

Scripta mortalia: grafia compulsiva da “dispersão total” em Mário de Sá-Carneiro

Lino Machado*

Resumo

O presente estudo, dedicado sobretudo à lírica de Mário de Sá-Carneiro, aborda também a sua prosa literária (teatro e narrativa). A problemática da morte é analisada a partir da teorização aristotélica sobre a tragédia e da freudiana sobre a compulsão à repetição e a pulsão de morte.

Palavras-chave: Trágico; Lírico; Narrativo; Iteração; Autodestruição.

ELEMENTOS DE TRAGÉDIA POSTOS NA CENA DA LÍRICA

Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática. Como todas as classificações bem pensadas, é esta útil e clara; como todas as classificações, é falsa. Os gêneros não se separam com tanta facilidade íntima, e, se analisarmos bem aquilo de que se compõem, verificaremos que da poesia lírica à dramática há uma gradação contínua. Com efeito, e indo às mesmas origens da poesia dramática – Ésquilo por exemplo –, será mais certo dizer que encontramos poesia lírica posta na boca de diversos personagens. (PESSOA, 1977, p. 198)

“E sinto que a minha morte –/ Minha dispersão total –/ Existe lá longe, ao norte,/ Numa grande capital”: assim escreveu o autor de **Dispersão**, explicitando o significado funesto do título do seu primeiro volume de poemas (SÁ-CARNEIRO, 1992, p. 38). Dessa morte, tão reiterada nos seus escritos (em verso ou prosa), pretendemos falar, tomando como fundamento a reflexão de dois célebres pensadores: o da tragédia e o da psique. Para tanto, igualmente iremos dialogar com a estudiosa que, de perspectiva diversa da nossa, abordou já – e bem – certos aspectos de uma e de outra, ao lidar com a obra do modernista português.

* Universidade Federal do Espírito Santo.

A persistência no erro, no engano fatal: eis o fio condutor do texto presente. Passemos, pois, a segui-lo.¹

Em longo trabalho sobre a poesia de Mário de Sá-Carneiro, Franca Alves Berquó (1982, p. 135-141) dedicou algumas páginas à dimensão trágica, detectada pela pesquisadora nos versos do escritor – e, inclusive, na existência do mesmo. Baseando-se em Emil Staiger, Gerd A. Bornheim e Northrop Fry, bem como no mito de Narciso e no de Ícaro, ela consegue argumentar de maneira convincente a favor da sua tese. Esta pressupõe que a lírica do autor apresenta um tom dramático, decorrente da tensão trágica que a caracteriza. Concordando com tal ponto de vista, gostaríamos, entretanto, de focar o problema a partir de uma outra (e mais clássica) concepção teórica, não contraditória com as que foram mobilizadas pela referida estudiosa, na defesa das suas postulações.

Em “Elegia” o eu textual de Sá-Carneiro afirma: “Eu fui alguém que se enganou/ E achou mais belo ter errado...”, e ainda suspira: “Ó grande Hotel universal/ Dos meus frenéticos enganos,/ Com aquecimento-central,/ Escrocs, cocottes, tziganos...” (SÁ-CARNEIRO, 1992, p. 75 e 76, respectivamente).² Ao menos mais cinco poemas do escritor encerram o radical de “errar”. 1) “Dispersão”: “Se me olho a um espelho, erro –/ Não me acho no que projecto.” (p. 38); 2) “Quase”: “De tudo houve um começo... e tudo errou...” (p. 42); 3) “Rodopio”: “Ruínas de melodias,/ Vertigens, erros e falhas.” (p. 48); 4) “O resgate”: “Velavam-se braços, subitamente errados...” (p. 68); 5) “Pied-de-nez”: “O Erro sempre a rir-me em destrambelho –/ Falso mistério, mas que não se abrange...” (p. 95). Já “enganar” e seus cognatos ocorrem não só em “Elegia”, que começamos por citar, mas também no mesmo “Quase”, que, de igual modo, citamos: “(...) Tudo esvaído/ Num baixo mar enganador de espuma;” (p. 42) e, ademais, em “Abrigo”: “Paris: derradeiro escudo,/ Silêncio dos meus enganos” (p. 86).

Sabe-se, por outro lado, que o erro (*hamartia*) desempenha papel importante na concepção aristotélica da tragédia, desenvolvida na sua **Poética** (ARISTÓTELES, 1990, p. 120). Por certo, não basta encontrar algumas incidências, na lírica de Sá-Carneiro, do radical de “errar” e do de um termo afim para tentar estabelecer, como pretendemos, uma ligação entre aquela concepção e essa lírica. É preciso ir mais adiante, sem perder o fio da meada.

