

Uma cartografia do sensível: o eu-lírico na poética de Mário de Sá-Carneiro

Jair Zandoná¹

Resumo: Debruçar-se no projeto poético de Mário de Sá-Carneiro implica reconhecer o eu-lírico como um sujeito melancólico, envolto pela trama que sua poética elabora. Então, a *persona* de papel se lança, via linguagem, ao abismo existencial e experimenta diferentes sentidos de morte, num movimento contínuo de autodestruição, e que toma corpo pela grande viagem literária da modernidade.

Palavras-chave: Modernismo português, Mário de Sá-Carneiro, Cartografia do sensível

Resumen: Volcarse para el proyecto poético de Mário de Sá-Carneiro obliga reconocer el sujeto lírico como un sujeto melancólico, envuelto por la trama que su poética elabora. Entonces, la *persona* de papel se lanza, por medio del lenguaje, al abismo existencial y experimenta diferentes sentidos de muerte, en un movimiento continuo de autodestrucción, y que se amplía por el gran viaje literario de la modernidad.

Palabras claves: Modernismo portugués, Mário de Sá-Carneiro, Cartografía del sensible

¹Aluno do Curso de Pós-graduação em Literatura, nível Doutorado, pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

Geração de *Orpheu*: máquina impulsionadora para o Modernismo português

Se olharmos para o cenário literário português referente ao primeiro momento modernista, em que surge a Geração de *Orpheu* e sua Revista, identificamos que decorre, por assim dizer, da “herança” iniciada pela *belle époque* que tem, como característica geral, a pluralidade de tendências filosóficas, científicas, sociais e literárias, traduzidas, no âmbito da Literatura, por representantes como Baudelaire, Rimbaud e Verlaine. A *belle époque* deriva do culto à modernidade, resultante dos avanços científicos e tecnológicos — o desenvolvimento dos meios de transportes e da imprensa, por exemplo —, e, ao mesmo tempo, do esgotamento de teorias e técnicas estéticas que não mais correspondiam à realidade europeia.

O afã da *belle époque* se encerra com o início da I Guerra Mundial. Nesse contexto, surgem as vanguardas europeias — Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo e, mais tarde, Surrealismo — para defender, de modo geral, a completa ruptura com as tendências clássicas.

Baudelaire influenciará as idéias dos colaboradores do primeiro momento do Modernismo Português que, subsequentemente à fase simbolista, vê instaurar o segundo momento — o de ruptura —, de que faz parte a Geração de *Orpheu* e sua Revista. Nesse novo cenário se percebe o movimento ambíguo da modernidade, visto que será a partir do que as vanguardas proclamam — a ruptura com o antigo, num movimento contínuo de renovação, na busca do novo — que, por um lado, a partir do Modernismo, a tradição da ruptura se sedimentará como tradição moderna, e, por outro, daí também emergirá a noção de uma arte “voltada contra si mesma”. A propósito, Antoine Compagnon (1999, p. 10) declara que

A tradição moderna, escrevia Octavio Paz, em Ponto de Convergência, é uma tradição voltada contra si mesma, e esse paradoxo anuncia o destino da modernidade estética, contraditória em si mesma: ela afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente

sua vida e sua morte, sua grandeza e sua decadência. A aliança dos contrários revela o moderno como negação da tradição, isto é, necessariamente tradição da negação; ela denuncia sua aporia ou seu impasse lógico. [grifos do original]

Apesar das diferenças entre as vanguardas, todas compreendiam que os moldes acadêmicos e conservadores de Arte estavam envelhecidos e cristalizados. Daí a prática vanguardista, no sentido do “destino insuportável que as vanguardas conjuraram, fazendo-se históricas, considerando o movimento indefinido do novo como uma superação crítica. Para conservar o sentido, para distinguir-se da decadência, a renovação deve identificar-se com a trajetória que leva à essência da arte, ou seja, a uma redução e uma purificação.” (COMPAGNON, 1999, p. 38)

A característica de renovação proposta pelas vanguardas para se chegar “à essência da arte”, destacada por Compagnon, far-se-á constante a ponto de se tornar, contraditoriamente, tradição. Tradição, em sua acepção mais usual, é o ato de transmitir modelos, crenças, valores de uma geração à outra. Na medida em que essa “tradição imposta” se mantém — ou esse ato de transmitir inevitavelmente —, desenvolve-se uma relação de dependência com o ponto original de transmissão. É a isso que Octavio Paz se referia em *Ponto de Convergência*, já que considerar a existência de uma “tradição moderna” — leia-se tradição da ruptura — parece, em princípio, absurdo. Considerando, no entanto, o *spleen* de Baudelaire e a proposta de “novo” defendida por Rimbaud, de multiplicar o progresso, pode-se considerar que a tradição moderna possui tais momentos como precedentes, os quais virão também a antecipar, inclusive, as vanguardas européias. Mas o moderno — tido como avanço, progresso, evolução — não mais será o mesmo.

