espírito” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 117).

Tendo em vista os comentários do autor, pode-se afirmar que o poema reflete um estado de alma expresso através de palavras, rimas e ritmo. Vejamos então como essa expressão se dá.

São nove os versos do poema, além das três linhas compostas por reticências, elemento recorrente na poesia do autor. Não há uma divisão estrófica clara, mas as reticências separam os versos em quatro blocos distintos e denotam uma ruptura para introdução de algo novo. O bloco primeiro é formado por quatro versos, o segundo e o terceiro por um verso apenas, e o último por três versos. Assim dispostos, contam-se oito versos heptassílabos,



constituindo redondilhas maiores de caráter popular. Apenas um verso, o segundo, possui oito sílabas poéticas. Quanto às rimas, dispõem-se da seguinte maneira: ABAC / C / D / EED.

O título do poema deixa claro que há um desejo: anseia-se dormir. Os quatro primeiros versos expressam o estado inativo do eu-lírico que se sente puxado por ‘fios de ouro’. Note-se que ele não ergue a si mesmo, pelo contrário, permaneceria deitado, não fossem os movimentos de ascensão performados pelos ‘fios de ouro’ que tentam levá-lo em diferentes direções. Não sabemos quantos são esses fios que o puxam na tentativa de levantá-lo, mas o próprio eu-lírico nos diz que cada uma deles o conduz para caminhos únicos, ou seja, não há concordância ao se levantar, pois os caminhos são variados. A imagem desses fios lembra uma marionete sendo controlada por uma força exterior. O eu-lírico parece não comandar suas ações e, assim como um títere, obedece aos movimentos feitos por alguém ou algo que detém o controle.

Após expor sua condição inativa há a primeira linha de reticências que representa um rompimento com o momento descritivo a fim de introduzir uma lamentação. A descrição dos quatro versos iniciais é quebrada pelo lamento melancólico do quinto verso demonstrando um eu-lírico que, apesar de se sentir soerguido, não deseja levantar, mas sim morrer. Sua expressão ganha ênfase não só pela pausa que precede sua voz, mas também pelo travessão que a introduz, como se anteriormente sua voz não tivesse sido ouvida e agora ele pudesse falar a todos os cantos: “— Ai que saudades da morte...” (verso 5). A expressão de lamento ganha intensidade porque a saudade sentida é a saudade por algo que ainda não aconteceu, saudade de viver aquilo que não foi experimentado: a morte. A morte que ainda não chegou, mas que habita a memória deixando saudades no eu-lírico, corrobora com o título e enfatiza o desejo dele em dormir, aqui expresso pela saudade da inação que a morte implica.

Parafraseando Clarice Lispector (1920 – 1977)<sup>65</sup>, ícone da literatura Brasileira, dormir é só mais uma forma de morrer e, às vezes, morrer se faz necessário. Parece ser esse também o caso do eu-lírico de “Vontade de dormir”, um eu cansado que necessita parar para que se sinta em paz consigo. Há um claro diálogo com o eu-lírico de “A profecia”, escrito por Sá-Carneiro em 1909 e integrante do livro de contos *Princípio*: “Gosto tanto de dormir! Dormir é ser feliz. Quando se dorme, esquece-se tudo... Como é bom esquecer... como é bom

---

<sup>65</sup> A paráfrase é baseada na entrevista de 01.02.1977 concedida ao jornalista Júnior Lerner para o programa *Panorama Especial* da TV Cultura. Entrevista disponível em três partes no sítio do *YouTube* - <http://www.youtube.com/watch?v=9ad7b6kqyok> - Visitado em 09.10.2011.

esquecer a vida!... A morte é o sono eterno, dizem. Se fosse assim, como seria bom morrer” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 258).

O uso do verbo ‘ancorar’ no verso sexto intensifica o anseio pela morte. Além disso, esse verbo denota uma intrínseca relação com o ambiente marítimo. Uma embarcação precisa ser ancorada para que não fique à deriva. O eu-lírico também precisa ancorar porque o movimento constante, a deriva, não é calmante. Ancorar soa como uma metáfora para a morte que garantiria a quietude desejada. Nesse sentido, o significado adquirido por esse verbo dialoga com o desejo de se fixar do próprio autor e com seu eterno e angustiante movimento interior: “Estou horrivelmente desgraçado de alma — num nervosismo constante, vibrante e aniquilador. Horas de inquietação ziguezagueadas que vivo — mas de inquietação de mim próprio (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 204). Se o eu-lírico não consegue dormir, o poeta não conseguia horas de sossego capazes de acalmar as agruras de sua alma. Disperso em si mesmo, ancorar em vida seria impossível.

A grande questão é que os ‘fios de ouro’ não permitem o descanso nem do eu-lírico, nem do próprio Sá-Carneiro. Eles estão sempre a rondá-los tentando levantá-los e conduzi-los para seus nortes. O movimento de ascensão que os fios performam esbarram no desejo de morte marcando um embate que deixa o eu-lírico em conflito. Tanto para o eu-lírico de “Vontade de dormir” quanto para o próprio autor o mais terrível é que ambos não conseguem se livrar do ouro e da grandeza que os envolve e, por assim ser, parecem estar fadados ao eterno sofrimento. Em um momento de desespero, o eu-lírico ordena: “Arranquem-me esta grandeza!” (verso 7), mas aqui já não há o travessão que introduz suas saudades da morte. É como se sua ordem não pudesse ser ouvida ou como se seu pedido ocorresse apenas em seu interior, devido à impossibilidade do mesmo em ser atendido.

A ‘grandeza’ sentida pode estar relacionada com a capacidade de produção que diferencia o artista do homem comum. “Num mundo tão irrestritamente comum, todo aquele que for extraordinário irá necessariamente se isolar, e de fato se isola” (SCHOPENHAUER, 2009, p. 29). Voltando-se para si, Sá-Carneiro encontrava matéria para compor sua arte tornando-a ‘indícios’ de sua alma:

É curiosa esta função do cérebro-escritor. De tudo quanto em si descobre e pensa faz novelas ou poesias. Mais feliz que os outros para quem as horas de meditação sobre si próprio são horas perdidas. Para nós, elas são ganhas. Menos nobres só. O desperdício é nobre. O interesse vil. E o artista é mais interesseiro do que o judeu. Tudo — cenários, pensamentos, dores, alegrias — se lhe transforma em matéria de arte!... Ganha sempre! Tristes coisas! Grandes coisas!... Que orgulho! Que orgulho!... (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 56).

Além de constituir matéria para sua arte, o voltar-se para si acentuava no autor o sentimento de inadequação exatamente por experimentar uma condição diferenciada em relação àqueles que o rodeavam. Em algumas de suas cartas literárias o poeta dizia sentir falta dos pares capazes de dividir e corresponder seus sentimentos e ideias, como se nota em correspondência redigida ao amigo José Pacheco, datada de 19 de novembro de 1915:

Recebi ontem o seu postal que de todo o coração agradeço. Oxalá se realize a linda esperança que nele esboça. Que glória: Você em Paris! Precisava tanto duma alma, tanto... E sei só de três: Você, o Pessoa e o Franco.

— Aqui — irrisão suprema, nunca lho disse até por vergonha — só posso falar ao Fernando da Câmara!!! O F. da C. o tipo completo da ‘áurea mediocridade’ — isto é: do patife, do grande patife, chiça: embora homem sensato e, publicamente, sem uma mancha...

Agora também estou às vezes com o Jorge Fernandes. É um pobre diabo, mas bom rapaz — ao menos... Você pode bem avaliar a temível solidão do meu espírito e a ânsia dourada com que o abraçaria, meu querido José Pacheco! Ah! Que desejo de ter ao meu lado alguém que fale a minha língua... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 999).

Se a ‘grandeza’ tida pelo eu-lírico de “Vontade de dormir” o impede de repousar, para Sá-Carneiro ela também funcionava como isolamento na tentativa de encontrar uma ‘alma’ que o compreendesse. Seu isolamento era ainda maior porque estava em Paris e as únicas ‘almas’ que ele dizia conhecer residiam em Portugal.

Em outro momento, ao explicar a composição dos versos de “Dispersão”, Sá-Carneiro se dizia envaidecido por sua arte, ao mesmo tempo em que lamentava as perdas que ela acarretava:

Eu gosto dos versos que o meu amigo teve a pachorra de acabar de ler. Não lhes dou importância, não os amo — gosto, apenas — porque, por razoáveis que sejam, não são versos escritos por um poeta. Logo, são maus versos.

Se gosto deles é por o seguinte — encontro-os verdadeiros. Os crepúsculos que ainda nos prendem à terra — àqueles que sonhamos — e nos fazem sentir um vago pesar pela *facilidade* — porque é fácil e quente e cariciosa: ‘Naquela vida faz calor e amor’. Mas logo a reacção em face do triunfo maior — a carreira ao ideal. Mais alto, sempre mais alto. Vida e arte no artista confundem-se, indistinguem-se. Daí a última quadra ‘A tristeza de nunca sermos dois’ que é a expressão *materializada* da agonia da nossa glória, dada por comparação. Eu explico melhor. A minha vida ‘desprendida’, livre, orgulhosa, ‘farouche’, diferente muito da normal, apraz-me e envaidece-me. No entanto, em face dos que têm família e amor banalmente, simplesmente, diariamente, em face dos que conduzem pelo braço uma companheira gentil e cavalgam os carrousséis, eu sinto muita vez uma saudade. Mas olho para mim. Acho mais belo. E a minha vida continua.

Pois bem *esses*, são a arte da vida, da natureza. Não cultivar a arte diária é fulvamente radioso e grande e belo; mas custa uma coisa semelhante ao que custa não viver a vida diária: — ‘A tristeza de nunca sermos dois’. Compreende bem o que eu quero dizer? Eis pelo que fechei a poesia com essa quadra aparentemente frouxa e imprópria (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 70-71).

Já no penúltimo verso de “Vontade de dormir”, o travessão volta a aparecer e expõe uma pergunta: “— Pra que me sonha a beleza, / Se a não posso transmigrar?...” (versos 8 e 9). Há uma clara inversão entre os papéis desempenhados por sujeito e objeto. Não é o indivíduo que sonha a beleza, mas o contrário, a beleza personificada sonha o eu-lírico. A troca de papéis chama atenção porque também remete às características do sono presentes em todo o poema. O sonho é uma atividade daquele que se encontra dormindo, então é como se a própria beleza, como uma entidade dotada de traços humanos, estivesse dormindo e sonhando com a grandeza do eu-lírico, ao contrário do poema “A um suicida”, no qual quem objetiva a beleza e a glória são os dois jovens poetas. A inversão se dá porque o eu-lírico de “A um suicida” ainda não se entende como grande ou glorioso, apenas aspira e projeta a possibilidade de, algum dia, alcançar a ‘amante glória’. Já em “Vontade de dormir” o eu-lírico parece ser cômico de seu ‘ouro’, uma vez que a grandeza é intrínseca e talvez por isso o canse fazendo com que ele queira dormir. Além disso, ter a beleza como parte integrante de sua vida custa o sacrifício de não poder viver a vida ordinária dos homens comuns. Essa constatação parece mais evidente quando o eu-lírico afirma não poder transmigrar a beleza (verso 9). A beleza artística impede que o sujeito combine duas existências, a do homem-arte e a do

homem comum, mudando de lugar nas diferentes situações da vida. Por isso a impossibilidade em transmigrar a beleza. Ela pertence a um ambiente elevado e, uma vez que experimentada a elevação, ao artista não será possível habitar e se satisfazer com as relações do mundo trivial. Conscientes de suas grandezas e, ao mesmo tempo, de suas desgraças, os eus-líricos de *Dispersão* estão em constante diálogo no que diz respeito à condição do artista: “Ao triunfo maior, avante pois! / O meu destino é outro — é alto e é raro / Unicamente custa muito caro: / A tristeza de nunca sermos dois” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 56).<sup>66</sup>

Inserido e tomado pela consciência artística, ao poeta restará unicamente seu ofício em prol do belo, a fim de expressar a beleza por ele vivida e sentida. Assim como o eu-lírico, “Sá-Carneiro revela-se antes de e mais essencialmente como um esteta: a atividade literária nunca foi para si um mero instrumento ou sequer uma profissão, mas um ideal que sempre ambicionou, exigiu e colocou acima de tudo” (PIEIDADE, 1994, p. 26). O problema é que ao se isolar da vivência comum, o artista podia sucumbir em nome de sua própria arte. Na novela “Asas”, por exemplo, Sá-Carneiro retomou essa questão ao narrar o destino de uma artista que não só conseguiu alcançar a beleza em poesia, mas excedê-la. Petrus Ivanowitch Zagoriensky, poeta russo, isolado em seu quarto durante dias, afirmava ter composto os versos perfeitos: “— Loucura... loucura... A perfeição! O máximo da esquivança... Mas era assim... era assim... Alcancei-A! A gravidade não atua mais sobre os meus versos...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 495). A questão é que o caderno de poesias de Zagoriensky não apresentava sequer uma linha escrita, estava completamente em branco. Como não podia ser compreendido por seus familiares e amigos, Zagoriensky sucumbiu e acabou sendo considerado louco. Acabou internado em uma clínica para doentes mentais e seu isolamento que um dia fora uma opção pessoal, tornou-se a única escolha para os que não entendiam sua capacidade em compor poemas belos, libertos, capazes de empreender por si só, ‘vãos mágicos’. Tem-se então que ultrapassar a beleza é um movimento ingrato que suscita emoções ambíguas. Ingrato porque sua realização implica no desaparecimento da própria beleza e, assim sendo, aquele que conhece sua superioridade e capacidade de alcançar esse intento sofre por saber que não será compreendido e por saber que não terá como provar suas ideias aos homens. Entretanto, esse mesmo ser diferenciado não trocaria sua condição, mesmo que sofrível, para viver a vida dos homens ordinários, porque esses, como afirmou o próprio Sá-Carneiro, padeciam de ‘pouca arte’.

---

<sup>66</sup> Quatro últimos versos do poema “Partida” de 1913.