Para o filósofo, uma boa tragédia teria como objeto da sua mimese a ação de homens superiores, os quais, em virtude de algum decisivo erro de julgamento,

¹ O presente estudo é uma adaptação de dois subcapítulos da nossa Dissertação de Doutorado (ainda inédita em livro) **Consigno e contra si**: Mário de Sá-Carneiro (para informação completa, ver Referências bibliográficas).

² Os versos de SÁ-CARNEIRO, que adiante citarmos apenas com a numeração da página, pertencem todos à seguinte edição crítica dos seus poemas: **Poesie**. Bari: Adriatica Editrice, 1992.

passariam da fortuna para o infortúnio – efetuando-se aqui o revés da sorte que, se a ação trágica for de espécie complexa, irá originar-se da peripécia e do reconhecimento, vale dizer, a transformação dos sucessos dos protagonistas no seu contrário, que deve dar-se pela passagem do desconhecer ao conhecer, a tudo isso podendo acrescentar-se a catástrofe, “perniciosa e dolorosa, como (...) as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais caso semelhantes” (ARISTÓTELES, 1990, p. 119). T tamanha reviravolta no destino das principais personagens das tragédias suscitará o terror e a piedade dos espectadores, e estes, assistindo ao drama, terão por fim purificadas essas emoções: o célebre efeito catártico.

As idéias resumidas acima irão auxiliar-nos na compreensão da poesia de Sá-Carneiro, ainda que seja evidente que a mesma não se componha de textos destinados à representação (sendo que, das duas peças em prosa conhecidas do escritor, **Amizade** e **Alma**, é a segunda a que melhor se presta a uma análise que lhe destaque o fator de tragédia).

Com o propósito de mostrar a existência do elemento em pauta internalizado nos versos do poeta, iremos, na verdade, seccionar a cadeia conceitual montada por Aristóteles para esclarecer o assunto, aproveitando algumas das suas unidades, e não outras. A fim de atenuar a possível estranheza deste procedimento, ou desfazer a sua aparência de arbitrariedade, considere-se a conhecida questão da mescla dos gêneros e – no âmago dela – recorde-se que o próprio Estagirita acreditava haver-se originado a tragédia no ditirambo, uma espécie de poesia lírica, ainda que coral (ARISTÓTELES, 1990, p. 108).

De início, o sujeito das composições de Sá-Carneiro vê-se como superior: ele medita em nada menos do que “coisas geniais” (em “Partida”, p. 31), é mesmo “chama genial que tudo ousa” (em “Escavação”, p. 33) e em “dor genial” se eteriza (em “Álcool”, p. 35)... Tocante megalomania, até porque, no último fragmento citado, o sofrimento (a catástrofe) se anuncia – e cada vez mais irá evidenciar-se nas estrofes de Sá-Carneiro, sendo a sua, em grande parte, uma espécie de “poesia da dor”, emocionalmente considerando: cf. por exemplo: “O grande sonho – ó dor! – quase vivido...” (p. 42).

Existe ainda mais presunção nos versos do escritor, sobretudo nos de “Partida”, que parece concentrar a maior dose de excessiva autoconfiança em toda a sua lírica: “A minha alma nostálgica de além,/ Cheia de orgulho, ensombra-se entretanto./ (...)/ Doido de esfinges o horizonte arde,/ Mas fico ileso entre clareões e gumes!.../ (...)/ Alastro, venço, chego e ultrapasso;/ (...)/ O meu destino é outro – é alto e é raro” (p. 31-32).

Também sinal de uma pretensão exagerada do eu poético é o seu entregar-se ao delírio com facilidade, desde os quartetos de “Partida”: “É suscitar cores en-

doidecidas,/ Ser garra imperial enclavinhada,/ E numa extrema-unção de alma ampliada,/ Viajar outros sentidos, outras vidas” (p. 31). Em “Inter-sonho” tem-se a reveladora passagem: “Pressinto um grande intervalo,/ Deliro todas as cores,/ Vivo em roxo e morro em som...” (p. 34). Entre as páginas de **Dispersão**, porém, “Álcool” e “Rodopio” são as em que mais se assiste ao êxtase, ao arrebatamento do sujeito, imerso em sensações alucinadas. Leiam-se estes versos de “Álcool”: “Batem asas de auréola aos meus ouvidos,/ Grifam-me sons de cor e de perfumes,/ Ferem-me os olhos turbilhões de gumes,/ Desce-me a alma, sangram-me os sentidos.” (p. 35), e estes de “Rodopio”: “Zebam-se armadas de cor,/ Singram cortejos de luz,/ (...)/ E um espelho reproduz,/ Em treva, todo o esplendor...” (p. 47).