Nesse sentido, as discussões de forma, métodos e abordagens sofrem alteração, descolando-se da noção de valor: a modernidade estética se define pela negação — anti-burguesa, autônoma e polêmica.

Por esse viés, Compagnon (1999), ao escrever sobre a modernidade, aponta quatro traços que a caracterizam: o *não-acabado*, o *fragmentário*, a *insignificância* e a *autonomia*. O *não-acabado* é característica inevitável da modernidade, pois evoca a velocidade do mundo moderno — as obras serão um esboço daquilo que se pretende, contudo, o processo nunca estará terminado, visto ser impossível acompanhar todos os movimentos da modernização. Nesse sentido, o *fragmentário* é encarado como forma de movimento, uma vez que registra detalhes e impressões rápidas do momento. A associação do *não-acabado* com o *fragmentário* provoca a indeterminação/perda do sentido, ou a *insignificância*, ou seja, a composição harmoniosa proposta pelo antigo cede espaço a imagens pouco convencionais. Como último traço da modernidade — nem por isso menos importante — está a *autonomia*, que, vinda da consciência crítica existente no próprio autor, faz com que ele construa suas regras, seus modelos e seus critérios para o que considera arte. Com vistas a demonstrar isso, nos ocuparemos de/ com alguns traços da poética de Mário de Sá-Carneiro.

Intermédios de sentir

Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 123-124) afirma que o que caracteriza o poeta moderno é:

a consciência de uma despersonalização substancial, inerente a seu ofício, da perda fatal do Eu na linguagem. “Eu é um outro”, escrevia Rimbaud, anunciando a modernidade. Numerosos poetas, mais recentes, confirmam que a consciência do vácuo subjetivo se acentuou em nosso século. A linguagem foi deixando de ser experimentada como instrumento, mediação, representação da presença, para ser encarada como falta-de-ser. (...)

Por ser a experiência mais radical da linguagem, a poesia atesta essa ausência de modo mais intenso. Na modernidade, a essa experiência vem juntar-se a consciência, por auto-reflexão, da natureza e dos processos da própria linguagem. A função metalingüística acentuou-se nas obras poéticas, a linguagem poética passou a ser o próprio tema da poesia, num movimento “suicida” que Maurice Blanchot

comparou ao do escorpião que pica sua própria cauda. Como resultado dessa reflexão metalingüística, o sujeito poético é o primeiro a desmascarar-se como falta e ausência. [aspas do original]

Em se tratando de ausência, numa ausência de si mesmo, Mário de Sá-Carneiro — amigo íntimo de Fernando Pessoa, com quem compartilhou ideias e ideais literários e elaborou, com outros contemporâneos, a *Revista Orpheu* — constrói uma poética na qual o sujeito está em constante declínio. Seu texto está alicerçado na melancolia, a qual se delineia em sua escrita nas perdas de sua vida e na morte, o que confere uma leitura ainda mais trágica ao literário, uma vez que Sá-Carneiro leva sua escrita ao extremo, fazendo de seu corpo também parte de sua elaboração estética, com o suicídio. Assim, podemos delinear, de maneira geral, os traços melancólicos presentes nos textos de Sá-Carneiro. Como aponta Kristeva (1989, p. 15-16),

se a perda, o luto, a ausência desencadeiam o ato imaginário e nutrem permanentemente tanto quanto o ameaçam e o danificam, é também notável que ao regenerar-se essa mágoa mobilizadora erija-se o fetiche da obra. O artista que se consome com a melancolia é, ao mesmo tempo, o mais obstinado em combater a demissão simbólica que o envolve... Até que a morte o atinja ou que o suicídio se imponha para alguns, como triunfo final sobre o nada do objeto perdido...

A insuficiência de — e do — ser desdobram os limites da representação. É nesse lugar-limite, respaldado pelo simbólico, que sua escrita se manifesta. E será apenas na representação que o sujeito melancólico conseguirá se sustentar. Tomado pela angústia, pela dor, é no lamento e no silêncio que recorre à tentativa de recuperar o objeto.