Logo, pode-se afirmar que o sono ou anestesiamento sentido tanto pelo eu-lírico de “Vontade de dormir” quanto pelo próprio autor do poema é uma condição sua, pessoal e intransponível, assim como Sá-Carneiro revelou ao comentar os versos do poema “Dispersão”:

E sobretudo, esse versos, eu, ao lê-los, sinto que marcam bem o ritmo amarfanhado da minha alma, o sono (não o sonho — o sono) em que muitos dias vivo. Sono da alma, bem entendido. Mas que nessa tarde coincidia com sono físico... Francamente, rudemente, diga-me você o que isso vale (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 111).

E se dormindo o poeta poderia estar liberto de toda sua inadequação, morrer não soava trágico, mas uma necessidade ainda maior que seu instinto de sobrevivência.

#### “Apoteose”

Assim Sá-Carneiro comentou os versos de “Apoteose” ao amigo Pessoa:

Mando-lhe junto uma poesia minha. É bastante esquisita, não é verdade? Creia que traduz bem o meu estado de alma actual — indeciso não sei de quê, ‘artificial’ — morto — mas vivo ‘por velocidade adquirida’ — capaz de esforços, mas sem os sentir: artificiais, numa palavra. Cada vez, meu querido amigo, mais me convenço de que escreverei dois livros: *Céu em Fogo* e *Indícios de Ouro*... Depois...? ...Não me ‘vejo’ nesse depois... (SÁ-CARNEIRO, 2004, P. 177).

O trecho acima, retirado de uma carta datada de junho de 1914, intensifica o estado entorpecido d’alma sentido por Sá-Carneiro e acentua o desejo da morte como única saída, tanto como expresso nos versos de “A um suicida”, quanto nos de “Vontade de dormir”. Além disso, mostra como o poeta, existindo em um estado ‘artificial’, viveu apenas por ser tomado por uma força exterior, por ‘velocidade adquirida’, pelos ‘fios de ouro’ que o soerguiam na tentativa de conduzi-lo a seus nortes.

Vejamos como esse estado realmente se revela no poema a seguir:

## APOTEOSE

1 Mastros quebrados, singro num mar de Ouro

2 Dormindo fogo, incerto, longemente...

3 Tudo se me igualou num sonho rente,

4 E em metade de mim hoje só moro...

5 São tristezas de bronze as que inda choro –

6 Pilastras mortas, mármore ao Poente...

7 Lajearam-se-me as ânsias brancamente

8 Por claustros falsos onde nunca oro...

9 Desci de Mim. Dobrei o manto de Astro,

10 Quebrei a taça de cristal e espanto,

Talhei em sombra o Oiro do meu rastro...

11 Findei... Horas platina... Olor-brocado...

12 Luar-ânsia... Luz-perdão... Orquídeas-pranto...

.....

13 — Ó pântanos de Mim – jardim estagnado...

Paris, 28 de junho de 1914 (SÁ-

CARNEIRO, 1995, p. 84).

“Apoteose” é parte integrante do livro *Indícios de Ouro*, coleção de poemas publicada após a morte de Mário de Sá-Carneiro pelo amigo Fernando Pessoa. O poema data de 1914 e foi concebido em Paris, cidade habitada por Sá-Carneiro à época.

Assim como transparece em seu título, o poema trata de um momento derradeiro. Apoteose é o momento final de um espetáculo e remete à glorificação ou parte mais importante de um conjunto de situações.

Como grande parte da obra poética de Sá-Carneiro, os versos de “Apoteose” são de talhe clássico. Aqui, especificamente, vemos tratar-se de um soneto, apesar de conter uma

pausa anterior ao último verso, característica que foge à definição de um soneto regular. No entanto, em um soneto “é indispensável que os quatorze versos digam de modo completo e acabado a idéia proposta, não havendo necessidade de o assunto se conter em períodos que se completem em cada estrofe” (BELLODI, 1975, p.124) e, como é esse o caso em “Apoteose”, podemos afirmar que o poema obedece os critérios básicos da estrutura dos sonetos regulares.

Em se tratando de um soneto, tem-se a clássica divisão dos quatorze versos dispostos em dois quartetos iniciais e dois tercetos finais. O esquema de rimas também obedece à formalidade dos sonetos: ABBA / ABBA / CDC / EDE. Além disso, a métrica que se mantém é a dos versos decassílabos, com exceção apenas dos versos 6, 8, 13 e 14, respectivamente com onze, nove, doze e onze sílabas poéticas.

Contemplando mais uma característica dos sonetos, os dois quartetos de “Apoteose” introduzem a temática do poema e os dois tercetos discorrem uma tentativa de resolução do problema expresso pelo eu-lírico inicialmente. O primeiro verso alude ao ambiente marítimo retomando uma imagem muito presente no imaginário português. Trata-se das navegações. O eu-lírico percorre, com mastros avariados, um mar de ouro. Entretanto, se o eu-lírico é uma nau e seus mastros estão quebrados, pode-se inferir que sua navegação é simbólica. Na verdade, uma embarcação com mastros destruídos não pode içar suas velas e, por consequência, fica à mercê dos ventos, deixando-se levar por caminhos aleatórios. Sendo assim, pode-se afirmar que o eu-lírico se encontra à deriva em relação à sua vida e não mais controla ou decide por quais caminhos seguirá, dialogando, de certa forma, com o eu-lírico de “Vontade de dormir” que se sente como um títere controlado pela força dos ‘fios de ouro’. Note-se ainda que o mar é de ouro e, por assim ser, ocupa uma posição de nobreza e superioridade, opondo-se à situação passiva em que está o eu-lírico com seus mastros partidos. O sujeito rebaixado navega em um mar de ouro, espaço elevado.

O ‘mar de ouro’ ainda sugere a cor amarela da primeira estrofe e se acentua com as tonalidades do vermelho ou laranja do fogo. Pode-se dizer que essas cores quentes iluminam o caminho do eu-lírico que singra no mar e que talvez essa luminosidade o permita enxergar o que está a sua frente. Esses tons também remetem à coloração que o céu ganha no poente, o que reforça a sensação do fim. Apesar disso, o movimento contínuo da embarcação, ou seja, do eu-lírico, e a iluminação do tom amarelo, não denotam ou garantem ao eu-lírico um espaço palpável. O que há, na verdade, é uma junção entre o real e o imaginário, entre sonho e realidade. O eu-lírico que está dormindo em fogo e, por isso mesmo, pode estar sonhando, nos



revela que seu sonho está rente, ou seja, muito próximo de si, igualando-o ao plano onírico: “Tudo se me igualou num sonho rente” (verso 3). Um sonho rente, muito próximo da realidade, se assemelha à realidade e, por vezes, se confunde com a real existência do eu-lírico.

Em meio a essa confusão entre real e onírico surge a dolorosa constatação da falta de habitar um eu que se completa em si: “E em metade de mim hoje só moro...” (verso 4). A temática da falta, do ser falhado em si mesmo é assunto recorrente em outros versos do autor, como é o caso do poema “Escavação” de *Dispersão*. Se em “Apotese” o eu-lírico constata sua morada em apenas metade de si, em “Escavação” o que temos é um eu-lírico que, através de um questionamento, constata a sua inexistência em si: “— Onde existo que não existo em mim?”.<sup>67</sup> A resposta para a pergunta acima nos é revelada em outros versos do poeta, os quais novamente remetem a um sujeito cindido que habita as zonas intermédias do quase ser: “Um pouco mais de sol — eu era brasa”<sup>68</sup>, ou as zonas intermédias do quase existir: “Não sinto o espaço que encerro”<sup>69</sup>, ou ainda as zonas intermédias entre a loucura e a sanidade: “E, louco, não enlouqueço...”<sup>70</sup>.

Como muito bem salienta Fernando Paixão,

colocada no centro de uma poética nervosa, a dispersão vivenciada acena como uma visão em que o ideal constitui-se simultaneamente como sonho e impossibilidade. O gesto poético sustém-se entre a ascensão desejosa e a queda produzida pela realidade trivial. Arqueada, a figura do sujeito passa então a representar o ‘quase’ — possibilidade perdida, mas vislumbrada pelo poeta. O sonho, afinal, acaba enaltecido como realidade para um eu poético que deseja ardentemente ser outro (PAIXÃO, 2001, p.31).

Confirmando o que diz Paixão, na longa carta de 14 de maio de 1913 escrita a Pessoa, Sá-Carneiro afirmou que sua vida era realmente a experiência do ‘quase’ conseguir e que o melhor seria não ser nada, ao passo que, na tentativa de ser, via-se a derrota se aproximar na certeza de que o objetivo não seria alcançado:

---

<sup>67</sup> Décimo primeiro verso de “Escavação”, poema de 1913 publicado em *Dispersão*.

<sup>68</sup> Primeiro verso de “Quase”, poema de 1913 publicado em *Dispersão*.

<sup>69</sup> Verso 33 de “Dispersão”, poema de 1913 publicado no livro homônimo.

<sup>70</sup> Verso 86 de “Dispersão”.

Gosto muito da sua idéia que define bem o meu eu. Muitas vezes sinto que para atingir uma coisa que anseio (isto em todos os campos) falta-me só um pequeno esforço. Entanto não o faço. E sinto bem a agonia de *ser-quase*. Mas valia não ser nada. É a perda, vendo-se a vitória; a morte, prestes a encontrar a vida, já ao longe avistando-a (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 144).

Se na primeira estrofe o ambiente é marítimo e, por isso mesmo, remete à movimentação constante, na segunda estrofe o ambiente é o da arquitetura, denotando não o movimento, mas a rigidez das construções. O mesmo eu-lírico que se movimenta em um ‘mar de ouro’ chora suas tristezas moldadas em bronze. Suas tristezas são de metal e por isso são estáticas, não se movimentam e acompanham o eu-lírico por toda sua trajetória. Essa rigidez é ainda acentuada pelos pares ‘pilastras mortas’ e ‘mármore ao Poente’ do sexto verso. As pilastras, que por natureza precisam ser tesas, ganham ainda o adjetivo ‘mortas’, o que lhes confere maior rijeza.

Contudo, a rigidez arquitetônica não confere ao eu-lírico sustentação. Se na primeira estrofe os mastros da embarcação estão quebrados e não oferecem suporte, mas ainda permitem ao eu-lírico certa movimentação, mesmo que não objetiva; na segunda estrofe as rijas pilastras estão mortas e são incapazes de qualquer movimento. O ambiente arquitetônico é ainda reforçado pelo verbo lajear da sétima estrofe. As ânsias ou desejos que percorrem o interior do eu-lírico se lajearam, ou seja, cobriram sua superfície rigidamente impedindo qualquer tipo de movimento além de seu teto. Sendo assim, o eu-lírico, além de se encontrar preso às tristezas de bronze, também está enclausurado por seus desejos.

Apesar de ainda remeter à cor amarela, o bronze é por si só uma mistura de outros metais – estanho e cobre – e não desfruta da pureza do ouro do mar do verso primeiro. Enquanto o mar-caminho do eu-lírico é de ouro, suas tristezas representam a mistura, a congruência de dois metais ou planos, o real e o imaginário. Atentando mais profundamente, pode-se dizer que o mar de ouro navegado pelo eu-lírico representa aquilo que lhe é exterior, enquanto que as tristezas de bronze remetem a seu interior, local onde a organização não se dá tranquilamente. Vale também salientar que tanto ouro e bronze presentes na primeira estrofe são metais que se expostos ao calor, são passíveis de maleabilidade. No entanto, na segunda estrofe o material aparente não é o metal, mas o concreto, o mármore, pedra que pode ser esculpida, porém nunca será maleável.

E se o calor é capaz de flexibilizar as tristezas de bronze que acompanham o eu-lírico, logo se percebe o motivo que as deixam ainda estáticas. O verso quinto apresenta o período em que se encontra o eu-lírico a navegar pelo mar de ouro. Os mármoreos estão ao poente, momento em que o sol se guarda para que a escuridão se torne realidade. Não há mais calor o suficiente para tornar maleáveis as tristezas e as ânsias do eu-lírico que se vê eternamente conectado às mesmas.

A permanência dos desejos e das infelicidades, a falta de esperança em mudar sua condição é acentuada no verso oitavo, “Por claustros falsos onde nunca oro...”. Os claustros, pátios inferiores dos conventos, também remetem a um ambiente fechado, a uma clausura interior. No entanto, esses espaços são falsos e não servem para que o eu-lírico encontre conforto na oração dos monásticos, porque ele não ora, não espera mudar e se rende a seu destino de falhas.

Apresentada a questão do soneto, a falha do eu-lírico, os dois tercetos, como mencionado anteriormente, tentam estabelecer algum tipo de resolução para o problema. Se nos quartetos há a prevalência dos verbos no tempo presente do indicativo, o que manifesta a condição do eu-lírico no momento presente de sua fala, nos tercetos predominam os verbos no pretérito perfeito: ‘desci’, ‘dobrei’, ‘quebrei’, ‘talhei’, ‘findei’. Esse tempo verbal nos mostra que o eu-lírico, agora dotado de movimento, tornou-se capaz de realizar e concluir algumas ações, mesmo que elas não pareçam representar sua libertação ou mudança de condição. O verso nono “Desci de Mim. Dobrei o manto de Astro” recupera o verso quarto, “E em metade de mim hoje só moro...”, de maneira que o eu-lírico foi capaz de descer da metade de si que habita. O eu incompleto desce de sua metade e, se teve de descer, é porque sua morada se concentrava em uma parte superior de si mesmo. Essa superioridade é confirmada pelo ‘manto de Astro’ que teve de ser dobrado e esquecido pelo eu-lírico que agora já não se via nem mesmo morando na metade de si. E se o manto é dobrado, o que demonstra cuidado em seu manusear, a taça de cristal e espanto é quebrada, destruída, estilhaçada. Não há mais surpresas, o espanto cessou, o fado está aceito. Nem mesmo o seu rastro de ouro deixado no mar/vida seria capaz de alterar sua condição de falha e, por isso mesmo, seu rastro acaba talhado em sombra, na sombra daquilo que o eu-lírico poderia ter sido, mas não foi devido ao seu constante movimento na busca de si.