Claro que esse “desenfrear-se” da imaginação entre os elementos dos sentidos acarreta a presença gritante de um fator estilístico na lírica de Sá-Carneiro: a sinestesia.

Recurso muito valorizado pelos autores simbolistas e decadentistas, embora utilizado desde a Antigüidade, a sinestesia implica, em literatura, uma notação verbal em que elementos de ao menos dois sentidos apareçam fundidos. Sá-Carneiro dela se serve de maneira intensa, várias vezes congraçando em um mesmo sintagma termos que não deveriam achar-se interligados com a intimidade com que surgem nos seus textos, inclusive nos de prosa: construções lingüísticas da espécie da seguinte, extraída do poema cujo sintomático título é “Álcool”: “sons de cor e de perfumes” (audição + visão + olfato) (p. 35).

Significativo que o conceito de sinestesia seja originário da área da Psicologia. Trata-se de um processo de associação de sensações diversas, propício portanto ao Sensacionismo de *Orpheu*, congenial a Sá-Carneiro, que o levava ao delírio verbal – e em si a sinestesia, costumeira que seja em nosso cotidiano, já é algo como um “desvario” de pequena intensidade. Para a análise do poeta, interessa reter sobretudo o caráter excessivo, exacerbado, que a notação sinestésica nele adquire, o que conduz o sujeito de “Álcool” a constatar, após embriagar-se com as suas próprias obsessões:

Nem ópio nem morfina. O que me ardeu,
Foi álcool mais raro e penetrante:
É só de mim que eu ando delirante –
Manhã tão forte que me anoiteceu.
(p. 35)

Uma auto-alucinação de sombrias conseqüências, a qual o eu poético não deixará de “revisitar”, o que mostra o seu pleno conhecimento do processo e das seqüelas negativas que o acompanhavam, tal como ele o punha em prática. Entre as várias ocorrências do vocábulo “delirar” e derivados na lírica de Sá-Carneiro

(p. 34, 35, 47, 55, 70, 77 e 84), há a de "Escala", em **Indícios de ouro**: "Oh! Regressar a mim profundamente/ E ser o que já fui no meu delírio..." (p. 77), versos de uma composição que não deixa de reiterar a tendência do escritor para a sinestesia: "Eh-lá! Mistura os sons com os perfumes,/ Disparata de cor, guincha de luz!" (p. 78), nem a consciência que afinal tem o sujeito de que o seu percurso lhe poderá ser fatal: "Que nada mais te importe. Ah! Segue em frente/ Ó meu Reilua o teu destino dúbio" (p. 78), aconselha a si mesmo esse invertido Rei-sol, com metafóricos e quiméricos domínios a governar: "Que ressurja o terraço à beiramar/ De me iludir em Rei de Pérsias de água" (p. 77).

Essa modalidade de ilusão também participa do que entendemos como tendência trágica embutida na poesia do autor, mormente na questão da *hamartia*, na perseverança na temática do erro: engano funesto em pretender-se superior, ao mesmo tempo em que se é frágil, equívoco de entregar-se excessiva, delirantemente, às suas próprias obsessões (o "álcool" da auto-embriaguez), sem haver equacionado bem tal fragilidade. Como ocorre na tragédia grega, eis-nos, aqui, perante o tópico da desmesura (*hibris*), que leva o indivíduo ao revés da fortuna.

Esteja Aristóteles certo ou não ao atribuir a origem da representação trágica ao tipo de composição coral lírica entoada em louvor de Dionísio, denominada ditirambo, não é abusivo adaptar essa informação aos versos de Sá-Carneiro: ao ditirambo se associam o entusiasmo e o delírio, e estes, o cantor de **Dispersão** e de **Os indícios de ouro** os reserva não mais para qualquer deus conhecido, objeto de culto entre os homens, porém não poucas vezes para o próprio sujeito de tais livros, segundo vamos vendo.

A despeito da sua fragilidade, tamanha é a tentativa de o eu lírico exaltar-se que já notamos como ele se identifica com a própria divindade: "(...) rezar, em sonho, ao Deus/ Que as nossas mãos de auréola lá douraram." (p. 31); "Vêm-me saudades de ter sido Deus..." (p. 32); "(...) fui-me Deus/ No grande rastro fulvo que me ardia" (p. 46). O sujeito da poesia de Sá-Carneiro arcará com as consequências da sua ousadia: ver-se como Deus só o levará a frustrar-se na esfera humana – e já que falamos de arrojo e malogro, devemos lembrar aqui o "complexo de Ícaro", proposto por David Mourão-Ferreira para caracterizar o eu dos versos do autor, pois neles se dá um movimento de ascensão e queda análogo à tentativa insensata de o herói mítico alcançar o sol (MOURÃO-FERREIRA, 1983, p. 131-138) – e ainda recordemos que os grandes personagens trágicos costumavam desafiar ordens cósmicas ou sociais, por natureza superiores às forças dos mesmos, sendo quase sempre castigados, esmagados, por sua audácia.