Independentemente do rastro biográfico com que os poemas carneirianos estejam marcados, percebemos um esforço em transformar o [seu] mundo subjetivo em material literário. O poeta não se fecha em si mesmo, em uma escrita puramente confessional, há o trabalho de elaboração e intelectualização do sentido. Ele amplia

o particular para muito além do pessoal. Como observa Ana Cristina César (1999, p. 203),

o fingimento é próprio da literatura, mas só se afirma sobre bases deveras sentidas. A insinceridade, porém, não se detecta cotejando o documento com a literatura de um Autor, mas dentro da própria produção literária, como problema intrinsecamente literário, como dado revelador de um jogo de recalques e poderes.

Em Sá-Carneiro, mesmo que tenhamos um eu-lírico masculino em primeira pessoa, encontramos a secundarização da experiência, o que confere à sua escrita um poder ainda maior. Tomamos emprestadas as palavras de Roland Barthes (2004, p. 447), quando o estudioso se refere à escrita do diário íntimo: “a sinceridade não passa de um imaginário de segundo grau”, o que nos leva à idéia de deformação do material biográfico a que o poeta se dedica.

Nessa viagem literária pela modernidade, na qual o esfacelamento do Eu — Eu sempre em mosaico, fractais, biografemas — delibera em diferentes nuances o que sente, como vive, extrapolando os limites da sensibilidade. Essa sensibilidade será sempre extrema, como podemos perceber no modo como o eu-lírico carneiriano está rodeado de imagens de ruína, de perda e de derrocada do sujeito, retomando a figura de Narciso, uma vez que representa a identificação do sujeito melancólico com o objeto, resultando em uma grande rigidez e uma extrema fragilidade. (CARVALHO, 2003, p. 205) A rigidez está expressa pelo tom de fatalidade, que não abre espaço para qualquer outra possibilidade senão a manifesta pelo eu poemático. Já a fragilidade é marcada pela recorrente temática de perda, que leva a uma vertiginosa queda. Nessa “escrita de excessos” (CARVALHO, 2003, p. 203), sobretudo em *Dispersão* — trabalho que consideramos como a síntese do projeto poético de Sá-Carneiro —, o que encontramos é a conjugação aparente de elementos biográficos para intensificar o[s] significado[s] de seus versos. Como observa Paixão, Sá-Carneiro acaba por criar um neologismo necessário para a

significação de seu projeto: *dispersão*, uma variação de *persona* no qual representa a própria dispersão — palavra-chave de sua poética —, sem se limitar ao psiquismo individual, negando o “corriqueiramente humano” (PAIXÃO, 2003, p. 55).

Levando em conta a vertiginosa produção literária de Mário de Sá-Carneiro, vale lembrar que o escritor melancólico sente a necessidade de expressar-se textualmente, para tentar, mesmo que saiba ser impossível, livrar-se, por algum tempo e de alguma forma, de sua angustiante perda. Desencadeia-se, a partir daí, um processo cíclico, não de repetição, mas de buscar codificar, sempre de um novo modo, aquilo que perpassa o sujeito deprimido, numa tentativa — não raramente falha — de expressar sua afetividade pelo objeto por meio da escrita. A escrita seria então, e também, sublimação, um contrapeso pela perda do objeto. A partir da perda, o sujeito encontra-se visceralmente desorientado.

Talvez o que contribua para essa melancolia quase congênita percebida seja a forma como o sujeito se debruça sobre o mundo, ou como o mundo altera a sua vida [numa leitura mais radical]. D’Angelo (2006, p. 248) elabora um quadro bastante turbulento acerca da experiência na modernidade:

A perda da experiência pelo bombardeio da informação, pela mecanização e divisão do trabalho industrial se traduz em automatização. Transformado em autômato, o operário lida melhor com a máquina. Os mesmos gestos mecânicos são encontrados entre os transeuntes das ruas e as multidões que circulam nas grandes cidades. As condições de vida nas sociedades modernas obrigam os indivíduos a concentrarem suas energias protegendo-se dos choques, onipresentes na realidade. Absortos na vivência do presente, eles vão perdendo a memória, se isolando, adquirindo assim uma nova sensibilidade.

Essa nova sensibilidade é percebida na poética elaborada por Sá-Carneiro. Como observa Andrea do Roccio Souto (2005, p. 52-53), “a grande viagem literária da modernidade, o estilhaçamento do Eu que sente, vive e relata a passagem, o trânsito, está representada

minuciosamente na obra pessoana” e, não obstante, via disseminação, também na produção carneiriana. Importa frisar que toda a dispersão encontrada no sujeito poético construído por Sá-Carneiro parte de uma intensa lucidez. Não é um devaneio desgovernado, mas uma dispersão consciente. É vestir-se de vivências alheias, despersonalizar-se — beirando a ausência — conscientemente.