O último verbo utilizado no poema – ‘findei’ – carrega a noção de finitude total do eu-lírico. É esse o seu fim, sua ‘apoteose’. O fim é marcado pela estagnação, pela incapacidade

de prosseguir, característica da morte. Após a constatação do momento derradeiro não há mais verbos no poema, o que acentua o fim da movimentação. Há apenas substantivos e adjetivos: ‘horas platinas’, ‘olor-brocado’, ‘luar-ânsia’, ‘luz-perdão’, ‘orquídeas-pranto’, ‘jardim estagnado’. No entanto, o cessar do movimento não denota uma resolução e esses versos “entrelaçam impressões, cujo movimento não se resolve no fim; permanece como enigma. Nessa chave, confluem a vida e a obra do poeta, indistinguíveis, fluindo no mesmo amálgama” (PAIXÃO, 2001, p.26).

“...*De repente a minha vida*”

Às duas quadras que compõem “...De repente minha vida” Sá-Carneiro não deu grande atenção e acreditou mesmo que delas pouco ou nada se poderia aproveitar:

Entre muitos outros versos soltos de poesias incompletas encontrei estas duas quadras também:

1 ... De repente a minha vida  
2 Sumiu-se pela valeta...  
3 Melhor deixá-la esquecida  
4 No fundo de uma gaveta...

5 (Se eu apagasse as lanternas  
6 Para que ninguém mais me visse,  
7 E a minha vida fugisse  
8 Com o rabinho entre as pernas?...)

Isto cheira a Colete de Forças. Mas parece-me que, francamente, não se deve aproveitar. Fale ainda você. Antes de saber sua opinião sobre quanto lhe pergunto — não escreverei os versos no meu caderno (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 327).

A resposta de Fernando Pessoa foi positiva e, após a morte de Sá-Carneiro, o amigo e crítico literário, dispôs desses e de outros versos organizando-os para uma publicação sob o título de *Poemas Dispersos*.

O poema compõe-se de dois quartetos esquematizados no padrão de rimas ABAB e CDDC, respectivamente. A maioria dos versos (sete no total) conta com sete sílabas poéticas,

redondilhas maiores, que conferem ao poema um caráter bastante popular e de fácil memorização. Assim como parte dos poemas do livro *Poemas Dispersos*, esse não possui título. Então, como acontece em literatura com os poemas sem nome, convencionou-se chamá-lo “... De repente a minha vida”, seu verso de abertura.

Escrito em novembro de 1915, alguns meses antes do suicídio de Sá-Carneiro, o poema trabalha com a temática da cisão entre o sujeito e sua própria vida, retomando os versos de “A um suicida”, onde o eu-lírico, constatando sua inferioridade em relação ao amigo, declara que sua existência não implica vida: “Eu por mim, continuei / Espojado, adormecido, / A existir sem viver.”<sup>71</sup>

Note-se que o poema é iniciado por reticências. Esse sinal de pontuação pode indicar uma interrupção de pensamento ou omissão de algo que seria dito. Além disso, é forçoso salientar que as reticências utilizadas enfatizam o teor abrupto do acontecimento-mote do poema: o sumiço da vida do eu-lírico se dá de maneira repentina e inesperada. O uso da expressão ‘de repente’ confirma o caráter súbito do desaparecimento de sua vida. É como se o eu-lírico não tivesse se dado conta de tudo que vivera até o momento em que sua vida desapareceu pela valeta. Sendo assim, as reticências poderiam representar a vivência do sujeito antes de sua vida desaparecer. Ainda no tocante aos dois primeiros versos, é interessante notar o movimento de observação performado pelo eu-lírico. Sua vida escoou pela valeta enquanto ele observava a cena e, apesar do desaparecimento da vida, permaneceu e retratou nos versos a experiência vivida. Há nessa simbologia um movimento de separação entre o eu-lírico que fala e sua própria vida que se esvaiu pela pequena valeta; um sujeito capaz de manter distância de sua própria vivência e retratá-la na forma poética.

No entanto, se a vida realmente tivesse desaparecido o sujeito estaria morto e não poderia narrar sua experiência. Obviamente, a vida que desapareceu pela valeta ganha sentido figurado e dialoga com o mesmo sentimento expresso no poema “Serradura” de 1915, quando o eu-lírico decide abandonar sua alma: “Vou deixá-la — decidido — / No lavabo dum Café, / Como um anel esquecido. / É um fim mais raffiné”.<sup>72</sup>

Enquanto o eu-lírico de “...De repente a minha vida” vê sua vida desaparecer pela valeta, como se ele, por algum motivo, tivesse deixado de viver mesmo estando vivo, Sá-

---

<sup>71</sup> Versos 57, 58 e 59 de “A um suicida”.

<sup>72</sup> Quatro últimos versos de “Serradura”, poema de *Indícios de Ouro*.

Carneiro se sentia alheio à sua própria vida, estando, talvez, longe de si mesmo, como se tivesse sido esquecido. Esse sentimento é, no entanto, um fenômeno de difícil explicação, já que havia também um receio em se deixar levar por esse anestesiamiento e sucumbir à loucura. Além disso, assim como no poema, o trecho da carta abaixo selecionado também mostra o caráter repentino com que alguns acontecimentos se deram na vida do autor. Tanto o eu-lírico quanto o poeta sentiam que não podiam controlar determinados fatores que, necessariamente, interferiam em suas vidas:

De mim: Tão pouco e tanto. Sabe você: eu creio que na verdade há um ano estou um pouco cientificamente doido. Com efeito há no meu espírito coisas que não havia dantes. Esta expressão é de resto um puro idiotismo pois se escrevo o que acima fica é precisamente por *não haver* no meu espírito coisas que havia dantes. Mas coisas impalpáveis. Isto é muito difícil, senão impossível, de explicar. Eu actualmente *ando sempre com a Alma de estômago vazio mas sem apetite*. É assim que, muito longinquamente, posso exprimir talvez o ‘fenômeno’. Estou longe de mim? Não sei. Parece-me melhor que fui tomar banho — e estou há um ano esquecido na tina — por milagre a água não tendo esfriado... De resto, meu querido Fernando Pessoa, eu não tenho culpa nenhuma disto. E por o saber escrever: ora, é claro que estou no meu perfeito juízo. Depois as circunstâncias na minha vida é que têm sido muito mais doidas do que eu. Alguém pode governar o acaso? Suponha você um homem de perfeito juízo, perfeitamente normal quanto a si próprio, mas que na sua vida não encontrasse senão circunstâncias inesperadas, fenomenais, irrisórias, estrambóticas, inexplicáveis — que o envolvessem continuamente! (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 281).

Poderíamos sugerir que separar-se de sua própria vida é algo trágico. No entanto, nem o eu-lírico, nem Sá-Carneiro parecem surpresos ou preocupados com o acontecido. Pelo contrário, exprimem concordância e parecem se satisfazer por não ter mais de conviver com suas próprias vidas. Estar longe de si mesmo parece ser a condição de ambos e, nas palavras do próprio eu-lírico, o melhor mesmo seria deixar a vida esquecida no fundo de uma gaveta. Nesse momento, a vida passa por um processo de coisificação e se torna um objeto passível do esquecimento humano, assim como uma chave ou caneta. Ora, o esquecimento também pode ser considerado um desaparecimento, uma vez que esquecer é apagar da memória. A questão é saber se o eu-lírico quer esquecer sua própria vida ou quer que sua vida seja esquecida pelos outros.

Os quatro últimos versos do poema compõem uma pergunta e é exatamente essa pergunta que parece responder à questão acima levantada. O questionamento é introduzido

pela conjunção ‘se’, o que estabelece uma condição ou possibilidade. O eu-lírico quer saber o que aconteceria, caso ele apagasse as lanternas para que ninguém mais o visse e sua vida fugisse. Se a resposta para essa pergunta fica a critério do leitor, pode-se inferir que o eu-lírico quer mesmo ser esquecido pelos outros, e por consequência, esquecer-se de si mesmo. Note-se os versos 5 e 6, “(Se eu apagasse as lanternas / Para que ninguém mais me visse,” nos quais o eu-lírico imagina um cenário onde ele não pudesse ser visto por nenhuma pessoa. Com as lanternas apagadas, ficaria oculto na escuridão, fora do alcance da visão dos outros. Essa ocultação parece ser uma recorrência na obra do autor e revela também o caráter do homem moderno, aquele que passa despercebido em meio a multidão que o envolve.

O mais interessante é que não basta esconder-se dos outros, na verdade o eu-lírico cogita a possibilidade de se tornar invisível para si. E a vida, mesmo tendo sido abruptamente separada do eu, personificar-se-ia e fugiria assustada e desorientada, ‘com o rabinho entre as pernas’. Aqui a fuga da vida reflete um claro desejo de desaparecimento do eu, ou seja, de sua morte.

Apropriando-se de uma expressão bastante popular, o eu-lírico confere à vida características de um cão em relação a seu dono. A vida funcionaria como o cachorro que, ao se perder do dono, passa a vagar pelas ruas em busca de seu senhor. Há uma clara relação de fidelidade e dependência entre a vida e dono, no caso, o próprio eu-lírico. No entanto, o detentor da vida, aquele que supostamente deveria zelar pela mesma, é o ser que assiste seu desaparecimento súbito e nisso ainda vê encantamento. A fuga da vida não causa abatimento, mas sim alívio para uma existência desimportante confirmada nos versos finais quando ele cogita e trama contra a própria vida: “(Se eu apagasse as lanternas / Para que ninguém mais me visse, / E a minha vida fugisse / Com o rabinho entre as pernas?...). Após descrever o fato ocorrido, o sumiço da vida, há uma suspensão da fala e o eu-lírico remete a um pensamento seu, maquiavélico, calculista, ao tramar contra sua própria existência.

Parece-nos ficar cada vez mais evidente que existe um desejo de ruptura, de cisão do eu. Pode-se dizer que essa é uma tentativa do eu-lírico de separar-se de si, como se isso fosse realmente possível, constituindo o caráter de alteridade que permeia a poesia de Mário de Sá-Carneiro.

O tema ainda aparece em outros poemas do autor, como é caso de “A minha Alma fugiu pela Torre Eiffel acima”, poema de agosto de 1915, também publicado sob *Poemas*

*Dispersos*. Nesses versos o eu-lírico claramente personifica sua alma e a separa de si ao dizer que a mesma fugira e fora captada por uma antena. Aqui mais uma vez o eu-lírico parece não temer ou lamentar tal separação. Pelo contrário, ele expressa contentamento: “(Em todo caso que belo fim para a minha Alma)!...”.<sup>73</sup>

Já em “Álcool”, poema de *Dispersão*, no qual o eu-lírico afirma estar embriagado de si, a separação se dá de maneira mais sutil, marcando a dispersão do eu no meio em que habita: “Respiro-me no ar que ao longe vem / Corro em volta de mim sem me encontrar...”<sup>74</sup>.

Esses exemplos enfatizam a dispersão do eu presente na obra de Sá-Carneiro. Ao comentar a composição de “Álcool”, o poeta afirmou que seus versos marcavam o desejo que ele tinha de se encontrar em si:

São duas das coisas [da] poesia que eu estimo exactamente mais. No *silvo* acho muito bem dada a violência da *dispersão*. ‘Luto, estrebucho’ mas tudo debalde... Lá me vou pelos ares afora, silvando. O meu espírito é o foco da ventania em que me perco. O ‘corro à volta de mim’, acho também bom para mostrar pela palavra ‘corro’ a ânsia de me ver, de me encontrar (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 140).

‘Disperso em si mesmo e sobre as coisas’, fadado ao movimento do ‘rodopio’ constante, Sá-Carneiro, na voz do eu-lírico, desejava separar-se da vida que levava. A morte seria como uma reivindicação ou ato heróico, única maneira de negar uma vida que não satisfazia, compreendia e nem acalmava um eu cindido, e apesar do tom irônico do poema, o tragicidade do suicídio norteava sua produção e sua existência sofrida.

### “Fim”

Assim como “...De repente a minha vida” o poema “Fim” de *Últimos Poemas* é composto por oito versos divididos em duas estrofes e também foi concebido como se fossem duas quadras soltas às quais Sá-Carneiro não deu grande atenção. Em 16 de fevereiro de 1916, o poeta redigiu uma carta a Pessoa contendo os versos de “Fim”, ainda sem título, e mais uma vez tentou explicar seu estado de espírito:

<sup>73</sup> Último verso de “A minha alma fugiu pela Torre Eiffel acima”, poema de 1915.

<sup>74</sup> Versos nove e treze de “Álcool”, poema de 1913.



Meu querido Amigo, não sei por que eu já não venho ao Café Riche. Talvez porque na mesa do fundo — ali, ao canto, onde *um monsieur décoré* se embebe do *Temps* — receie encontrar o Sá-Carneiro, o Mário, de 1913, que era mais feliz, pois acreditava ainda na sua desolação... Enquanto que hoje...

Desci-a toda; no fundo é uma coisa peganhenta e açucarada, digna de lástima e só para os rapazes do liceu a receberem à tourada.

Creia o meu Amigo que é absolutamente assim — sem literatura má, sem paúlismo, afianço-lhe.

A verdade nua e crua:

Quando eu morrer batam em latas,  
Rompam aos saltos e aos pinotes -  
Façam estalar no ar chicotes,  
Chamem palhaços e acrobatas!

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

.....  
.....

Mas então para fixar o instante desta minha vinda ao Café Riche onde agora já não entro com medo de encontrar o Mário — hoje felizmente ele não estava, estava só o monsieur do *Temps* — envio-lhe esta carta inútil e riscada que você perdoará, hein? (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 958).

Ao remeter os versos ao amigo, Sá-Carneiro, meses antes de seu suicídio, afirmava que o Mário de 1913 era mais feliz porque acreditava em seu abatimento, em oposição ao Mário de 1916. Ir ao Café *Riche* fazia com que o poeta entrasse em contato com as lembranças de um passado de ‘ouro’ que ele julgava ser melhor que sua condição atual, por isso evitava o local. Muito sagaz, Fernando Pessoa, após a morte do amigo, organizou os muitos versos soltos deixados por Sá-Carneiro, intitulado alguns e publicando os *Últimos Poemas*.

“Fim”, título dado por Pessoa às duas quadras que tematizam o pós-morte, foi publicado, não por acaso, como o derradeiro poema dos *Últimos Poemas*, concluindo assim a

trajetória poética iniciada em *Dispersão* com o primeiro poema “Partida”. Além disso, o poema também sofreu modificações em sua estrutura, tendo sido excluídas as duas últimas linhas pontilhadas em sua publicação. Com as mudanças, assim ficou disposto:

FIM

1 Quando eu morrer batam em latas,  
2 Rompam aos saltos e aos pinotes -  
3 Façam estalar no ar chicotes,  
4 Chamem palhaços e acrobatas!