A rigor, no que se refere a **Dispersão**, o segundo poema do volume traz já a mudança da fortuna, a passagem da felicidade para a infelicidade, que ameaça os personagens trágicos. Com efeito, após julgar-se "chama genial que tudo ousa",

o eu literário de “Escavação” descobre: “Mas a vitória fulva esvai-se logo.../ E cinzas, cinzas só, em vez de fogo.../ – Onde existo que não existo em mim?” (p. 33). A negatividade do final do texto torna dramaticamente clara a inconsistência do sujeito: “Um cemitério falso sem ossadas,/ Noites de amor sem bocas esmagadas –/ Tudo outro espasmo que princípio ou fim...” (p. 33).

É obrigatório reconhecer que, na poesia de Sá-Carneiro, a transformação da euforia em dor não se efetua em virtude da ação, tal como se passa no drama trágico, ao menos não da ação de um indivíduo em confronto com outros, em determinado meio: na referida poesia, a presença do eu se faz avassaladora, e até mais do que é proverbial encontrar nas manifestações costumeiras do gênero lírico. Um sujeito onipresente que vê exposta a fraqueza dos seus ideais não através do envolvimento com fatos, mas por meio da percepção íntima de que lhe falta consistência. Assim, as noções de peripécia e de reconhecimento têm de ser adaptadas a essa espécie de “tragédia interior” que procuramos focalizar.

A passagem do sucesso ao fracasso ocorre sobretudo por causa do choque do eu consigo mesmo: de início insatisfeito com o real, com muita rapidez ele se indispõe com a sua própria pessoa, percebendo que não está à altura do desafio que lançou ao mundo, tal como este é constituído. Dessa forma, não espanta que o sujeito dos versos de Sá-Carneiro se volte contra si a ponto de, nos últimos poemas, tratar-se com um auto-sarcasmo de que é difícil achar expressão mais violenta no âmbito da literatura portuguesa. Em **Dispersão**, a maior manifestação do embate do indivíduo consigo parece-nos ocorrer, sintomaticamente, em “A queda”, quando ele se enxerga como duas entidades, uma das quais se estatela sobre a outra, no verso alexandrino não por acaso espacializado em dois:

Tombei...

E fico só esmagado sobre mim!...

(p. 49)

Ora, se o que se acha “sobre” diz-se “esmagado”, podemos imaginar qual a condição do que se encontra “sob”: também destruído.

O reconhecimento das autolimitações, efetuado pela subjetividade que se manifesta na lírica do poeta, decorre não do seu confronto com terceiros, mas da percepção interna das debilidades que carrega. Por uma metáfora de natureza dupla e, de propósito, contraditória, seja-nos permitido tentar esclarecer o eu trágico da poesia de Sá-Carneiro, afirmando que o mesmo simultaneamente tem algo de um Édipo e de um Tírsias, vale dizer, de alguém que, em sua autoconfiança, parte por um caminho errado sem nunca voltar atrás, e de mais alguém que não ignora o quanto de perigoso se encontra ao final dessa partida. Eis mais um modo de explicar a grande reincidência da figura da antítese na produção do

escritor – e antítese que assume várias vezes uma dimensão destrutiva, como a do que acabamos de metaforizar. Apenas a catástrofe, as “mortes em cena”, as “dores veementes”, de que nos fala Aristóteles, pode esperar quem apresenta a mentalidade do sujeito lírico de Sá-Carneiro – e na peculiar “cena” dos seus versos não é difícil topar com dores e mortes.

Muito menos nas da sua prosa. Também é possível surpreender nela germens de tragédia. Seleccionemos três exemplos.