O poeta de *Indícios de ouro* entrega-se aos próprios versos para elaborar a sua experiência. Sua poética, nesses moldes, é alimentada pela fusão entre sensação e realidade, ao ponto de a linguagem ser capaz de corporificar a instabilidade dos sentidos. Segundo Fernando Guimarães, em *O Modernismo Português e sua Poética*, a construção poética modernista adquire, além de rigor na produção poética, um alto grau de intelectualidade, e a subjetividade dá espaço à criação. Escreve Fernando Guimarães (1999, p. 60):

a poesia é uma linguagem à qual também temos que dizer algo. Produzem-se, deste modo, múltiplos significados que serão sempre orientados pela materialidade verbal ou literal que os sustenta. É a partir dessa forma de sentido ou do significado que se dá a <<expansion de la lettre>> de que Mallarmé falava. A linguagem passa, então, a ser poesia. [aspas do original]

O poeta, nesse processo de criação, utiliza-se da linguagem como ferramenta possibilitadora tanto de sentido quanto de estrutura; além disso, com ela, modula o texto. A linguagem é a portadora do ritmo e dos símbolos que conduzirão o leitor ao sentido poético. Prossegue Guimarães, afirmando que, “neste momento, passamos de um *modelo* [...] para uma *relação* [...] que existe entre o eu e o outro. A *minha* experiência não pode ser a *tua* experiência, porque ambas se dão em consciências diferentes. Mas há algo que se comunica: a significação.” (GUIMARÃES, 1999, p. 24 [grifos do original])

É pela maneira como Sá-Carneiro estabelece a relação entre o eu e o outro que sua participação na *Orpheu* se faz tão peculiar. Fernando Paixão (2003, p. 18) indica que,

A rigor, a novidade de seu trabalho inspira-se numa visão desejosa de ampliar a representação dos efeitos sensoriais através da linguagem. Para ele, o conceito último de poesia estaria associado a uma expressão rica em imagens, voltada a configurar por meio de palavras a dinâmica febril das sensações. Sob essa ótica, não cabe aos versos apenas registrar os sentimentos do poeta, mas sim operá-los de modo a que os poemas representem, na forma e no conteúdo, um movimento legítimo diretamente relacionado às percepções do sujeito lírico.

Conforme o exposto por Fernando Guimarães (1999, p. 33-34), é imprescindível observar o resgate teórico da produção moderna. Como exposto, a construção poética adquire, além de rigor na sua produção, um alto grau de intelectualidade, e a subjetividade dá espaço à criação, como se pode verificar em *Sugestão*, poema em que o eu-lírico se revela a partir do despertar dos sentidos, seja pela visão, seja pelo tato, seja pela angústia de sentir-se desfalecido — traços denunciadores da herança simbolista:

As companheiras que eu não tive,
Sinto-as chorar por mim, veladas,
Ao pôr-do-sol, pelos jardins...
Na sua mágoa azul revive
A minha dor de mãos finadas
Sobre cetins... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 87)

No poema, há o enfoque do sentimento de perda daquilo que o eu-lírico não possui, da mesma forma que não se doou àquelas que, supostamente, por ele choram. Daí a idéia de inversão e, por extensão, de fingimento, na medida em que o eu-lírico finge sentir, comparando essa (im)possibilidade às visões do pôr-do-sol e jardins, que, não obstante existam, nem sempre são percebidas. Paradoxalmente, como a imagem restringe-se ao sentir, o eu-lírico recupera o contato mórbido do cetim sepulcral, na articulação de sentimentos intensos fingidamente excitados pelo tato e pela visão, percebidos pelo distanciamento provocado pela morte.

Assim, encontramos um poeta que constrói um eu-lírico que pode ser considerado expoente de toda uma época: transformações políticas, sociais e econômicas não passam impunes, tanto na literatura quanto fora dela. Via sujeito melancólico, a poética de Sá-Carneiro se volta para um eu-lírico em declínio, que reproduz um sujeito consternado, uma nostalgia que não sabe e não define o que passou, perdeu ou terminou. A melancolia é sua própria natureza, como conclui Kristeva (1989, p. 14) ao analisar, de modo geral, a criação poética.