5 Que o meu caixão vá sobre um burro  
6 Ajaezado à andaluza...  
7 A um morto nada se recusa,  
8 E eu quero por força ir de burro...

Paris, fevereiro 1916 (SÁ-CARNEIRO,

1995, p. 131).

Os versos contam com esquema métrico fixo: oito sílabas poéticas para cada um deles. O esquema de rimas também é formal, seguindo o padrão ABBA/CDDC.

Se em “De repente minha vida” o tema da cisão do sujeito nos leva a considerar a possibilidade da morte, em “Fim” a temática mortuária se torna mote claro para o poema. Seu título já é bastante sugestivo no que diz respeito à morte e vida. A morte nada mais é que o fim da vida, mas em um jogo poético o fim aqui aparece no início do poema, representando um novo começo. No entanto, o começo é a própria concretização do fim, já que a morte mina toda e qualquer ação posterior.

Como se fosse uma nota testamentária, o poema se constitui de pedidos gradativos a serem realizados após a morte do eu-lírico. Há um desejo explícito em ter um funeral diferenciado quando comparado à tradição. A morte, que quase nunca é tida como um evento feliz no ocidente, é tratada ironicamente e na primeira estrofe os pedidos do eu-lírico remontam ao ambiente mágico e alegre do circo: “Quando eu morrer batam em latas, / Rompam aos saltos e aos pinotes - / Façam estalar os chicotes / Chamem palhaços e acrobatas!” (versos 1 a 4). Se comumente os rituais fúnebres ocidentais funcionam como uma homenagem ao defunto e um momento de despedida para aqueles que ficaram a lamentar a ausência do outro, para o eu-lírico o evento deveria ser um momento de graça e algazarra. Em seu pós-morte não existiriam tristeza ou lamentação, mas apenas o batucar das latas e a

alegria de um *show*. Ao analisar o poema, Bellodi afirma que “em geral, quando a situação é difícil e os problemas se avolumam, o ser humano apela para o despeito; é uma atitude provocada por algo triste, melancólico ou mesmo dramático que o domina (BELLODI, 1975, p. 76).

Tomado pelo sentimento suicida que se acentuava, torturado por sua inconstância e incapaz de se fixar, Sá-Carneiro se via próximo do fim, como relatou em carta escrita a Pessoa em 22 de fevereiro de 1916:

Em primeiro lugar, meu querido Amigo, para o *fixar* sobre a minha crise actual devo-lhe dizer que ela não é mais do que um estádio na sucessão de coisas muito complicadas que, como você sabe, a minha vida contém. Daí uma inquietação eterna, um medo fixo.

[...]

A minha tristeza não tem limites, a criança triste chora em mim — ascendem as saudades de ternura — sopra a Zoina sempre, sempre.

[...]

Tudo isto e as minhas desolações conhecidas me torturam, me despedaçam: ‘A tómbola anda depressa / não sei onde irá parar — / aonde pouco me importa — / o importante é que pare’.<sup>75</sup>

[...]

Não se assuste em todo o caso — tenha apenas muito dó de mim, Eu sairei disto, de qualquer forma: corrido, pode ser — mas nunca espancado nem ferido. Sempre no fundo ‘o cobarde rigoroso’.

Aqui tem. Seja como for, no entretanto, a minha estada aqui não se prolongará por muito tempo — disto estou seguro, inteiramente seguro. É uma questão de mais mês, menos mês. Em resumo: não sei nada.

É pouco. Mas já é alguma coisa... (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 363-365).

Côncio do fim e dotado de tristeza e melancolia, Sá-Carneiro, na voz do eu-lírico de “Fim”, ironizou aquele que haveria de ser seu momento derradeiro.

No segundo quarteto o pedido tem continuação e ganha outras especificidades que denotam ainda mais seu caráter irônico. No quinto verso o eu-lírico pede que seu caixão seja carregado por um burro. Esse equino é um animal depreciado em nosso meio, já que está

---

<sup>75</sup> Quatro primeiros versos de “Torniquete”, poema de 1915, publicado em *Indícios de Ouro*.

sempre relacionado ao trabalho pesado e sujo, o que lhe confere suposta estupidez. Além disso, a imagem do burro carregando o caixão é reveladora, pois confere ao morto a qualidade das cargas pesadas transportadas por longos caminhos no lombo dos animais. O defunto se torna um fardo a ser carregado, um fardo a ser descartado. No entanto, o burro que carregará o defunto-fardo não será um burro comum. Pede-se que ele esteja enfeitado de jaezes à moda de Andaluzia<sup>76</sup>, afinal o fardo a ser carregado não é uma carga comum, mas sim o próprio eu-lírico que, apesar de se definir como carga, possui orgulho e entende-se como carga diferenciada. O contraste entre um animal rebaixado e uma carga superior enfatiza ainda mais a ironia do poema. Vale ainda ressaltar que, popularmente, o burro é o mais teimoso entre os animais. O eu-lírico, teimoso como um burro, empacado em sua ideia de funeral, explicita seu desejo a fim de torná-lo realidade futura, afinal o pedido de um morto é tido como lei, já que “a um morto nada se recusa” (verso 9).

Tendo sido expresso como um testamento, os versos de “Fim” em nada condizem com os rituais fúnebres que o autor recebeu. Antes de ingerir o veneno que o matara, Sá-Carneiro esteve com José Araújo, pedindo que o amigo comerciante o visitasse em seu quarto de hotel as oito da noite. Ao chegar ao local, José Araújo encontrou o jovem escritor deitado em sua cama ainda acordado, vestido e penteado. Se na carta de 13 de julho de 1914 destinada a Fernando Pessoa Sá-Carneiro afirmou não poder mais ser o ‘principal personagem de si próprio’<sup>77</sup>, sua morte premeditada revelou um último ato para seu personagem. Retomando o espetáculo encenado no suicídio de Cabreira Júnior, o poeta deixou uma cadeira em frente à cama para que Araújo assistisse sua última cena, informando-lhe que nada poderia ser feito porque já havia ingerido cinco frascos de estricnina. Desesperado, José Araújo ainda tentou buscar ajuda, mas quando retornou ao quarto encontrou o poeta agonizando. Como ironia do destino, Sá-Carneiro teve um enterro bem diferente daquele expresso nas duas quadras que compôs dias antes de sua morte. A forte dose de veneno ingerida fez com que seu corpo tomasse uma imagem horrível descrita por José Araújo:

A rigidez cadavérica foi logo, momentos, digo uns  $\frac{3}{4}$  horas depois, estava vestido, penteado: horrível, os olhos muito fora das órbitas, a boca aberta, as

---

<sup>76</sup> Andaluzia é uma das regiões espanholas situada na parte meridional do país. Não se pode afirmar que o poeta sabia da informação, mas curiosamente, há uma raça de burro que se chama Burro Andaluz, típico das terras espanholas.

<sup>77</sup> Há uma cópia completa da referida carta nos anexos do presente trabalho.

mãos fechadas sobre o ventre, as pernas um pouco abertas, logo depois da morte tomou uma cor esverdeada que se acentuou pouco a pouco.[...]

Só no dia 28 às 8 h. é que foi metido num caixão e isto por grandes reclamações, de contrário ainda estaria no dia 29 em cima da cama. Quando entrei no quarto recuei apavorado, durante a noite o cadáver inchava duma maneira tal que todo o fato tinha arrebentado, da boca, do nariz, dos olhos, ouvidos saía um sangue preto e junto a tudo isto um cheiro insuportável de decomposição. Mandeí entrar os homens que traziam o caixão mas não servia era pequeno, note o meu amigo que ninguém se tinha enganado, mas ninguém contara que aumentaria tanto, veio pois um outro caixão (o maior que havia) mesmo assim ainda custou, antes tinha pedido à dona do hotel para me dar um lençol que serviria de mortalha, assim fez. Com grande trabalho foi colocado no caixão, não imagina o meu amigo, estava completamente negro cheio de sangue assim foi envolto na mortalha aparafusado o caixão, foram-lhe passadas umas correias, com receio que rebentasse durante a noite (DIAS, 1988, p. 212).

Não houve pompa. Sua cena final foi modesta, enterrado no cemitério de *Pantin*, funeral acompanhado por quatro pessoas apenas: Helena<sup>78</sup>, a derradeira amante e os três amigos Xavier de Carvalho, Carlos Ferreira e José Araújo, o responsável pelo aluguel da cova no cemitério. Nem seu pai, que sempre atendeu a seus desejos, compareceu a seu enterro.

Assim como afirma Eduardo Lourenço,

Sá-Carneiro não se matou contra ninguém, nem contra a Vida, nem mesmo *contra si*, como a violência sádica do fim concebido o manifesta, mas *por si*, pelo seu reino voluntariamente paranóico de anjo caído de nenhum céu, exigindo com violência um qualquer paraíso para curar a abjeção da sua decadência, da sua *Queda* (LOURENÇO, 1990, p. 10).

Expresso em sua ‘poesia de excessos’, o suicídio — primeiramente tido como um engano cometido pelos jovens — tornou-se o único ato possível para um sujeito que em vida já havia experimentado a morte convertida na dispersão do eu.

---

<sup>78</sup> Helena é a mulher que, segundo José Araújo, Sá-Carneiro teve a infelicidade de conhecer. Além de ser referida na carta de José Araújo a Fernando Pessoa, a rapariga também é citada na carta de 4 de abril de 1916 que Sá-Carneiro enviou a Pessoa. Nela o poeta de *Dispersão* afirmou que não cometeu suicídio no dia anterior graças à intervenção da jovem moça.

## **FIM**

Desde a Antiguidade até os dias de hoje o tema do suicídio é dotado de características polêmicas que suscitam diversas opiniões nos campos social, político, econômico e, principalmente, religioso.

Assim como discutido no capítulo primeiro, os suicidas passaram a ser mais tolerados no ocidente a partir do século XVIII com a ascensão do Romantismo. Os jovens artistas daquele período histórico, enfadados com a burguesia e tomados pelo então aspirado padecimento amoroso, ansiavam e cultuavam a morte prematura. Somada a questões de cunho pessoal, essa foi uma das razões pela qual tantos jovens, artistas ou não, se suicidaram à época.

Com o advento do progresso, os motivos suicidas sofreram modificações: os indivíduos já não se matavam por conta de uma inspiração artística ou como um protesto contra a burguesia, mas sim por terem finalmente entendido o absurdo que era viver, como afirma Camus: “morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, o caráter ridículo desse costume, a ausência de qualquer motivo profundo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento” (CAMUS, 2010, p. 21). Como muito bem afirma Walter Benjamin (BENJAMIN, 1989), “as resistências que a Modernidade opõe ao impulso produtivo natural ao homem são desproporcionais às forças humanas. Compreende-se que ele se vá enfraquecendo e busque refúgio na morte” (BENJAMIN, 1989, p. 74).

Artista ou não, dotado de conhecimento científico, sentindo-se completamente dono de si e de seu destino e destituído da fé na providência divina o homem moderno se viu cada vez mais solitário em sua busca por um ambiente que garantisse conforto para as inquietações que o mundo capitalista fez nascer e, muitas vezes, a morte soava como única e verdadeira necessidade desse novo sujeito.

Nascido entre os séculos XIX e XX, o poeta Mário de Sá-Carneiro refletiu em sua obra a desilusão intrínseca à Modernidade e, através de sua arte, expressou a angústia de ser parte integrante de um momento de transição historicamente marcado pelas mudanças social,

política e econômica que determinaram as relações pessoais desde então. Sá-Carneiro parece ter percebido ainda muito cedo a ausência de sentido da vida tão característica do sujeito moderno, por isso a imagem do suicídio em seus versos, dialogando com suas crises existenciais, aparece em ascensão, intensificando-se com o passar do tempo e culminado em sua morte tão anunciada. Além de ser um dado biográfico, o suicídio foi para o autor mote para a concepção de sua obra e norteou diversas de suas composições na voz de um eu-lírico cindido.

Nos primórdios de sua obra poética o jovem Sá-Carneiro adotou uma composição regular. Seus poemas juvenis, apesar de serem considerados de qualidade inferior em relação ao restante de seus trabalhos, demonstram um eu-lírico mais tranquilo. Suas preocupações ainda são bastante corriqueiras e os temas carregam a imaturidade dos jovens. No entanto, a temáticas da morte e do suicídio são exploradas, mesmo que de maneira ainda sutil nos poemas “A morte de W...”, “Recordações de um moribundo”, “Consolação a um amigo pela morte da sua amante”, “Amor ou morte”, todos publicados em *Primeiros Poemas*. “A um suicida”, poema previamente analisado, é o marco inicial para o desenvolvimento de uma literatura que versa sobre o suicídio sempre dialogando com as questões de cunho existencial tão presentes em Sá-Carneiro. Ao compor o poema em 1911 o autor tinha pouco mais de vinte anos e sua visão acerca do suicídio ainda era romantizada, como os versos a confirmam. O que se vê é um jovem a sofrer o impacto pela morte do amigo, um rapaz que, por acreditar em seu sofrimento e senti-lo como real, compõe os versos em homenagem ao falecido. Aqui o desejo suicida ainda era entendido como uma aspiração errônea da juventude, idade dos ‘desenganos’.

Já em sua maioridade poética, os versos de *Dispersão e Indícios de Ouro*, agora marcados pela estrutura regular, poesia detida em ritmo, musicalidade e tomada de sinestesia, tematizam o suicídio utilizando-se de símbolos. “Através de versos bem medidos, pautados num laborioso efeito rítmico, o autor aspira promover um inusitado jogo de imagens, em que a vertigem interior desenvolve-se em paralelo com os dilemas da sensibilidade moderna” (PAIXÃO, 2003, p. 17). Além disso, os símbolos permitem que o leitor mergulhe no universo de um sujeito que, de tanto se desdobrar, acaba por se dispersar não apenas sobre si, mas sobre tudo que o rodeia. Em oposição à estrutura regular, a temática de *Dispersão* versa sobre a incapacidade de fixação do eu-lírico, característica que dialoga com o sentimento do próprio autor. O jovem poeta que se dizia incapaz de ter hábitos ou vícios que o identificassem

intentou sua fixação na estrutura poética característica do Simbolismo. Os versos bem medidos e as rimas formais parecem ter sido a única fixidez possível para o poeta. No entanto, mesmo em sua poesia de caráter simbolista o conteúdo expresso não demonstra a estabilidade da estrutura, mas o contrário, marca a angústia de um eu-lírico fadado ao ‘rodopio’, à inconstância de si e, principalmente, à cisão do sujeito: “Quero reunir-me e todo me dissipo” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 59).<sup>79</sup> Pode-se mesmo sugerir que a dispersão do eu na poesia é reflexo direto da dispersão também sentida pelo indivíduo Sá-Carneiro; os versos são indícios de sua alma amortalhada.