Há um trecho do conto “O incesto”, de **Princípio**, em que o narrador lamenta a mudança da fortuna da personagem Luís de Monforte. Essa passagem condensa o que existe de essencial na condição trágica, desde o apegar-se demais a certo ideal até à desgraça que tal acarreta:

O arquiteto sublime, o grande construtor das torres, acumulara andares sobre andares, e a torre maravilhosa tocava quase o céu. Quisera subir às cumeadas... E fora escalando sempre triunfante a ladeira da vida. Do alto da sua torre (...) debruçava-se para ver o seu triunfo. (...) Mas de súbito houvera um bater de asas negras. Ao mesmo tempo, as nuvens áureas (...) cegaram-lhe a vista (...). Debruçou-se mais [no poço]. Louco de pavor, quis fugir... Precipitou-se... foi-se abismando no espaço. Em vez da luz, as trevas impenetráveis; em vez das alturas, a profundidade. (SÁ-CARNEIRO, 1985, p. 164)

O excerto acima, do tão edípiano “O incesto”, mostra o desfecho do destino de Monforte: a sua desgraça, após haver errado casando-se com uma mulher que era a sócia da sua falecida filha, para possuir esta de maneira indireta. No conto acham-se sem dificuldade tanto as ações que acarretam a peripécia quanto as que obrigam o protagonista a reconhecer a sua falha. A cegueira de Monforte, como a de Édipo, é tragicamente iluminada pela verdade que se desvela e o destrói.

Na peça **Alma**, se o seu protagonista (Jorge) não se mata, não deixa de sentir-se abalado ao extremo, ao perceber que a esposa não o amava. Parece-nos que a fala seguinte sintetiza o fator de tragédia embutido na existência da personagem:

Jorge – (...) Aqueles que têm a felicidade de nascerem um pouco diferentes dos outros não são dignos nunca da felicidade que os outros podem gozar. (...) Eu que procurei na vida ser mais do que o vulgar nem a vulgaridade consegui, visto que a força com a qual eu contava me fuge agora e me fugiu sempre. (SÁ-CARNEIRO, 1982b, p. 38)

Eis aí o homem que se desejara superior – desejo bem comum entre os protagonistas de Sá-Carneiro –, admitindo agora não encontrar-se à altura do papel que na vida almejava para si – e eis ainda a infelicidade que disso resulta.

Por fim, abordemos a catástrofe em que se resolve o triângulo amoroso de **A confissão de Lúcio**. Ricardo, ao perceber que Lúcio o julgava um complacente marido traído, garante que materializou a sua alma na forma de Marta, a sua

suposta esposa, para, através do corpo desta, possuir os amigos que queria possuir. Foi um “triunfo”, que, no entanto, provocando o mal-entendido de Lúcio, causou a desgraça final de Ricardo. Diz este ao amigo, pouco antes de atirar em Marta (mas assim, na verdade, matando-se): “Julgaste-me tão mal... Enojaste-me... gritaste à infâmia, à baixeza... e o meu orgulho ascendia cada aurora mais alto!...” (SÁ-CARNEIRO, 1982a, p. 155). Dessa altura, Ricardo vê-se cair, como é notório ocorrer no universo do autor de **Céu em fogo**.

Em relação ao tópico que vamos debatendo, versamos do modo mais sumário possível exemplos da prosa do escritor. A questão poderia ser aprofundada – o que não nos parece necessário fazer aqui –, sobretudo relacionando-a com a personagem Lúcio, também passível de uma interpretação que lhe realce o destino trágico, antecipado desde as primeiras páginas de **A confissão...**, quando ele começa a avisar os leitores acerca do seu “sofrimento máximo” (SÁ-CARNEIRO, 1982a, p. 18), que a convivência com Ricardo e Marta acarretou. Indicada tal possibilidade de interpretação, voltemos aos versos do poeta.

Tamanha é a insatisfação com o real na obra de Sá-Carneiro que o seu eu lírico insiste em manter-se em uma perspectiva trágica, ainda que, como vimos, desde muito cedo ele tenha sabido que a pretensão de superioridade e a busca de sensações diferentes, “alucinadas”, o conduziriam ao fracasso. A poesia do autor, para não retomar a sua prosa, é bastante marcada por tal contradição – o que explica mais uma vez a reincidência da antítese em ambas.

Repetição: por que se dá uma tal atração pela pior das perspectivas em Sá-Carneiro? Tentemos encontrar uma resposta a esta pergunta, ainda que, obviamente, não se pretenda sustentá-la como a única provável.

COMPULSÃO À REPETIÇÃO, PULSÃO DE MORTE

Hemos fundado amplias conclusiones sobre la suposición de que todo lo animado tiene que morir por causas internas. Esta hipótesis ha sido, naturalmente, aceptada por nosotros, porque más bien se nos aparece como una certeza. Estamos acostumbrados a pensar así, y nuestros poetas refuerzan nuestras creencias. (FREUD, 1981, t. III, p. 2.529)

Franca Alves Berquó (1982) deu ao problema do narcisismo na produção do escritor a abordagem psicanalítica que lhe era compatível (p. 22-39 e 61-71). Combinando as contribuições de Freud e as de Lacan com as de Arnold Hauser, dedicadas ao item da atenção excessiva a si próprio, a ensaísta defendeu existir no poeta a seguinte tendência:

Instaura-se (...) no tipo narcisista, um processo dialético caracterizado por dois momentos:

1 – Amor a si mesmo: culto do eu;

2 – Ódio e desprezo: autoaniquilamento. (BERQUÓ, 1982, p. 32)

A paixão narcisista arrisca-se à infelicidade. A obsessão do sujeito consigo tende a voltá-lo, mais cedo ou mais tarde, contra a sua própria pessoa, pois o auto-enamoramento, com tudo o que pressupõe de inadaptação ao real, de incapacidade de dirigir os afetos a um objeto exterior, revela-se por fim como insatisfatório, até destrutivo, para quem foi atraído por essa espécie de paixão. Tal não é o entendimento apenas da Psicanálise sobre o assunto: já o desfecho infeliz do icônico mito de Narciso revela o quanto auto-idolatrar-se tende a ser perigoso. De fato, fascinar-se demais com a imagem de si próprio é praticamente condenar-se a uma futura auto-repulsão, conforme ocorre com o eu lírico de Sá-Carneiro.

Sem quebra do nosso encadeamento de raciocínio, passemos agora do tópico em causa para dois outros conceitos oriundos da Psicanálise – aliás, bastante inter-relacionados. Lançar mão dos conteúdos dessa teoria resulta muito produtivo, quando se analisam os textos de Sá-Carneiro, quanto mais não fosse pelo conhecido dualismo da concepção freudiana dos mecanismos psíquicos, explícito em diversos níveis do seu pensamento. Certas formulações do pensador austríaco, que tanto se valia de pares antitéticos ao estudar a alma humana, prestam-se a funcionar como verdadeiros “diagramas mentais” esclarecedores de detalhes decisivos da produção do criador de **Céu em fogo**.

Em **Para além do princípio do prazer** (*Jenseits des Lustprinzips*), divulgou S. Freud uma das suas categorias mais controvertidas: a das pulsões de morte (*Todestriebe*) (FREUD, 1981, t. III, p. 2.507-2.541). Estas, na reformulação final a que o criador da Psicanálise submeteu a sua ciência, passaram a constituir com as pulsões de vida (*Lebenstriebe*) a díade pulsional básica proposta como explicação da nossa pendular existência.

Também referidas com o signo *Eros*, de tão positivas conotações, as pulsões de vida se singularizam pela formação e manutenção de unidades cada vez maiores, mais e mais englobantes, e abarcam um par conceitual a que Freud concedera atenção vários anos antes de redigir **Para além do princípio do prazer**: as “pulsões sexuais”, comandadas pela libido, e as “pulsões do eu” ou “de autoconservação”, indutoras das diversas atitudes de autodefesa do indivíduo.

Previsivelmente opondo-se às de vida, existem as pulsões de morte, designadas pelo sombrio vocábulo *Thanatos*. Para o criador da Psicanálise, as de destruição seriam as pulsões por excelência, pois o que elas buscam é a eliminação total das nossas tensões – e, segundo Freud, a tendência do aparelho psíquico é a de reduzir ao máximo as excitações do organismo, embora sem jamais realizar esse

propósito por completo. Observando então a coincidência entre as características da pulsão de morte e a mencionada tendência do psiquismo, Freud é levado a privilegiar, com toda a prudência argumentativa que se sabe marcar nas páginas de **Para além do princípio do prazer**, o papel das forças que nos impulsionam ao retorno a um modo não-orgânico de existência (a “dispersão total” de que fala Sá-Carneiro), por definição muitíssimo mais estável do que o resultante dos movimentos irrequietos de *Eros*.

Outro pormenor decisivo de *Thanatos* é o relativo à chamada “compulsão à repetição”: uma pessoa pode repetir comportamentos que a prejudicaram, insistindo assim em colocar-se em situações difíceis, ou supor haver um destino funesto a persegui-la, quando é a sua personalidade que a joga em tal destino, ou envolver-se em atividades simbólicas em que se nota a reiteração compulsiva de experiências penosas, conforme Freud observou ocorrer com o seu próprio neto de ano e meio, descrevendo-nos a necessidade de o menino simular a ausência e o retorno da mãe por meio de um carretel de linha e das palavras alemãs *fort* e *da* (respectivamente “fora” e “aqui”) (FREUD, 1981, t. III, p. 2.511-2.513).

O que se acabou de resumir mostra ser a compulsão à repetição um mecanismo mental com uma engrenagem essencialmente movida por forças que se localizam “para além do princípio do prazer”, ou seja, algo que se liga à pulsão de morte. Repete-se o que é doloroso num trauma porque se busca, em vão, anulá-lo, fracasso que não deixa de ser uma tentativa de lidar com ele. Ambas – pulsão de morte, compulsão à repetição – são formas de volta às origens: no primeiro caso, à ausência da tensão emocional que define a vida psíquica; no segundo, ao que foi causa de sofrimento – e assim a propensão a reiterar fatores desagradáveis não pode decorrer do que se entende por pulsões de vida, embora se ache não poucas vezes erotizada, já que as energias pulsionais nem sempre se apresentam em estado de pureza.

Narcisismo, *Thanatos* erotizado e compulsão à repetição parecem manter relações muito íntimas em nosso escritor. Se o indivíduo narcisista pode passar do amor a si ao autodesprezo, não espanta que, neste seu doloroso segundo estágio, ele se deixe atrair pela idéia de morrer, vendo na própria morte as cores sedutoras da libido que voltara de início para a sua pessoa, ao invés de dirigi-la para objetos localizados no mundo. E tal esquema reitera-se bastante em Sá-Carneiro. Confronte-se, por exemplo, a cena da morte de Ricardo, em **A confissão de Lúcio**, com o final do poema “Bárbaro”. Na novela, ao atirar em Marta, que o rapaz diz ser sua alma transformada em mulher, ele morre perante Lúcio: “Ó assombro! Ó quebranto! *Quem jazia estirado junto da janela, não era Marta (...), era o meu amigo, era Ricardo... E aos meus pés – sim, aos meus pés! – caíra o seu revólver ainda fumegante!...*” (SÁ-CARNEIRO, 1982a, p. 157; destaques do autor).

“Bárbaro” termina com o eu lírico tentando assassinar uma jovem, à qual ele dá uma ambígua interpretação alegórica:

Traço o manto e, num salto, entre uma luz que corta,
Caio sobre a maldita... Apunhalo-a em estertor...

... ..
... ..

– Não sei quem tenho aos meus pés: se a dançarina morta,
Ou a minha Alma só, que me explodiu de cor...
(p. 70-71)

Há significativas diferenças entre os dois textos: a morte de Ricardo é apresentada como um fato a ser considerado literalmente, ao passo que o desfecho de “Bárbaro” se revela alegórico; a tentativa de destruir uma alma feminina (Marta) acaba em suicídio de quem tentou fazê-lo, enquanto que o eu lírico masculino, autodenominado “César” em “Bárbaro” (p. 70), não morre, ao apunhalar a dançarina que o atormenta. Também existem, contudo, fundamentais semelhanças aqui: além de percebermos a presença do sintagma “aos meus pés” em ambos os trabalhos, notamos a alma ser aproximada à figura da mulher (mesmo em “Bárbaro”, pois a alternativa “dançarina” ou “alma” implica uma indecisão, indicadora de que as duas foram confundidas), bem como uma agressividade voltada contra o sujeito da ação de cada composição em pauta. Aliás, essa agressividade é tamanha que, no poema, pouco antes de sabermos que a mulher é apunhalada, ficamos cientes de que tal ação se dá “entre uma luz que corta”...

Em termos de reiteração, o que mais nos impressiona em Sá-Carneiro é a que apontamos na seção anterior, dedicada à incidência do trágico na sua obra. Desde “Escavação”, o segundo texto de **Dispersão** (p. 33), o eu poético sabe que o seu destino não é dos melhores – e, todavia, não consegue escapar-lhe, chegando a autodestruir-se, ou mostrar que o fará, um número considerável de vezes.

Não é difícil perceber a tendência à iteração de fatores, na produção de Sá-Carneiro: preferência por reservar para artistas o papel principal das suas narrativas, excesso de suicídios nos contos de **Princípio**, aparecimento da temática do duplo em mais de uma história, reaparecimento em um segundo relato (e, às vezes, em um terceiro) de personagens que tinham surgido em um primeiro, propensão à retomada de termos ou sintagmas de um texto em outro, etc. Todavia, essa atração pela iteratividade não implica um repisar mecânico de elementos no seio da obra de Sá-Carneiro; contudo, ainda assim, parece-nos ser também a categoria de compulsão à repetição adequada para a abordagem de tais aspectos da mesma, pois, por mais obcecado por eles que estivesse o autor, era artista o suficiente para empregá-los com a necessária originalidade em cada uma das suas ocorrências.

É hora de rever um delicado problema: o do suicida que assinou as composições que comandam a nossa interpretação.

Torna-se fácil demais supor que quem se tenha matado sem um grave e súbito motivo esteve, em vida, sob os efeitos de *Thanatos*. Aqui, gostaríamos de escapar tanto ao biografismo vulgar (acreditar em uma equivalência simplista entre a existência de Sá-Carneiro e o que se lê nos seus livros) quanto ao antibiografismo igualmente vulgar (fugir às implicações decorrentes de inegáveis semelhanças envolvendo o seu comportamento e o que redigiu).³

Sobejam na correspondência de Sá-Carneiro as indicações de que ele se suicidaria – e esta constatação, por si só, presta-se a ser um fortíssimo argumento de que a pulsão de morte dominava o autor de **Dispersão**. Parece-nos bastante difícil negar tal hipótese. Evitará, porém, simplificações na abordagem do problema na obra do poeta assinalar os três aspectos que acreditamos pressupostos no quesito autobiográfico que lhe concerne: a) ausência de projeção da vivência sobre a escrita; b) presença de tal projeção; c) identificação da existência com o que fora já elaborado na literatura.

Na última das três dimensões postuladas acima encontramos um fascinante caso de compulsão à repetição: por exemplo, quando, em 17 de abril de 1916, Sá-Carneiro afirmou a Pessoa que se via como uma das suas próprias personagens, convivendo amorosamente com uma prostituta de Paris, a qual, além de ser referida também como uma personagem sua, fora “prevista” em versos que ele escrevera (SÁ-CARNEIRO, 1979, p. 180-182), o referido mecanismo descrito por Freud atuou de maneira a, especularmente, subordinar a experiência concreta do homem aos seus textos. Aqui, devemos prever uma objeção ao presente raciocínio e procurar responder-lhe: mesmo que, afinal, acreditássemos que os mencionados textos, em termos de apresentação das emoções do eu lírico, implicaram as prévias vicissitudes do homem chamado Sá-Carneiro como base temática, aquela subordinação (da experiência aos textos) continuaria a existir, pois topariamos com um movimento circular em nosso poeta, ou seja, algo transitaria da sua vida para os seus livros, e destes retornaria para aquela, influenciando-a, em uma espécie de reverberação de efeitos em que deixasse de haver sentido buscar-se a origem do processo.

Supomos que, com considerações de tal espécie, seja evitado o perigo de reducionismo embutido em análises que se arrisquem a levar em conta os aspectos autobiográficos das produções literárias.

³ Tanto “biografismo vulgar” quanto “antibiografismo vulgar” são formulações inspiradas em Roman JAKOBSON, que veio a condenar a unilateralidade de cada uma das duas posturas (cf. JAKOBSON & POMORSKA, 1985, p. 140).

Presentes em **Dispersão e Indícios de ouro**, para não mencionar de novo outros títulos, destinação trágica, compulsão à repetição e pulsão de morte são categorias apropriadas para a abordagem da obra de Mário de Sá-Carneiro. A convicção disto nos faz silenciar no presente ponto, sem necessidade de continuar a insistir "compulsivamente" nesses tópicos fatais.

Abstract

This study focuses on Mário de Sá-Carneiro's poetry but it also concerns his literary prose (drama and fiction). Aristotle's theory on the tragedy and Freud's on the compulsion to repeat and on death instincts are instrumental in analyzing the subject matter of death.

Key words: Tragedy; Lyricism; Fiction; Iteration; Self-destruction.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990.

BERQUÓ, Franca Alves. **A lírica de Sá-Carneiro: o trajeto no labirinto**. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, 1982.

FREUD, Sigmund. **Mas alla del principio del placer**. In: **Obras completas**. Trad. Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. 4. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981, t. III, p. 2.507-2.541.

JAKOBSON, Roman, POMORSKA, Krystyna. **Diálogos**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Cultrix, 1985.

MACHADO, Lino. **Consigo e contra si: Mário de Sá-Carneiro**. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro, 1996.

MOURÃO-FERREIRA, David. Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. In: **Hospital das letras**. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983, p. 131-138.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Org., intr. e notas de Maria Aliete Galhoz. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A confissão de Lúcio**. 6. ed. Lisboa: Ática, 1982a.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Alma**. Peça em um acto, escrita em colaboração com António Cardoso Ponce de Leão. **Cultura Portuguesa**. Lisboa, Secretaria do Estado de Cultura, n. 2, p. 18-40, jan./fev. 1982b.

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

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Poesie**. Ed. critica a cura di Fernanda Toriello. Bari: Adriatica Editrice, 1992.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Princípio: novelas originais**. Porto: Orpheu, 1985.