Se considerarmos os 12 poemas que compõem *Dispersão*, o movimento de lançar-se é contraditório: ao mesmo tempo em que o eu poético se lança às alturas, num vôo sem rumo, motivado pelo sentimento de ausência, esse lançar-se também é de queda, em declínio contínuo, próprio daquele que se joga no abismo — de sentimentos e sentidos — e se perde nesse/com esse processo, resultando daí um rompimento com a realidade. No cenário da melancolia, o que menos importa é a perda do objeto, mas a alteração que se processa nesse objeto para que se instaure uma experiência melancólica. Se o objeto já não é mais amado ou digno de amor perde a aura de ideal, perde seu brilho imaginário e é reduzido a objeto real. Desse modo, o objeto com o qual o sujeito melancólico se identifica é oposto ao objeto ideal (CARVALHO, 2003, p. 205). Sendo assim, ele apenas poderá ser rejeitado ou sacrificado.

Essa assertiva retoma o ato suicida de Mário de Sá-Carneiro. Como Narciso, sacrificará a si mesmo, uma vez que a morte parece ser a única possibilidade de paz, para aplacar e exterminar o objeto que perdeu o valor. É nessa perda que as palavras de Kristeva (1989, p. 18-19) se fazem importantes, haja vista que, para a estudiosa, “o suicídio não é um ato de guerra camuflado, mas uma reunião com a tristeza e, além dela, com esse impossível amor, jamais tocado, sempre em outro lugar, como as promessas do nada, da morte.” Às palavras da psicanalista somamos às de D’Angelo (2006, p. 244), para quem, ao analisar a poética baudelairiana, “a opção pelo suicídio é

o modo mais dramático de recusa ao tempo da modernidade, esse gesto também pode significar uma indisposição radical a qualquer tipo de concessão capaz de atingir a autonomia da arte.”

É nesse movimento que retomamos a imagem de Narciso. Se considerarmos *Partida*, que abre o livro de poemas, encontramos um eu-lírico que vê sua vida escoar — e, como a água que desce o rio, não há como controlar seu fluxo: a vida simplesmente segue seu rumo. E seguindo o natural movimento, o eu-lírico, em tom melancólico, exacerba o sentimento de perda de seu objeto, que não é nomeado, tampouco reconhecido, porque, como ele mesmo menciona, é “de além”. Sendo assim, sua alma sente falta de algo que sequer chegou a acontecer. O sentimento de perda é, para ele, como que um fardo a carregar — tão torturante quanto o de Atlas —, numa tarefa que não tem fim — como a de Sísifo. Então, esse eu se joga ao sonho, a elementos que o levam e elevam às alturas, para refugiar-se, ser imponente e, ao menos no sonho, mostrar-se forte: “Ser garra imperial enclavinhada, / E numa extrema-unção d’alma ampliada, / Viajar outros sentidos, outras vidas”, para ser capaz de transcender-se a si mesmo.

Partida, por fazer referência ao artista, também nos reporta ao próprio poeta e recai na questão biográfica, como se “acidentalmente” fosse a voz do poeta que se entrecruzasse com a do sujeito do poema. A assertiva de Paixão (2003, p. 37) acerca da poesia de Sá-Carneiro, ao dizer que “a dicotomia entre sonho e realidade engendra-se como eixo imaginário em torno ao qual se arrolam imagens que revisitam com insistência a condição do poeta”, parece-nos bastante adequada. Sá-Carneiro brinca com as fronteiras de nossa razão, confunde-nos, e encaminha-nos ao labirinto que o jogo de imagens e cores promove: “A cor já não é cor — é som e aroma!”. E para fechar — ou abrir — as portas desse caminho de ilusão, o último verso é derradeiro: “A tristeza de nunca sermos dois...” recupera o castigo de Narciso imposto por Nêmesis: “que também possa amar e jamais possuir o objeto de seu

amor!” (FAVRE, 2000, p. 747). Narciso sabe — embora não queira acreditar — que é impossível a “fusão entre ele e seu reflexo, entre o ser profundo e a aparência efêmera.” (FAVRE, 2000, p. 750)

E nesse caminho de desilusão, a análise de Gaston Bachelard (1997, p. 26) sobre Narciso é bastante enriquecedora para nossa leitura: “A contemplação de Narciso está quase fatalmente ligada a uma esperança. Meditando sobre sua beleza, Narciso medita sobre seu porvir. O narcisismo determina então uma espécie de *catoptromancia natural*.” [grifos do original] Seria como se o sujeito previsse o que aconteceria com ele mesmo a partir do que vê no outro — seu próprio reflexo —; suas ações seriam antecipadas na busca pelo Outro.