Em suas composições derradeiras nota-se que a liberdade pregada pelo Modernismo se acentuou, culminando em versos sobre os quais a ‘gravidade não tinha ação’, ou seja, versos livres. Os símbolos primeiramente tão utilizados dão lugar à ironia, ao sarcasmo e ao despeito que marcam a adversidade da situação vivida através da voz de um eu-lírico em constante movimento e cômico de sua eterna dispersão. Em “...De repente a minha vida” nota-se um sujeito que ironiza sua condição por não acreditar que haja solução para seu desalento. A ironia presente nesse poema é extrapolada em “Fim”, beirando o despeito revelado no momento de sua morte e acentuando ainda mais o absurdo, o ridículo que há em viver. Diferentemente do eu-lírico de *Dispersão* e *Indícios de Ouro* que ainda empreendia ações na tentativa de alcançar um sentido para a vida para, enfim, pacificá-la, aqui há a consciência plena de que não resta mais nada a ser feito a não ser morrer.

Ainda que a análise aqui proposta tenha sido pautada em apenas cinco poemas representativos das diferentes fases da crise pessoal do autor, a totalidade da obra e, principalmente a correspondência literária, ajudam a confirmar a força do suicídio como tema de sua literatura, reflexo do recorrente desejo de se matar tido pelo poeta.

Diferentemente do que aponta Martins (MARTINS, 1994), o suicídio de Sá-Carneiro não constitui um mito capaz de promover sua literatura. Na verdade, sua morte arquitetada foi o último rasgo da existência de um sujeito que “tendo como pauta sua própria verdade, se tornou inseguro e desesperou” (MOISÉS, 1974, p. 16). Mesmo assim, sua obra revela um expoente da poesia moderna que refletiu em seus textos “a necessidade de renovar a potência dinâmica dos sentidos e da expressão que a tradição, o romantismo e a sua própria estrela lhe davam com pródiga riqueza” (GALHOZ, 1963, p. 122). Juntamente com Fernando

---

<sup>79</sup> Décimo primeiro verso do poema “Álcool” de 1913 publicado em *Dispersão*.



Pessoa, Sá-Carneiro concebeu o Sensacionismo, movimento estético que incluiria Portugal no seio das vanguardas européias existentes à época. Através da exploração da potência dos sentidos, Sá-Carneiro trabalhou seus versos alimentando-os com o princípio de que sensação e realidade se confundem em um mesmo plano. Dessa maneira, sua modernidade consiste em tornar a linguagem capaz de corporificar a infinitude das sensações.

Tomado por seu ideal estético, o poeta de *Dispersão* ‘não teve vida, só gênio’; sua única verdade foi a ‘Arte’. Como afirma Camus “um homem é sempre vítima de suas verdades. Uma vez que as reconhece, não é capaz de se desfazer delas. (CAMUS, 2010, p. 42). Para Sá-Carneiro a verdade foi força ambígua que determinou tanto a concepção de sua obra, quanto a tragicidade e falta de sentido de sua existência. “Um homem consciente do absurdo está ligado a ele para sempre. Um homem sem esperança e consciente de sê-lo não pertence mais ao futuro” (CAMUS, 2010, p. 42) . Para Sá-Carneiro, a resultante de sua desesperança e falta de consolo foi o suicídio, imagem marcante em sua obra e desfecho para sua vida.

## SUGESTÃO

Tradução do soneto “To Chatterton” de Keats feita por Leon de Castela.<sup>80</sup>

A Chatterton

Ó, Chatterton! Que triste teu destino!  
Querida criança da aflição - filho da tristeza!  
Quão cedi o filtro da morte obnubilou aquele olho  
Donde o Gênio selvagemmente escapou e em grande agitação  
Quão cedo tal voz, majestosa e altiva,  
Dissolvida em agonia! Ó, quão cedo!  
Esteve a noite de tua esplêndida manhã.  
Tu partiste.  
Uma flor semidesabrochada que a fria lufada intimida  
Mas isso é passado: tu estás entre as estrelas  
Do mais alto Céu: às rolantes esferas  
Tu docemente cantas: inútil tua ferida himnal  
Sobre o ingrato mundo e medos humanos  
Na Terra os bons fundam pilares de infâmia  
Do teu belo nome, e dilui-o em lágrimas.

Cartas nas quais Mário de Sá-Carneiro mencionou o suicídio revelando a ascensão cada vez mais acentuada de sua crise psicológica. As cartas aqui dispostas respeitam a cronologia de sua feitura e envio a Fernando Pessoa.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> A tradução está disponível em <http://pt.scribd.com/doc/28649071/John-Keats-quatro-poemas>. Visitado em 15.10.2011.

Paris 16 Novembro 1912

Meu caro amigo

Com péssima disposição de espírito e num dia chuvoso, enervado, escuro como breu venho responder-lhe à sua longa carta. Começo por lhe pedir perdão de em troca lhe enviar poucas linhas — “poucas e mal alinhavadas linhas” lugar-comum que, neste caso, exprime bem a verdade.

Não tenho de forma alguma passado feliz nesta terra ideal. Tenho mesmo vivido ultimamente alguns dos dias piores da minha vida. Por quê? Indagará você. Por coisa alguma — é a minha resposta. Ou antes: por mil pequeninas coisas que somam um total horrível e desolador. Olho para trás, e os tempos a que eu chamei desventurados, afiguram-se-me hoje áureos, suaves e benéficos. Diante de mim, a estrada vai pouco a pouco estreitando-se, emaranhando-se, perdendo o arvoredo frondoso que a abrigava do sol e do resistir ao temporal desfeito — à Vida, em suma, onde nunca terei lugar.

Vê você, eu sofro porque sinto próxima a hora em que o recreio vai acabar, em que é forçoso entrar para as aulas. Talvez não me compreenda nestas palavras, mas eu não tenho paciência nem força para lhe falar mais detalhadamente: Em suma não creio em mim, nem no meu curso, nem no meu futuro. Já tomei várias decisões desde que aqui estou e um dia senti, na verdade senti cheio de orgulho, que me chegara finalmente a força necessária para desaparecer. Ilusão dourada! Na manhã seguinte essa força remediável tinha desaparecido. E então resolvi voltar para Lisboa, sepultar dentro de mim ambições e orgulhos. Mas não tive também força para o fazer. Sorria-me Paris e, lá ao longe, um fiozinho de esperança que todas as apirações dentro de mim me fizeram ver como um facho resplandecente. Desembriagado hoje, porém, observo desolado quanto esse fio é tênue. Mais uma vez fui fraco em resumo — adiei, e sempre boiando cá vou vivendo.

Depois, no meio da minha angústia, pequeninas coisas se precipitam a exacerbá-la: A saudade de todas as coisas que vivi, as pessoas desaparecidas que estimei e que foram

---

<sup>81</sup> Todas as cartas aqui anexadas foram retiradas de *Correspondência com Fernando Pessoa*, livro indicado na bibliografia.

carinhosas para mim. Mas não é isto só: soffro pelos golpes que tenho a certeza hei-de vir a soffrer, como por exemplo, a morte fatal e próxima de algumas pessoas que estimo profundamente e são idosas. E soffro ainda também, meu querido amigo, por coisas mais estranhas e requintadas — *pelas coisas que não foram*. De forma que numa tortura constante tenho vivido estes últimos dias e cheguei mesmo a chorar uma noite — o que há tanto, desde os 15 anos, não me acontecia.

Depois o que há de mais doloroso nisto tudo é que os outros não podem comprehender a minha infelicidade porque, em suma, eu outro dia estabeleci o seguinte quadro

Estou em Paris	Estou aborrecidíssimo.
Tenho saúde	Sinto-me infeliz
Tenho dinheiro	em extremo.
Posso fazer o que quizer	Vivo numa tortura
	constante.
Não tenho preocupações	Soffro muito.
Não tenho desgostos	A minha desolação é
	ilimitada.

É isto uma puerilidade, bem sei, mas outro dia escrevi a sério este quadro num papel e, perante ele, é que justamente eu pude bem medir a minha desventura.

Não o quero maçar mais com os meus queixumes. Perdoe-mos e acredite-me — é só o que lhe peço.

Li os inquéritos da República que fez o favor de me mandar. Achei na verdade interessantíssima a exposição do tenente e um amontoado de disparates a prosa do tipógrafo católico. O próprio Santa-Rita, que ao princípio começou entusiasmado por o homem se mostrar talassa e beato, concordou neste ponto.

Sobre o Santa-Rita tenho a fazer uma pequena rectificação. O quadro não é o “silêncio num quarto sem móveis”, mas o “ruído num quarto sem móveis”. Tenho continuado

a andar com ele, mas vou procurar afastar-me, porque se vai tornando cada vez mais intolerável em pequeninas coisas que só de boca se podem esmiuçar. Rogo-lhe porém que não aluda a isto que eu aqui lhe digo. É vaidoso insuportavelmente, calcando a gente com a sua pretendida superioridade — chegando a ofender e a ferir. Depois tem coisas como estas: Num Café apresenta-me a um conhecido como “operário futurista”. Ele diz-se pintor futurista e conta ao seu interlocutor que os futuristas não pintam, que quem faz os quadros são operários como eu!!! Outra vez apresenta-me a uma polaca horrivelmente feia e diz-lhe que eu sou homossexualista! A polaca replica que simpatiza muito com os degenerados!! Finalmente ontem à noite, às 11 <sup>1</sup>/<sub>2</sub>, aparece-me no quarto, quando eu já estava deitado, com um patusco francês, cujo nome ele ignora, e pespega-lhe que eu sou um jesuíta português emigrado político!!!!...

No entanto, continuo a dizer que nos seus períodos normais é um espírito interessante.

Por hoje vou terminar, embora o meu desejo fosse escrever-lhe um caderno de papel. Mas é-me impossível completamente.

Rogo-lhe de novo perdão e peço-lhe que me escreva o mais breve possível, respondendo e esta carta (isto é, fazendo comentários sobre o que nela digo) e dando notícias interessantes.

Grande abraço do seu verdadeiro amigo

muito obrigado

Mário de Sá-Carneiro.

P.S. A sua poesia é belíssima, — embora não superior a outras produções suas. Gosto imenso da 1<sup>a</sup> e da última quadra. Mande mais versos que tenha feito

o

Sá-Carneiro.

Paris — Dezembro de 1912

Dia 2

Meu querido amigo,

Recebi ontem a sua carta de 28 que muito agradeço.

Como sempre sucede com a sua correspondência foram alguns deliciosos instantes espirituais que lhe fiquei devendo.

E depois a sua carta confortou-me. Porque a sua carta define maravilhosamente aquilo que eu sinto. É o médico expondo ao cliente toda a engrenagem minuciosa da sua enfermidade. E como nos conforta sempre sabermo-nos compreendidos, a sua carta me confortou. Feriu sobretudo o meu amigo notas que eu nunca esquecerei. E esta especialmente: “a família”, para essa doença, não é o antídoto, mas a causa”. Como isto é bem verdade, como tantas vezes, sem o exprimir, o tenho sentido!... Que eu por mim, no “seio da família” foi seio onde nunca me agitei...

No entanto, ultimamente, vou passando um pouco melhor, muito pouco aliás. Por quê? Sem motivos, como sem motivos as crises se agravam. São talvez as influências subconscientes, e a atmosfera, o perfume do ar, a cor do céu, as pessoas que em redor de nós circulam — têm talvez império sobre o nosso estado. Assim, eu ontem, sem motivos, passei um dia razoável. Havia pouco sol e muito frio. Vagueei solitário pelo meio-dia nos boulevards. E como se fosse domingo e eles corressem vazios de gente, o cenário foi-me grato; o ar cheirava bem: senti-me confortado.

No “desaparecer” da minha carta havia, é certo, um revólver apontado aos ouvidos; mas havia também outra coisa. É que eu, quando busco, acho duas formas de desaparecer: Uma fácil e brutal — a água profunda, o estampido de uma pistola — outra suave e difícil: O sufocamento de todos os ideais, de todas as ânsias — o despojo de tudo quanto de belo, de precioso existe em nós. Ah! quantas vezes eu tenho um desejo violento de conseguir este “desaparecimento”! Mas como? Como?... E a dor, a raiva concentrada, despedaçadora e uivante que se me encapelaria em todo o ser, na hora do triunfo!...

E o outro desaparecimento é horrível, e ambos eles são *egoístas* — torpe um, cobarde o outro.

Depois, coisa interessante, quando eu medito horas no suicídio, o que trago disso é um doloroso pesar de *ter de morrer forçosamente um dia* mesmo que não me suicide. (Aliás eu tenho a certeza que esse não será o meu fim. Como digo no *Incesto*: “Os meus amigos podem estar perfeitamente sossegados”.)

Mas não falemos mais destas “complicações doentias”. (Nos bons tempos de 80, quando Bourget florescia, nos rapazes de 20 anos o que se estudava eram as “complicações sentimentais” — quer dizer “amorosas”. A nossa geração é mais complicada, creio, e mais feliz. A iluminar as suas *complicações* não existe mesmo uma boca de mulher. Porque somos uma geração superior.)

Quanto a novas idéias, interessantes, têm surgido raríssimas. Falo-lhe apenas duma — que não sei mesmo se já narrei ao meu amigo.

É a seguinte: Contar a tragédia do ar, as dores e as alegrias do ar — o ar como ser, como indivíduo. E falar-se-ia dos comboios gigantescos que o rompem brutalmente, e das mãos brancas que o acariciam, de todos os *deslocamentos*, em suma, que no oceano aéreo se dão.

É esta uma idéia *longínqua* muito difícil de explicar em poucas palavras. Mas creio que o meu amigo a compreenderá. Diga-me o que pensa dela. Eu pela minha parte, por enquanto pelo menos, não lhe dou grande importância.

Outras coisas episódicas me têm surgido mas sem valor. Duma só lhe falo, que incluirei no *Gentil Amor*. São pensamentos em face dum carroussel do Jardim do Luxemburgo onde crianças giram batendo as palmas, doidas de alegria, cavalgando leões, camelos, elefantes, coelhos, formigas, todos iguais no tamanho, estes alimalejos. E dir-se-á: São aqueles os futuros corredores de ideal, mas ai, na infância eles cavalgam facilmente, corajosos, despreocupados e sorridentes, elefantes e coelhos, hienas e formigas. *Cavalgam o que querem* — para eles, existe o que querem... Mas depois, na vida, quanto sangue não verteão os seus membros para enfim poderem correr livremente, triunfantes, no dorso áureo

de um leão selvagem... Nesse carroussel ver-se-á a “miniatura do ideal”. É também difícil de exprimir isto e eu disse-lho mesmo muito mal e incompletamente. Você desculpará.

Só ontem recebi os números da Águia 10 e 11. Entusiasmaram-me os versos do Mário Beirão quer o soneto. “Ausente”, quer a poesia “Sintra”. Diga-me você o que pensa acerca destas duas produções. Na “Sintra” acho belo de plasticidade o começo, a evocação da Pena; soberba de entusiasmo a última parte. E pensamentos como estes: “Vou ausente de mim por a mim andar” são na verdade coisas grandes. Sabe? Achei o soneto “Ausente” e certos versos da “Sintra” “à maneira de Fernando Pessoa”. Por ex., o verso atrás citado.

Li o seu artigo. Esplêndido de clareza. De justeza, de inteligência. Apenas lastimo que para o público você seja por enquanto apenas o “crítico F. Pessoa” e não o artista.

Havia mais coisas a dizer-lhe. Falar-lhe do Santa-Rita etc. Mas para a próxima carta ficará, rogando-lhe eu que me escreva amiudadas vezes, e longamente, como até hoje tem feito.

Abraça-o o seu muito sincero amigo e admirador

Mário de Sá-Carneiro

50, rue des Écoles.



Paris, 13 de julho 1914

Meu querido Amigo,

Vou-lhe hoje escrever uma carta grande, parece-me. (grande=extensão). Um tempo em extremo lepidóptero: calor (e ontem trovoada), mas sobretudo as impossíveis festas nacionais: balões, bailaricos, guitarras — como aí, tal e qual. Atravessando a rua Mazarine ontem eu e o Carlos Franco ficamos arrepiados, semiloucos, pois vimo-nos de súbito em pleno Bairro Alto. Simplesmente, concentrando melhor o nosso espírito, concluímos o nosso erro e sossegamos só porque não era o fado o que as guitarras raspavam...

a) Sua carta — Recebi hoje a sua carta de 10 que, mais do que nenhuma outra muito, muito agradeço. É interessantíssimo o que nela me conta de Si.

Compreendo optimamente o seu estado de “suspenso”, de “boiar”, estado de alma que, de resto, noutra sentido (quero dizer: noutra inflexão) eu já tenho experimentado. O que me diz sobre o seu “exílio”, embora na verdade a minha vibratibilidade o não possa aceitar com extrema simpatia, é quanto a mim um curiosíssimo fenómeno, mas um “admirável fenómeno” (perdoe-se a expressão estrambótica) no autor da “Ode” do Álvaro de Campos. Meu amigo, seja como for, desdobre-se você como se desdobrar, sinta-de-fora como quiser, o certo é que quem pode escrever essas páginas se não sente *sabe* genialmente sentir aquilo de que me confessa mais e mais cada dia se exilar. Saber sentir e sentir, meu Amigo, afigura-se-me qualquer coisa de muito próximo — pondo de parte todas as complicações. E o que eu, da minha vibratibilidade lastimaria em você — que tão genialmente admiro e tão sinceramente como posso estimo — era apenas, talvez, que não pudesse fremir, que não *soubesse imaginar fremir* com aquilo que a minha alma oscila acima de tudo mais em leonino. De resto meu Amigo, repare bem no complicado e misterioso fenómeno: eu, eu que pelo contrário cada vez vou vendo que a única coisa que me poderia fazer sair de mim, comover em alheamentos de verdadeiro Artista é aquilo que englobadamente chamo Europa — eu, sinto que nunca poderia ter escrito a ode do Álvaro de Campos porque em todo o caso não amo tudo que ele canta suficientemente para assim o fixar... “Sinto” menos do que ele, “amo” menos do que ele, “estrebuchos” menos do que ele as avenidas da ópera, os automóveis, os derbys, as cocottes, os grandes boulevards... Eu amo isso tudo portanto de tal ânsia a brasa!...

Quer ver, eu encontro uma explicação fácil para o facto de justamente após o caso Al. de Campos você se sentir mais afastado do mundo. Oiça:

Eu amo incomparavelmente mais Paris, eu vejo-o bem mais nitidamente e compreendo-o em bem maior lucidez longe dele, por Lisboa, do que aqui, nos seus boulevards onde até, confesso-lhe meu Amigo, por vezes eu lhe sou infiel e, em vislumbres, me lembro até da sua desnecessidade para a minha alma, para a minha emoção... Assim em você, meu Amigo, é isto só: não sente já a ânsia de conhecer cidades, Europa, progresso, porque tudo isso você viajou, hiperviajou, hiperconheceu, hiperpossuiu ao escrever a sua admirável obra — uma das coisas suas maiores, repito, mais geniais e daquelas de que eu menos duvido, das que mais garanto! Tudo isto vem apenas aumentar — e você deve ao medi-lo embeberdar-se de si — a sua grandeza divina, perturbadora, secular! Meu querido Amigo juro-lhe que não exagero, que não literatizo, que não deixo a minha pena seguir inadvertidamente: eu a cada linha mais sua que leio sinto crescer o meu orgulho: o meu orgulho por ser, em todo o caso, aquele cuja obra mais perto está da sua — perto como a terra do sol — por contar no número dos meus íntimos e em suma: *porque o Fernando Pessoa gosta do que eu escrevo.*

Não são declarações de amor: mas tudo isto, toda esta sumptuosidade e depois a grande alma que você é, fazem-me de ternuras, gostar, como ao meu pai, de encostar a minha cabeça ao seu braço — e de o ter aqui, ao pé de mim, como gostaria de ter o meu Pai, a minha Ama ou qualquer objeto, qualquer bicho querido da minha infância...!

Só lhe peço que me desculpe a maneira como me exprimo — mas a única como posso exprimir em inteira sinceridade. E lastime-me um pouco também...

Creia, meu querido Fernando Pessoa, perdamos por completo as ilusões: eu toco o fim — um fim embandeirado, mas em todo o caso um limite. Acabei já — acabei após a minha chegada aqui. Hoje sou o embalsamamento de mim próprio, não tenho estados de alma, nem os posso ter já porque dentro de mim há algodão em rama (o algodão em rama que há dentro de animais naturalizados)... Estados de alma, ânsias, tristezas, ideais, grandes torturas de que saíam os meus livros tudo isso acabou... Ilusões de glória, de “espanto” já não existem em mim. Entusiasmos do que eu sou, tão pouco, porque demais sei o que sou. *Sou o que quero* — o que queria Ser; mas sei que o sou. Logo...

Meu Amigo eu na vida andei sempre para “gozar”, para ser o principal personagem de mim próprio, o personagem principal de minha vida — mas hoje já o não posso ser, porque sei o papel de cor — e desempenhar-me só me pode fazer bocejar no grande tablado hoje para mim coberto de serapilheiras — serapilheiras em que se volveram tapetes roxos que na verdade nunca existiram mas que eu podia, sabia imaginar... Depois eu sou uma criança — tantas vezes lho gritei — e a criança hoje vê sua idade terminada, bem terminada

— terminada há muito mas só hoje, depois da partida do meu Pai para a África, da casa desfeita, terminada em ilusão. Para trás de mim existe o irremediável; o que nunca mais, nunca mais se pode repetir mesmo em miragem.

Meu Amigo: nunca mais terei quem arrume a minha roupa nas gavetas, e quem de noite me aconchegue a roupa... alguém que me faça isto e *tenha assistido à minha infância...* Estou só — dos outros — só de mim para sempre. E as minhas saudades, as minhas lágrimas que unicamente assomam — vão, longinquamente, para as ruas da minha quinta quando eu tinha cinco anos, e o leito pequeno de ferro em que eu dormia então, e certa manhã em que, quando acordei, andava um pássaro no meu quarto, e os passeios às tardes tristes em Lisboa, com a minha Ama — em que eu era já o que hoje sou quase... e mais modernamente as últimas ilusões da minha infância: aquele cãozito [...] que você ainda conheceu e corria a buscar as pedras que eu lhe atirava... e o meu escritório da Travessa do Carmo onde eu lia, a Si, as minhas coisas, onde outrotanto amigo passou — e onde ainda este ano, no dia 1º de Janeiro, eu e o Pacheco e o Franco bebemos champanhe, com o fogão aceso, “fomos” Paris!...

Vê: é toda esta futilidade, estas “mariquices” meu amigo que eu lamento numa grande dor — mas não em uma dor arrependida: Consegui, à força talvez só de o querer, obter o que ambicionava: Paris. Simplesmente era essa a última maravilha, — o fim, a Apoteose (e foi neste estado de espírito que eu escrevi o soneto “Apoteose” e assim o denominei). Quanto a pessoas, as minhas saudades vão àqueles que compuseram a minha infância — e vão a si, ao Rola, ao Cabreira: os dois últimos como precursores de si, você como o amigo, o companheiro dos brinquedos do meu gênio — e aquele que assistiu ao seu nascimento, à sua infância, que arrumou a sua roupa, lhe aconchegou os cobertores — aquele a quem sempre confiadamente recorri e corri mostrando as minhas obras — como corria para à minha ama para me deitar — e, antes de adormecer, não queria que ela fosse embora de ao pé de mim com medo dos ladrões... Perdoe-me! Perdoe-me todas estas digressões, estas inferioridades aparentes — mas repito só assim posso exprimir-me em franqueza completa!

É este todo o descalabro da minha alma. O meu futuro literário é este: a conclusão da *Grande Sombra*, a composição de mais alguns contos para o volume *Céu em Fogo* (talvez mesmo só as *Asas*) possivelmente alguma outra novela importante — só uma — e várias poesias. Não quero fazer mais. *E não posso fazer mais*. E tudo quanto mais farei sê-lo-á feito automaticamente, melhor — *já está feito*. Foi feito em alma antes do fim — mas “no fim” sê-lo-á executado materialmente.

Meu Amigo, creia-me, tudo quanto doravante eu hoje escrever são escritos póstumos. Infelizmente não me engano — como não me enganei na minha volta a Paris. Não lhe dizia tanta vez que não “me via” com uma obra muito longa? Entretanto qual será o meu fim real? Não sei. Mas, mais do que nunca acredito, o suicídio... pelo menos o suicídio moral... Acabarei talvez em corpo exilado da minha alma! Mas creio menos nesta hipótese. Nas páginas psicológicas da *Ressurreição* está bem descrito o meu estado de alma actual. Apenas não seguirei liberto na vitória maior, possuindo Paris, a executar a minha obra — justamente porque estou liberto e tenho Paris!

Meu Amigo, deixe-me dizer-lhe imodestamente — a razão de tudo isto está naquela quadra da “Dispersão”:

A grande ave dourada  
Bateu asas para o céu,  
Mas fechou-as saciada  
Ao ver que ganhava o céu...

O céu da minha obra não quero dizer que seja grande — não sei se na verdade o será. Entretanto estou bem certo que é pesadamente dourado (talvez de ouro falso, mas em todo o caso dourado) com muitas luzes de cor, e lantejoulas, todas a girar, fumos policromos, aromas, maquilhagens, lagos de água, dançarinas nuas, atrizes de Paris, salas de restaurantes, densos tapetes... E isso me basta. Passei na vida literária, creio, uma rapariga estrangeira, esguia, pintada, viciosa, com muito gosto para se vestir bizarramente — pelo menos e para dispor orquídeas em jarras misteriosas, em esquisitas talhas do Japão — gulosa de morangos e champanhe, fumando ópios, debochada — ardendo loucamente. E se assim é, se não me engano: eu fui o que quis: a minha obra representa zebreadamente entre luas amarelas aquilo que eu quisera ser fisicamente: essa rapariga estrangeira de unhas polidas, doida e milionária...

Perdoe-me mais uma vez tomar-lhe tempo com tudo isto, tão mal exprimido — e já agora, peço-lhe, fale longamente de tudo quanto lhe digo de mim... Assim me dará uma *ilusão*: a ilusão da sua companhia e, não lhe sei explicar por quê, a ilusão de que ainda me interesse por mim...

— Fico muito satisfeito pelo que me diz sobre a sua evolução — que hoje atingiu enfim o período completo da sua maturidade intelectual. Essa certeza dar-lhe-á por certo no

seu entusiasmo horas intensas de criação, horas intensas, tenho a certeza, de execução material.

— É claro que teria sido melhor não falar do Caeiro ao Lopes. Mas o que não tem remédio, remediado está! Nunca devemos ter confidências com quem “não é dos nossos”, não nos compreende... Por mim, confio-me a toda a gente. Logo...

— Fez é claro muito bem em distribuir os exemplares dos meus livros. Você é de resto o proprietário deles...

b) Literatura — Esqueceu-me outro dia, no postal, de me referir aos excertos que concluem a ode do Al. de Campos. São admiráveis, genialmente completando essa obra. E emocionou-me acima de tudo, encarando como das coisas mais belas de todo o trabalho, a idéia que nas correias de transmissão andam já pedaços do Alexandre Magno do século 50, do Shakespeare do século 100.

Tenho uma ideia para uma novela, que não escreverei talvez, *Novela Burguesa* de que lhe darei conta noutra carta pois já estou fatigado de escrever. Essa novela, que não me interessa demasiadamente por interessante que seja, seria uma parelha da novela errada. Depois contarei.

— Fiz outro dia estas duas quadras lepidópteras de nenhuma poesia mas que no entanto aqui transcrevo:

Barças dos meus ímpetos tigrados,  
Que oceanos vos sumiram de segredo?  
— Partiste-vos, transportes encantados,  
De encontro em alma ao roxo, a que rochedo?

Ó nau perdida, ó ruiva de aventura  
Onde em Champanhe a minha ânsia ia,  
Perdeste-vos também ou, por ventura.  
Fundeastes a Oiro em portos d'alquimia?

c) Santarritana<sup>82</sup>: Pela segunda vez depois que aqui estou estive hoje com o Santa-Rita que foi ao meu hotel. Uma notícia sensacional: o Santa-Rita vai para (não *a*) Lisboa em

---

<sup>82</sup> Termo criado por Sá-Carneiro para se referir às situações vividas pelo amigo e artista Santa-Rita Pintor.

Setembro próximo! É claro que, como tem de ir, ele se mostra satisfeito por isso mesmo (quando o ano passado me dizia ser essa a maior tragédia). Disse: “Compreende: vou lá para baixo *fazer* a minha obra, impor-me socialmente. De resto é muito duro Paris durante tanto tempo, esgota-nos!”. Veio-me pedir para eu arranjar um editor para a tradução portuguesa dos manifestos do Marinetti (livro *Le Futurisme* e os últimos trabalhos). Pedido — disse — feito em nome do Marinetti. Para ser amável escreverei a qualquer livreiro daí que dirá que não...

Adeus, meu querido Fernando Pessoa. Perdoe-me tudo, tudo.

E um grande, grande abraço

do seu pobre

Mário de Sá-Carneiro

Saudades do Carlos Franco!

Escreva breve!

Paris — 31 Março 1916

Meu Querido Amigo,

A menos dum milagre na próxima 2<sup>a</sup> feira 3 (ou mesmo na véspera) o seu Mário de Sá-Carneiro tomará uma forte dose de estriçnina e desaparecerá deste mundo.

É assim tal e qual — mas custa-me tanto a escrever esta carta pelo ridículo que sempre encontrei nas “cartas de despedida”...

Não vale a pena lastimar-me, meu querido Fernando: afinal tenho o que quero: o que tanto sempre quis — e eu, em verdade, já não faria nada por aqui... Já dera o que tinha a dar.

Eu não me mato por coisa nenhuma: eu mato-me porque me coloquei pelas circunstâncias — ou melhor: fui colocado por elas, numa áurea temeridade — numa situação para a qual, a meus olhos, não há uma outra saída. Antes assim. É a única maneira de fazer o que *devo* fazer.

Vivo há 15 dias uma vida como sempre sonhei: tive tudo durante eles: realizada a parte sexual, enfim, da minha Obra — vivido o histerismo do seu ópio, as luas zebradas, os mosqueiros roxos da sua Ilusão.

Podia ser feliz mais tempo, tudo me corre, psicologicamente, às maravilhas: *mas não tenho dinheiro*.

Contava firmemente com certa soma que pedira ao meu Pai há 15 dias. Ela não chegou — e como resposta um telegrama à legação em que o meu Pai pergunta quanto dinheiro preciso para eu ir para Lisboa... Houve decerto um mal-entendido, ou falta de recepção dum meu longo telegrama expedido em 19. Segunda-feira preciso inadiavelmente de 500 francos. Como a menos dum milagre eles não podem chegar... aí tem o meu querido Amigo. É mesquinho: mas é assim. E lembrar-me que se não fosse a questão material eu podia ser tão feliz — tudo tão fácil... Que se lhe há-de fazer...

Mais tarde ou mais cedo, pela eterna questão *pecuniária*, isto tinha que suceder. Não me lastimo portanto. E os astros tiveram razão...

Hoje vou viver o meu último dia feliz. Estou muito contente. Mil anos me separam de amanhã. Só me espanta, em face de mim, a tranqüilidade das coisas... que vejo mais nítidas, em mais determinados relevos porque as devo deixar brevemente. Mas não façamos literatura.

Pelo mesmo correio (ou amanhã) registadamente enviarei o meu caderno de versos que você guardará e de que você pode dispor para todos os fins como se fosse seu. Pode fazer publicar os versos em volume, em revistas etc.

Deve juntar aquela quadra: “Quando eu morrer batam em latas” etc.

Perdoe-me não lhe dizer mais nada: mas não só me falta tempo e a cabeça como acho belo levar comigo alguma coisa que ninguém sabe ao certo, senão eu. Não me perdi por ninguém: perdi-me por mim, mas fiel aos meus versos:

Atapetemos a vida

Contra nós e contra o mundo...

Atapetei-a sobretudo contra mim — mas que me importa se eram tão densos os tapetes, tão roxos, tão de luxo e festa...

Você e o meu Pai são as únicas duas pessoas a quem escrevo. Mas dê por mim um grande abraço ao Vitoriano e outro ao José Pacheco.

Todo o meu afecto e a minha gratidão por você, meu querido Fernando Pessoa, num longo, num interminável abraço de Alma.

o seu, seu

Mário de Sá-Carneiro

Veja lá: mesmo para os Astros diga-me potins, fale-me do sensacionismo...

Adeus.

Se não conseguir arranjar amanhã a estricnina em dose suficiente deito-me para debaixo do “metro”... Não se zangue comigo.



3 Abril 1916

Adeus, meu Querido Fernando Pessoa.

É hoje segunda-feira 3 que morro atirando-me para debaixo do “metro” (ou melhor do “Nord-Sud”) na estação de Pigalle. Mande-lhe ontem o meu caderno de versos *mas sem selos*. Peço-lhe que faça o possível por pagar a multa se ele aí chegar. Caso contrário, não faz grande diferença pois você tem todos os meus versos nas minhas cartas. Vá comunicar ao meu Avô a notícia da minha morte — e vá também ter com a minha Ama à Praça dos Restauradores. Diga-lhe que me lembro muito dela neste último momento e que lhe mando um grande, grande beijo. Diga ao meu Avô também que o abraço muito.

Adeus.

o seu pobre

Mário de Sá-Carneiro.

P.S.

Envio-lhe como última recordação a minha carta de estudante na Faculdade de Direito de Paris — o bom tempo — com o meu retrato. Um grande abraço. Adeus

o seu, seu

Mário

Carta de José Araújo enviada a Fernando Pessoa poucos dias depois da morte de Mário de Sá-Carneiro.<sup>83</sup>

Exmo. Senhor Pessoa:

Recebi hoje sua carta, desculpe não lhe ter respondido como dizia no meu cartão, mas o Carlos Ferreira ficou de me dar o seu endereço, e como se tinha esquecido, ainda hoje estou esperando o mesmo. Já aqui tinha uma carta preparada para o meu amigo, carta que inutilizei pois preciso de ser uma pouco mais extenso.

Vou pois contar-lhe minuciosamente o triste fim do nosso pobre Sá-Carneiro; mas antes vou dizer-lhe em duas palavras como o conheci e como em tão pouco tempo, eu tive um dos melhores amigos, e com certeza o mais *íntimo*. Conheci-o há uns seis meses apresentado por Carlos Ferreira num dos restaurantes do Faubourge desde esse dia, eu tive um bom amigo e vice-versa, não sei explicar-lhe como se deu este caso bem extraordinário de mais que eu não sendo um escritor nem poeta, mas pertencendo ao comércio, cousa bem material; não sei; um mês depois não se passava um dia sem que nós estivéssemos conversando em qualquer café, horas e horas, por aqui já o meu amigo deve calcular quanto desgosto tive com a sua morte, e como ele e mais ninguém me compreendia. Desculpe-me e a esta mal alinhavada carta mas sou nervoso, portanto não se admire de alguma falta. Foi no mês de Março pouco mais ou menos que Sá-Carneiro teve a *infelicidade* de encontrar num dos cafés de Montmartre uma rapariga por quem teve grande *interesse*, digo interessa porque ainda hoje não sei se era amor, simpatia, ou ódio, não sei; desde então Sá-Carneiro mudou bastante, vinha aqui ao escritório sempre apressado, havia mesmo semanas que só vinha aqui três vezes, e mais nada. Assim, chegava aqui e dizia-me: Araújo preciso falar-lhe venha comigo a um café; saíamos e então ele coitado, contava-me o que se passava: que não podia continuar assim, impossível, impossível, aquela mulher; um mistério, um horror, e por aqui fora muito nervoso, e contava-me o que se tinha passado (antes tenho que lhe dizer que ele tomava estricnina em grande dose). Muitas vezes eu perguntava-lhe se ele realmente gostava dessa mulher, a sua resposta invariável era: Não gosto dessa mulher, juro-lhe que não gosto dessa mulher. Calcule o meu amigo o que eu podia fazer nesta situação:

---

<sup>83</sup> Carta retirada do livro *Mário de Sá-Carneiro: fotobiografia* indicado na bibliografia.

Um dia, 26 entrou ele no meu escritório como costumava, depois de falarmos uns momentos disse-me — Araújo preciso que você vá hoje a minha casa às 8 h. *em ponto*, sem falta. Assim fiz, quando entrei no quarto, notei que ele estava deitado, muito naturalmente perguntei se lhe doía a cabeça; foi então que ele disse — acabei agora de tomar cinco frascos de arseniato de estriçnina, peço-lhe que fique — corri logo abaixo a buscar um copo de leite, ao mesmo tempo dizia ao criado para subir com o mesmo, enquanto eu ia ao comissariado procurar um médico e ao mesmo tempo um automóvel para o conduzir a um hospital, tudo isto tinha sido feito rapidamente, quando subi com os dois agentes para o transportar ao automóvel, foi então que presenciei a cousa mais horrível que se pode imaginar. Sá-Carneiro agonizava, congestionando numa ânsia horrível, todo contorcido, as mãos enclavinadas, momentos depois expirava; nada havia que o salvasse, eram 8 horas e 29 minutos, depois foi o quarto fechado por ordem dos agentes e eu fui ao comissariado prestar esclarecimentos. Às 11 horas entramos no quarto, o comissário dois agentes e eu. Sobre a mesa bem à vista estava uma carta para mim, mais atrás nova carta para o Pai, outra para o meu amigo, e mais duas, uma para a tal rapariga, outra para o Carlos Ferreira. Sobre o fogão uma folha de papel na qual escrito a lápis e em francês estava o seguinte. Declaro que me mato voluntariamente peço p: mim o cumulado, e para dar a cigareira ao meu amigo Araújo como recordação, havia também espalhados sobre a mesa 5 frascos vazios de arseniato de estriçnina comprados em diversas farmácias. A rigidez cadavérica foi logo, momentos, digo  $\frac{3}{4}$  horas depois, estava vestido, penteado: horrível, os olhos muito fora das órbitas, a boca aberta, as mãos fechadas sobre o ventre, as pernas um pouco abertas, logo depois da morte tomou uma cor esverdeada que se acentuou pouco a pouco. Depois de revistado por um polícia só foram encontradas duas moedas de 10 cêntimos no bolso do colete. Depois de todas estas coisas a que tive a coragem de assistir, foi a porta novamente fechada. No comissariado tomei a responsabilidade sobre o enterro pois o pobre amigo como sabe só aqui tinha eu e Carlos Ferreira como mais íntimos. Fui a casa de Carlos Ferreira e dei-lhe conta do sucedido eram meia-noite ou 1 hora não me recordo.

Só no dia 28 às 8 h. é que foi metido num caixão e isto por grandes reclamações, de contrário ainda estaria no dia 29 em cima da cama. Quando entrei no quarto recuei apavorado, durante a noite o cadáver inchava duma maneira tal que todo o fato tinha rebentado, da boca, do nariz, olhos, ouvidos saía uma sangue preto e junto a tudo isto um cheiro insuportável de decomposição. Mandeí entrar os homens que traziam o caixão mas não servia era pequeno,

note o meu amigo que ninguém se tinha enganado, mas ninguém contara que aumentaria tanto, veio pois um outro caixão (o maior que havia) mesmo assim ainda custou, antes tinha pedido à dona do hotel para me dar um lençol que serviria de mortalha, assim fez. Com grande trabalho foi colocado no caixão, não imagina o meu amigo, estava completamente negro cheio de sangue assim foi envolto na mortalha aparafusado o caixão, foram-lhe passadas umas correias, com receio que rebentasse durante a noite.

No outro dia (29) foi o enterro, modesto, mas decente, não se disse nada, pois não o podíamos mesmo fazer, e assim foi enterrado no cemitério de Pantin, assisti a tudo e só depois de a última pá de terra cair é que me vim embora. Tenho a dizer-lhe que está em coval separado que aluguei por cinco anos, Aqui findo a minha triste narrativa e peço mais uma vez me perdoe a maneira como está feita.

Todos os papéis que encontrei e cartas, tudo está fechado numa mala, o mesmo também com fatos e roupas brancas, chapéus, escovas, tudo inclusive os mais insignificantes objectos.

Sobre o que o meu amigo pede os papéis não os posso mandar já pela seguinte razão, Sá-Carneiro devia ao hotel uma conta de 200 e tal francos, de maneira que como eu não posso pagar essa quantia espero que qualquer parente me envie essa importância, mesmo porque eu não disponho aqui de muito dinheiro.

Junto lhe envio diversos papéis e uma carta que ele me deixou espero que possa dizer alguma coisa sobre este assunto.

Pedindo-lhe mais uma vez desculpa da minha mal acabada carta. Creia-me seu amigo muito obrigado

José Araújo

P.S. Não foi encontrado um sobretudo novo, uma par de botas também novo e o relógio. Julgam que foram vendidos por ele. Não fui ao cônsul pedir dinheiro nenhum.

## A GRANDE SOMBRA

*Mário de Sá-Carneiro*

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

\_\_\_\_\_. *Poesia*. Fernando Paixão (org.). São Paulo: Iluminuras, 2001.

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

### *Bibliografia sobre a obra de 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*. **Revista Colóquio Letras**, Lisboa, p. 237-246, n. 117/118, set. 1990.

ALMEIDA, Rogério Caetano de. *O corpo grotesco como elemento de construção poética nas obras de Augusto dos Anjos, Mário de Sá-Carneiro e Ramóm López Velarde*. São Paulo, 2007. 239 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo.

BACARISSE, Pamela. *A alma amortalhada: Mario de Sa-Carneiro's use of metaphor and image*. London: Tamesis Book Limited, 1984.

\_\_\_\_\_. *Mário de Sá-Carneiro: a imagem da arte*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, p. 40-53, n. 75, set. 1983.

\_\_\_\_\_. *Recensão crítica a 'Poemas Juvenis (1903-1908)', de Mário de Sá-Carneiro*. **Revista Colóquio/Letras**. Lisboa, p. 113-114, n. 98, jul. 1987.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Mário de Sá-Carneiro: aqueloutro*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, p. 163-168, n. 117/118, set. 1990.

BELLODI, Zina M. *Função e forma do tradicional em Mário de Sá-Carneiro*. **Cadernos de teoria literária**. Araraquara: 1975.

- BISCAIA, Maria Carolina Vazzoler. *A poética decadentista em A confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo, 2006. 99 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo.
- CANDIAN, Ronerio. *As máscaras do feminino em Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo, 2007. 105 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica.
- CASTEX, François. *Mário de Sá-Carneiro e a gênese de 'Amizade'*. Coimbra: Livraria Almedina, 1971.
- CHIARETTO, Marcelo. *A celebração da arte em A confissão de Lucio de Mario de Sá-Carneiro*. Belo Horizonte, 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura) Área de Teoria da Literatura, Universidade Federal de Minas Gerais.
- COELHO, Joaquim-Francisco. *Do esfinge gorda e suas esfinges*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, p. 200-203, n.117/118, set. 1990.
- DIAS, Marina Tavares. *Mário de Sá-Carneiro em Lisboa: entre duas errâncias*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, p. 39-44, n.117/118, set. 1990.
- \_\_\_\_\_. *Mário de Sá-Carneiro: fotobiografia*. Lisboa: Quimera Editores, 1988.
- DUARTE, Lelia Maria Parreira. *Camões & Sá-Carneiro: ensaios*. Belo Horizonte: Andrade, 1973.
- FERNANDES, Annie Gisele. *Espaços do ser e do não-ser e a construção do sujeito em Mário de Sá-Carneiro*. **Literatura portuguesa aquém-mar**. Campinas: Komedi. 2005, p.183-195.
- FIGUEIREDO, João Pinto de. *A morte de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.
- GALHOZ, Maria Aliete. *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Presença, 1963.
- \_\_\_\_\_. Maria Aliete. *Thanatos, Eros e Ícaro. As leis profundas (já) das primeiras narrativas ficcionais de Mário de Sá-Carneiro*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, p. 47-53, n. 117/118, set. 1990.
- GARCEZ, M H N. *Camões e Sá-Carneiro*. **Cadernos de Teoria e Crítica Literária**. Araraquara, v. 8, p. 34-38, 1978.

- \_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa, leitor de Mário de Sá Carneiro*. **Remate de Males**. Campinas, p. 9-15, n.8, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Trilhas em Fernando Pessoa e Mário Sá-Carneiro* São Paulo: Moraes/USP, 1989.
- JÚDICE, Nuno. *O século XIX e o modernismo na ficção de Mário de Sá-Carneiro*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, p. 54-60, n. 117/118, set. 1990.
- LACERDA, Alberto de. *A poesia de Mário de Sá-Carneiro: tragédia sem suporte*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, p. 153-155, n. 117/118, set. 1990.
- LISBOA, Eugénio. *José Régio e Mário de Sá-Carneiro: as afinidades electivas?* **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, p. 215-223, n. 117/118, set. 1990.
- LOPES, Teresa Rita. *Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, p. 18-26, n.4, dez. 1971.
- \_\_\_\_\_. *A viagem no tempo de Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa através dos Professores Antena e Serzedas*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, p. 83-91, n. 117/118, set. 1990.
- MACEDO, Helder. *O Sr. Rola Pereira. Recordação de uma recordação de Mário de Sá-Carneiro*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, p. 29-36, n. 117/118, set. 1990.
- MACHADO, Lino. *O fantástico em A Confissão de Lúcio*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, p. 61-66, n. 117/118, set. 1990.
- MARGARIDO, Alfredo. *O cubismo apaixonado de Mário de Sá-Carneiro*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, p. 92-102, n. 117/118, set. 1990.
- MARTINHO, Fernando J. B. *Mário de Sá-Carneiro e a geração de 50*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, p. 224-236, n. 117/118, set. 1990, p. 224-236.
- \_\_\_\_\_. *Mário de Sá-Carneiro: um clássico da modernidade. Crítica a Obra Poética Completa, de Mário de Sá-Carneiro; Cartas Escolhidas, de Mário de Sá-Carneiro*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, p. 227, n. 129/130, jul. 1993.
- MARTINS, Fernando Cabral. *Recensão crítica à 'A Alma', de Mário de Sá-Carneiro*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, p. 91, n. 107, jan. 1989.

- \_\_\_\_\_. *Pessanha e Sá-Carneiro: intersecções*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, p. 193-199, n.º 117/118, set. 1990.
- \_\_\_\_\_. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- MELO, José Luciano de. *Olhares em Camilo Pessanha e Mário de Sá-Carneiro : leituras de imagens fragmentadas*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo.
- MENDONÇA, Adalgisa Botelho de. *A visualidade em A Confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro*. Belo Horizonte, 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Área de Teoria da Literatura, Universidade Federal de Minas Gerais.
- MOISÉS, Massaud. *Mário de Sá-Carneiro e a (sua) modernidade*. **Letras e Letras**, Porto, v.3, n.31, p.15-16, jul. 1990.
- MONTEJO, Eugenio. *Mário de Sá-Carneiro en dos espejos*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 117/118, p. 247-250, set. 1990.
- MORÃO, Paula. *Tempo e memória na ficção de Mário de Sá-Carneiro*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 117/118, p. 67-73, set. 1990.
- MOURÃO-FERREIRA, David. *O vôo de Ícaro a partir de Cesário*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 117/118, p. 204-212, set. 1990.
- PAIXÃO, Fernando. *Narciso em sacrifício: a poética de Mario de Sá – Carneiro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. *Rei-Lua, destino dúbio. Legados finisseculares e versão modernista na lírica de Mário de Sá-Carneiro*. **Revista Colóquio/Letras**. Lisboa, n. 117/118, p. 169-192, set. 1990.
- PERO, Iara Fioratti. *Mario de Sá-Carneiro: a poética da dispersão*. São Paulo, 1984. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo.



- PIEIDADE, Ana Nascimento. *A questão estética em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Universidade Aberta, 1994.
- RÉGIO, José. *Ensaio de interpretação crítica: discurso sobre Camões - Camilo, romancista português - Florbela - O fantástico na obra de Mário de Sá-Carneiro*. Porto: Brasília Editora, 1980
- ROCHA, Clara. *Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n.117/118, p. 156-162, set. 1990.
- \_\_\_\_\_. *Recensão crítica a Poemas Completos de Mário de Sá-Carneiro*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 147/148, p. 330-331, jan. 1998.
- SAPEGA, Ellen W. *Em busca da velada subtil: experiência, marginalização e ruptura nas novelas de Céu em Fogo*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 117/118, p. 74-79, set. 1990.
- SEMANA DE ESTUDOS SÁ-CARNEIRO, 1, 1994, Belo Horizonte. Anais. Belo Horizonte: CESP/FALE/UGMG, 1983.
- SILVA, Marco Antonio Queiroz. *A representação do artista em Mário de Sá-Carneiro: Estudo de algumas fontes romântico-decadentistas*. São Paulo, 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- SOBREIRA, Luís. *Jogo da Cabra Cega e A Confissão de Lúcio*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n.º 140/141, p. 71-81, abr. 1996.
- VIEIRA, António. *O jogo em Mário de Sá-Carneiro*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n.º 66, p. 41-47, mar. 1982.
- XAVIER, Mauricio. *Mário de Sá - Carneiro: labirinto de ismos*. Viçosa: Viçosa Universidade Federal, 1989.
- ZOFIAN, Maria Astolfi. *Representação metafórica em Mário de Sá Carneiro*. São Paulo, 1995. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

*Bibliografia sobre o suicídio*

ANGERAMI, Valdemar. SILVA, Edith. *Suicídio: uma alternativa à vida*. São Paulo: Traço Editora, 1986.

ALVAREZ, A. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982.

BAPTISTA, Makilim. *Suicídio e depressão: atualizações*. São Paulo: Guanabara Koogan, 2004.

BASTOS, Rogério Lustosa. *Suicídio: estudo psicossocial*. Rio de Janeiro: E-papers, 2006.

CAMPOS, Maria E. C. *Suicídio: uma bandeira de protesto*. Fundação Joaquim Nabuco, 1986.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CASSORLA, Roosevelt M.S. *O que é suicídio*. São Paulo: Abril Cultural / Brasiliense, 1985.

CASSORLA, Roosevelt M.S. GRÜNSPUN, Haim. *Do suicídio: estudos brasileiros*. Campinas: Papyrus Editora, 1991.

CASSORLA, Roosevelt M.S. BARBOSA, Ana Maria de Souza. *Da morte: estudos brasileiros*. Campinas: Papyrus Editora, 1991.

DIAS, Maria Luiza. *Suicídio: testemunho do adeus*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

DURKHEIM, Émile. *O suicídio: estudo de sociologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FAIRBAIRN, Gavin J. *Reflexões em torno do suicídio: a linguagem e a ética do dano pessoal*. São Paulo: Paulus, 1999.

FEIJÓ, Marcelo. *Suicídio*. São Paulo: Lemos Editorial, 1998.

MARTUSCELLO, Carmine. *Suicídio: percepção e prevenção*. Rio de Janeiro: Editora Cultura Médica, 1993.

NETTO, Nilson Berenchetein. *Suicídio: uma análise psicossocial a partir do materialismo histórico dialético*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica.

PUENTE, Fernando Rey (org.). *Os filósofos e o suicídio*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

### *Bibliografia geral*

AMORA, Antônio Soares. *Simbolismo. Presença da Literatura Portuguesa*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974.

AGRÒ, Ettore Finazzi. *O álibi infinito: o projeto e a prática na poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional Lisboa, 1987.

BALZAC, Honoré de; BAUDELAIRE, Charles; D'AUREVILLY, Barbey. *Manual do dândi: a vida com estilo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

BARRENTO, João. *O espinho de Sócrates: modernismo e expressionismo. Ensaios de Literatura Comparada*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *Euvres complètes*. Paris: Le Dante & C. Pichois, 1961.

\_\_\_\_\_. *As flores do mal*. Tradução: Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Círculo do Livro, 1980. Original francês.

\_\_\_\_\_. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. *O poema do haxixe*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Aquariana, 2003. Original francês.

BEARD, Mary. HENDERSON, John. *Antiguidade clássica: uma brevíssima introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

- BENJAMIN, Walter. *Reflections: essays, aphorisms, autobiographical writings*. New York, Schocken Books, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Selected writings*. London: Belknap, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1998.
- BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Versão: Monges de Maredsous. São Paulo: Ave Maria, 1984.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática Editora, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *História de la locura en lá época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- \_\_\_\_\_. *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- FREEMAN, Mark. *Rewriting the self: history, memory, narrative*. London and New York: Routledge, 1993.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GUIMARÃES, Fernando. *Poética do simbolismo em Portugal*. São Paulo, Imprensa Nacional, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Porto: Lello & Irmão, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O modernismo português e sua poética*. Porto: Lello Editores, 1999.

- GOETHE, Johann Wolfgang von. *The sorrows of young Werthers*. Disponível em <http://www.online-literature.com/goethe/sorrows-of-young-werther>. Acesso em: 10 out. 2010.
- GOFF, Jacques Le. Schmitt, Jean Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*. São Paulo: EDUSC, 2002.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York and London: Methuen, 1980.
- JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- KEATS, John. *The poetical works of John Keats*. Great Britain: Oxford, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Selected Poems*. New York: Gramercy Books, 1993.
- KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de angústia*. São Paulo: Hemus Editora, 2007.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa Revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Suicidária modernidade*. **Revista Colóquio/Letras**. Lisboa, n. 117/118, p. 7-12, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- MAIOR, Dionizíio Vila. *Fernando Pessoa: heteronímia e dialogismo*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O sujeito modernista: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro*. Lisboa: Universidade Aberta, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Introdução ao Modernismo*. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.
- MATEI, Calinescu. *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Indiana: Indiana University Press, 1977.

- MILNER, M. *Freud et la interprétation de la littérature*. Paris, C.D.U. ET Sedes, 1980.
- MOLANPHY, Chris. *Kurt Cobain: voice of a generation*. Belgium: Barnes and Noble Books Publishing, 2003.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *Antero de Quental: poesia e prosa*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.
- MOISÉS, Leyla Perrone. *Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- MOISÉS, Massaud. *Modernismo. Presença da Literatura Portuguesa*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974.
- \_\_\_\_\_. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- PAZ, Octavio. *Los signos en Rotación y otros ensayos de Octavio Paz*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- POE, Edgar Alan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- REIS, Carlos. *História da Literatura Portuguesa*. Publicações Alfa, 2001.
- ROSA, António Ramos. *O conceito de criação na poesia moderna*. **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 56, p. 5-11, jul. 1980.
- SARAIVA, António José. LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2005.
- SEGALSTAD, Eric. HUNTER, Josh. *The 27s: the greatest myth of rock & roll*. Berkeley Lake: Samadhi Creations, 2008.
- SENNET, Richard. *The fall of public man*. London: Cambridge University Press, 1974.
- SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 1996.
- SHOPENHAUER, Arthur. *A arte de conhecer a si mesmo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- TAYLOR, Charles. *Sources of the self: the making of the modern identity*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

UNAMUNO, Miguel. *Por tierras de Portugal y de España*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

Universidade Federal do Paraná. Sistema de Bibliotecas. *Normas para apresentação de documentos científicos: Referências*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2000.

WILDE, Oscar. *The picture of Dorian Gray*. London: Penguin Books, 1994.

\_\_\_\_\_. *Contos completos*. São Paulo: Landmark, 2006.

WILLETT, Edward. *Janis Joplin: take another little piece of my heart*. New York: Library of Congress, 2008.

WORDSWORTH, William. *Selected poems*. New York: Gramercy Books, 1993.