“Eu não sou eu nem sou outro”²

Mário de Sá-Carneiro, ao criar um eu-lírico fadado às perdas, em que as percepções se desvanecem, leva ao “engano” da impressão — ou talvez da sensação — dos acontecimentos/atos. De seus textos emerge a questão essencial do mistério: o ser nunca se revela por completo, está sempre envolto por uma cortina intransponível, porém perceptível aos sentidos.

Nesse movimento de deslocamento, o poeta encobre, com máscaras, suas personagens e eus-líricos, convertidos em Outros. Faz isso a partir de uma projeção de sentimentos não vivenciados, mas fingidos ou supostamente sentidos pelo eu-lírico. Aí se encontra a máscara do fingimento, um “fingidor” — derivado do Latim *fingere* , tem suas origens mescladas às da palavra “ficção”, de modo que quem finge é aquele que, usando de sua imaginação criativa, constrói representações —, provocando indefinidamente relações estabelecidas entre o eu-lírico e seu outro-eu mascarado que, como bem teoriza Fernando Pessoa (2005, p. 164) na conhecida estrofe

² Primeiro verso do poema 7, publicado em *Indícios de Ouro* (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 82)

contida em *Autopsicografia*, “Finge tão completamente/Que chega fingir que é dor/A dor que deveras sente”. O poeta, fingidor por excelência, finge — cria — e finge-se ao [re]criar-se [em] outro[s].

Sá-Carneiro experimenta o fingimento, como seu amigo Pessoa. Não obstante, sua obra foi interrompida pelo suicídio, de modo que também isso nos afigura como um fingimento, um engodo ao leitor, como a dizer, “esperem, que eu volto”, continuando a deslocar sensações e idéias, mesmo quando já não possa fisicamente fazê-lo. Algo como se a máscara do fingimento, tomando-a, de chofre, ao amigo Pessoa, fosse estendida, além deles dois, também àquele que lê:

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm. (PESSOA, 2005, p. 165)

Em outras palavras, é na relação estabelecida entre linguagem-subjetividade-textualidade que a relação entre texto e receptor se processará. E será nessa relação que a dicotomia eu/outro ocorrerá, numa espécie de diálogo de consciências, levando a estabelecer-se, nesse confronto, a significação do texto. É por esse viés que recorreremos ao exposto por Susana Scramim, em aula ministrada no curso “*Fin du siècle*”, *decadência e modernidade*: “a vida passa a ser tomada como coisa em si, assim como o poema”. Nessa medida é que o jogo dos fatos biográficos de Sá-Carneiro, e que nutrem sua literatura, nos parece ainda mais coerente — afinal, recordemos as palavras de Perrone-Moisés: seu suicídio prolonga e conclui a sua obra —, o texto ficcional é tido como autobiográfico, algo como poder rastrear a partir do espólio do escritor os indícios que o levariam ao suicídio, sobretudo porque, particularmente no trabalho poético de Sá-Carneiro, o tédio e a melancolia predominam como eixo temático. Seria como se eu-autor e eu-lírico se fundissem, como se o projeto poético do poeta se sobrepusesse à sua vida, como se sua vida fosse para executá-la, como numa única apresentação, o *gran finale*.

Referências

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Trad. Maria Abreu e Pedro Tamen. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Minas Gerais, UFMG, 1999.
- D'ANGELO, Martha. *A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin*. Estud. av. , São Paulo, v. 20, n. 56, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142006000100016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 03 Oct 2007. doi: 10.1590/S0103-40142006000100016.
- KRISTEVA, Júlia. *Sol Negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: 1989.
- PAIXÃO, Fernando. *Narciso em Sacrifício: a poética de Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Aquém do eu, além do outro*. 3.ed. [revista e ampliada] São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Inútil poesia e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 3.ed. [20ª reimp.]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- SOUTO, Andrea do Roccio. *“Édipo rei”, do palco à tela: reescrituras*. Porto Alegre: UFRGS, 2000. Dissertação de Mestrado (Literatura Comparada), Instituto de Letras, UFRGS, 2000. [Orient. Prof. Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira]
- ZANDONÁ, Jair. *De Orpheu ao Hades: itinerário bio/gráfico em Mário de Sá-Carneiro*. Florianópolis, 2008, 126f. Dissertação (Mestrado em Literatura), UFSC. [Orient. Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt]