

**A ARTE POÉTICA DE ORFEU NA *DISPERSÃO*,
DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO
THE POETICS OF ORPHEUS IN *DISPERSÃO*,
BY MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**

Ricardo Nobre*

rnobre@letras.ulisboa.pt

Os poemas que constituem *Dispersão* têm vindo a ser estudados como um percurso realizado por um sujeito poético em busca de si e da sua obra; num plano mítico e simbólico, essa demanda foi interpretada por David Mourão-Ferreira como a tentativa de Ícaro atingir o impossível, de onde resulta uma queda no abismo. No entanto, o movimento de queda e a insistente demanda possibilitam perceber também a configuração de um sujeito dividido que se conforma com os traços do mito de Orfeu: o contínuo resgate de Eurídice e a sua constante diluição nas sombras não permitem que o sujeito se torne rei de si (ideia coerente com a etimologia de *dispersão*). Este estudo apresenta, por isso, uma leitura atenta dos poemas de *Dispersão*, de Mário de Sá-Carneiro, sugerindo uma interpretação do poeta enquanto Orfeu em busca da Poesia perdida nas sombras de si, e que luta por se concretizar.

Palavras-chave: recepção dos clássicos, poética, Mário de Sá-Carneiro, Orfeu.

The poems that constitute *Dispersão* have been studied as an expedition undertaken by a subject searching himself and his work as a masterpiece; at a mythical and symbolic level, this demand was tested by David Mourão-Ferreira, who saw it as an Icarus' attempt to achieve the impossible, the result being a fall into the abyss. However, the descending movement and the insistent demand allow the understanding of a divided subject that follows the main features of

Orpheus' myth: the continuing rescue of Eurydice and her constant loss in the shadows do not allow the subject to become king of himself (this idea is coherent with the etymology of *dispersion*). This study presents, therefore, a close reading of the poems of Mário de Sá-Carneiro's *Dispersão*, suggesting an interpretation of Orpheus-Poet in search of Eurydice-Poetry lost in the shadows of himself, struggling for materialization.

Keywords: Classical Reception, Poetics, Mário de Sá-Carneiro, Orpheus.

Para a revista idealizada por Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa foram considerados títulos como *Esfinge*, *Lusitânia* e *Europa*, havendo de prevalecer para a publicação inaugural do Modernismo português a designação atribuída por Luís de Montalvor: *Orpheu*¹ (Silva, 2008, p. 566). Fátima Freitas Morna (2012, p. 169), reconhecendo tratar-se de um título “perfeito” — visto que “o seu nome é já literatura (o mito grego do poeta cujo canto tinha poder sobre as forças da natureza), símbolo adequado a um texto que se pretende de intervenção directa na configuração mental do país”² —, considera relevante a “ausência de Orfeu ele próprio, a personagem do mito, das representações literárias contidas não apenas na revista a que dá o nome mas também nas que se lhe seguiram” (Morna, 2012, p. 171). De facto, na literatura portuguesa deste período não se encontra “um texto que assuma a revisitação, o desenvolvimento, a refuncionalização da personagem mítica dando-lhe o protagonismo de um título ou, pelo menos, de uma ampla e reconhecível presença”.³ Não deixa de ser, no entanto, significativo que, sem haver

¹ A ideia de Europa continua presente (e de harmonia com o texto prefacial, assinado por Montalvor) no título escolhido, pois *Orpheu* é seu anagrama (Martins, 1999, p. 275).

² Citação de Morna (1982, p. 14); ainda no texto mais recente, F. Freitas Morna (2012, p. 169) recorda que a revista espanhola de Gómez de la Serna tem um título de igual ressonância clássica e mítica: *Prometeo* (1908-1912).

³ Morna (2012, p. 171). A literatura europeia coetânea não acompanha essa omissão: recorde-se, a título ilustrativo, que Mallarmé considerava o ofício poético como “the Orphic explanation of the world” (Sears, 2010, p. 666); e o conjunto de poemas de Apollinaire

qualquer referente concreto ou alusão àquele herói mítico na obra de Mário de Sá-Carneiro, Fernando Cabral Martins (1999, p. 277) admita existir, em *Céu em Fogo*, “uma afirmação geral do movimento de exaltação, em acerto progressivo com a materialidade pulsional. Pode ser lido como o resgate de Orfeu e Narciso do inferno da culpa. Uma inesperada eclosão de sentimentos fortes e felizes no sumptuoso negrume do mistério sem limite”.

Igualmente relevante é o facto de, nos últimos anos, se terem publicado estudos⁴ dedicados a uma obra como *Dispersão*⁵ propondo afinidades entre este conjunto de poemas de Sá-Carneiro e alguns mitos gregos, mesmo que a sua presença textual seja menos evidente (Mourão-Ferreira, 1983, p. 134). Destes mitos, têm-se referido principalmente Narciso⁶ e Ícaro⁷, representando cada um deles uma

(criador do conceito de *orfismo*), intitulado “Bestiaire ou Cortège d’Orphée” (1911), aparecendo o herói noutras composições de autoria deste poeta e crítico. No século XX português, a figura do poeta de Ródope apenas ganhará particular vigor a partir da obra de Miguel Torga, que terá “o nome e o mito de Orfeu abundantemente presente” — “mas isso já nas décadas de 40 e 50” (Morna, 2012, p. 171). Este dado cronológico é bastante significativo, tendo em consideração o estudo aqui apresentado.

⁴ Em concorrência com estudos que, na senda da crítica presencista, têm recorrido a leituras biografistas (Martins, 1998, pp. 223-224 e 2001, p. 13) ou psicanálticas (Lancastre, 1992 e Macedo, 2011); outros ensaístas têm explorado a relação da obra de Sá-Carneiro com a tradição literária portuguesa e francesa, apontando na temática, estilística e versificação tendências românticas e decadentistas (Lopes, 1987, p. 527; Martins, 2001, pp. 16-17 e Mourão, 2008 e 2011).

⁵ À exceção do primeiro poema (de Fevereiro), todas as composições de *Dispersão* datam de Maio de 1913. No colófon, lê-se: “Acabado de imprimir para o autor nos prelos da Tipografia do Comércio aos 26 de Novembro de 1913”. Na folha de rosto e na lista de obras de Mário de Sá-Carneiro que surge na edição príncipe (Lisboa: ed. do autor), indica-se todavia o ano de 1914. É, portanto, o único livro de poesia publicado em vida do autor.

⁶ Rocha (1984, pp. 5-9). Porque Narciso não pode amar e, porque se acha feio (Rocha, 1984, p. 5), também não é amado (VI.29-32, 37-40). O poema “Como Eu Não Posso” pode ter leitura idêntica, uma vez que “o autor [textual] não concebe que se possa ser amigo de alguém, sentir qualquer ternura humana sem a ansiedade de um misto de posse e entrega sexual” (Lopes, 1987, p. 532).

⁷ Foi David Mourão-Ferreira o primeiro a verificar “elementos essenciais do mito de Ícaro”

faceta distinta da expressão de um sujeito lírico que declara amiúde a sua inquietação interior, digladiando-se tragicamente para encontrar uma totalidade inalcançável; do reconhecimento da impossibilidade de o conseguir, decorre uma suspensão da consciência e do tempo (Martins, 1994, pp. 190-202).

Na sua globalidade, esses ensaios demonstram que *Dispersão* constrói figurativamente a imagem de um sujeito-poeta insatisfeito, de interior fragmentado e, por isso, disperso, que apenas se poderá condensar quando revelar ou resgatar a poesia. Nesse sentido, apresenta-se neste estudo uma leitura de *Dispersão*⁸ enquanto arte poética moderna, que se socorre de símbolos e mitos que espelham a ideia de literatura e dos seus temas, distanciando-se das poéticas clássica (fundada sobretudo na mimese e no respeito de modelos literários) e romântica (teoricamente alicerçada na crença da originalidade do poeta), sem delas se desligar por completo.⁹ Por isso, o presente estudo sugere uma associação entre Orfeu e o poeta de *Dispersão*, fundamentando a ideia de Maria Helena da Rocha

(Mourão-Ferreira, 1983, p. 132) na obra de Sá-Carneiro. Anos volvidos, o ensaísta voltava a insistir na tese: “nos doze poemas do livro *Dispersão* (...) se nos deparam alusões, principalmente em registo metafórico, que por este ou aquele modo poderão reportar-se à figura arquetípica de Ícaro” (Mourão-Ferreira, 1990, pp. 204-205). No estudo, Mourão-Ferreira percorre todos os poemas da obra em estudo e em todos identifica claros indícios que se ligam ao mito, nomeadamente elementos relacionados com a ascensão e a queda, esta precipitada pela aproximação da luz solar (cf. Rocha, 1984, pp. 9-12). A versão canónica do mito de Ícaro é a de Ovídio (*Metamorfoses*, 8.183-235; cf. Grimal, 1990, s.v. “Ícaro”).

⁸ A edição utilizada é a de F. Cabral Martins (v. bibliografia). Em proveito da economia e para evitar a repetição exaustiva de títulos, as citações de *Dispersão* serão feitas por referência ao número dos poemas em romano e respectivos versos em árabe (e.g., XI.44 = verso 44 de “Rodopio”).

⁹ Fernando Cabral Martins (1998, p. 223) defende que, em conjunto com *A Confissão de Lúcio*, *Dispersão* “é de uma arte nova, a poesia e a ficção e as cartas às vezes se não distinguindo, outras vezes envoltas numa ‘grande sombra’ capaz de transfigurar as formas reconhecidas da tradição”. Pouco adiante, o autor reitera: “Esta poética é uma louca aposta feita para ser perdida, que a sua relação com a Vanguarda esclarece, sem resolver” (Martins, 1998, p. 231); cf. Morna (2012, p. 170).

Pereira (2005, p. 11), que entende que, pelos símbolos implicados, um mito “não pertence ao reino do inconsciente, mas ao da linguagem”.

De facto, os poemas de *Dispersão* permitem algumas linhas de leitura que correspondem ao modelo do mito de Orfeu e Eurídice: o poeta enquanto vate de uma religião poética, o criador que persegue a luz a fim de a arrancar às trevas e finalmente o movimento no olhar, desviando-o do caminho da luz da superfície, que culminará na precipitação da poesia na bruma, ficando irremediavelmente perdida.

A primeira estrofe do poema “Partida”, sustentada na metáfora da água em movimento incessante, simboliza o tempo irrefreável da vida humana (assinale-se a hipálage “escoar-se a vida humanamente”). Perante semelhante cenário — que lhe é, afinal, exterior —, o sujeito poético assume o papel de observador: não é a vida dele que contempla, é a de outros. As águas que passam reificam, pois, o tempo evanescente, representando um movimento exterior ao eu. Este movimento, tal como na *Clepsydra* de Pessanha, encontrará uma polarização inversa, ou seja, um abrandamento do tempo e da consciência do sujeito, como se pode verificar pela semântica dos verbos usados: ver — hesitar — deter-se — meditar.

Porque não consegue alcançar o que procura, a passagem do tempo, que é para outros poetas motivo de ansiedade, em Sá-Carneiro surge como algo positivo, pois poderá terminar o conflito interior: “A vida corre sobre mim em guerra, / E nem sequer um arrepio de medo!” (VII.11-12). Na última estrofe de “Além-Tédio”, admite:

E só me resta hoje uma alegria:
É que, de tão iguais e tão vazios,
Os instantes me esvoam dia a dia
Cada vez mais velozes, mais esguios... (X.21-24)

Note-se, no entanto, que aquele estado de contemplação presente em “Partida” não é normal no sujeito, pelo que o poema se apresenta como síntese de uma percepção que não deixa de ser comum (“por vezes”), e que inquieta o eu, pois enquanto a vida observada é metaforicamente

semantizada em “águas certas”, o seu interior identifica-se com “torrente”. Deste modo, é desde o início do poema e do livro que o eu poético de *Dispersão* se singulariza e se assume como um ser superior (semelhante posição é um verdadeiro *tópos* literário; cf. Morão, 2004, p. 232): além disso, se “águas certas” pode ser uma referência a uma normalidade comum na literatura burguesa, “coisas geniais em que medito” parecem sugerir que o eu é um poeta¹⁰, cuja torrente (de versos) contrasta com as “águas certas” da poesia da época.

O pensamento a que se alude (“coisas geniais em que medito”) é, também ele, lento (e desligado da vida que vê): ‘meditar’ implica uma realização interior, como aliás comprova a etimologia do verbo. Em latim, *meditor* é um verbo depoente, frequentativo de *medeor* (‘cuidar, tomar conta’), ou seja, a acção de ‘meditar, reflectir, pensar’ é feita em proveito do sujeito, tal como um outro movimento, o de fechamento do sujeito em si, demonstra.

A segunda estrofe continua a tematização da poesia, pois o “triumfo” do sujeito é conseguir evitar a fuga ao “mistério” que possui (“que é meu”) e que o fascina (“me seduz”), ainda que declare a sua vontade (breve, pois “logo me triunfo”) de evasão: “Afronta-me um desejo de fugir” (I.5). Referindo-se à “luz” do “mistério”, aquele declara que “Não há muitos que a saibam reflectir” (I.8). A luz que se reflecte é uma emanção da poesia¹¹, ou seja, sugere-se que esta arte se encontra envolta em “mistério” (I.6 e 35) e “bruma” (I.15), no meio dos quais o artista deve “procurar a beleza” (I.16).

A poesia surge, assim, na obra de Mário de Sá-Carneiro como algo superior e divino que não é acessível a todos, como uma espécie de religião. A ela se associam imagens de luz (sol, ouro, estrela) e de altura¹², enquanto

¹⁰ Cabral Martins (1994, p. 195) ensina que o adjectivo “geniais” é uma “referência à ainda viva representação heróica do poeta romântico”.

¹¹ Além de luz, a poesia é simbolizada pelo canto: ‘melodia’ (III.10), ‘sereia’ (VII.14), ‘ecoar’ (X.17), ‘som’ (III.7).

¹² De novo, “estrela” e “sol” assinalam uma emanção celeste de luz (dourada).

ao eu lírico não raro se ligam ideias de conquista, plasmadas em conceitos que participam do campo semântico da luta e do combate, ora ganho, ora perdido.¹³ Como não se pode chegar à luz, poder reflecti-la já é uma vitória. O reflexo da luz é uma metáfora da mimese clássica.¹⁴

Em “Estátua Falsa” preenchem-se os elementos que configuram a poesia enquanto religião: o templo (que garante a ligação do mundano com o divino, assim como “missas” e “bacanais”, em XI.28, asseguram uma mistura entre o sagrado e o profano no interior do sujeito) e a “Estátua falsa ainda erguida ao ar...” (VII.16) representam a suspensão interior (Martins, 1994, p. 218), traduzindo uma ideia de instabilidade e incerteza típicas de uma religião que exige devoção. Nesse sentido, evocam-se “mistério” (I, VII) e “segredo” (VII.9), fazem-se referências à esfinge (I.39, VII.2), insiste-se no irreal (I.22, X.8; ‘quimera’: I.22 e 51, X.15), no onírico (‘sonhar’: 2.8), a par de outros símbolos religiosos (cruz: I.48, altar: VIII.18, fé: VIII.23) — tais elementos concorrem para a sugestão de que esta entidade é divina e sublime. Deste modo, a poesia faz do poeta um vate, sacerdote das letras, que na sua “arte poética” encoraja o culto: “E prostrados [devemos] rezar, em sonho, ao Deus / Que as nossas mãos de auréola lá douraram” (I.19-20; cf. I.54, VII.15 e X.11).

De realçar, neste último excerto, que as mãos surgem como relíquia de uma elevação religiosa. É por meio delas que se dá forma à poesia: o vate é, assim, um *faber* (‘artífice’) que constrói sentidos a partir da luz do mistério. São as mesmas mãos que, em “Dispersão” se encontram inactivas: “Eu beijo as minhas mãos brancas... / Sou amor e piedade / Em face dessas mãos brancas...” (VI.66-68). As mãos vazias plasmam, paralelamente, o vazio deixado por Eurídice no mito de Orfeu

¹³ As imagens do conflito são recorrentes ao longo da obra, sendo verdadeiramente assinalável a diversidade do vocabulário associado a este campo semântico: ‘vencer’ (I.43, IX.34, XII.13), ‘triumfo’ e ‘triumfar’ (I.55, VIII.9, I.7), ‘vitória’ (II.9), ‘espada’ e ‘brandir a espada’ (VII.5, I.23, II.6), ‘lança’ (XI.10), ‘punhal’ (XI.27), ‘elmo’ (XI.41), ‘embate’ (IX.33), ‘guerra’ (VII.11), ‘ruir’ e ‘ruína’ (IX.33, X.14, XI.13, XI.44), etc.

¹⁴ Na mesma ordem de ideias, a ‘lua’ (XI.21) tem igual simbologia, pois reflecte a luz natural do Sol.

testemunhado por Virgílio e por Ovídio, retomado em Sá-Carneiro.

Sublinhe-se, igualmente a propósito desta referência mitológica, que, ao longo dos doze poemas de *Dispersão*, são sugeridos vários movimentos de ascensão e queda, tradicionalmente associados ao mito de Ícaro (Mourão-Ferreira, 1990). No entanto, e apesar da unidade temática das poesias, não se pode ver apenas um movimento (a que chamaria vertical), mas tentativas repetidas de ascensão — e sucessivas quedas. Além disso, a esta deslocação junta-se outra, horizontal: os “olhos a volver-se” (I.42), que a história de Ícaro não justifica. Se eles forem reanalisados de acordo com o mito órfico, entender-se-á que a dinâmica ascensão-queda e do olhar para trás harmonizam-se com as coordenadas fundamentais deste mito.

Deste modo, além de Ícaro ou Narciso, o eu de *Dispersão* pode bem ser um Orfeu em demanda de Eurídice. O caminho que percorre em direcção à luz não é apenas a subida às alturas de que resulta uma queda no mar — é a descida aos infernos e uma subida que culmina na queda — não do sonhador ou poeta no mar, mas o regresso de Eurídice (poesia) às trevas.

A história de Orfeu, nas suas versões canónicas — fixadas por Virgílio nas *Geórgicas* e por Ovídio nas *Metamorfoses*¹⁵ — implica dois

¹⁵ Cf. Grimal (1990, s.v. “Orfeu”). Note-se que, tanto quanto é possível saber, o mito de Orfeu e Eurídice, que envolve a morte da jovem (enquanto fugia de Aristeu), a descida aos infernos do poeta e o resgate e segunda morte de Eurídice não é atestado em data anterior a Virgílio, pelo que é dele a versão canónica do mito (no final das *Geórgicas*). Na verdade, não se conhecem referências a Orfeu em Homero ou em Hesíodo, sendo do século VI a. C. que data a primeira alusão ao poeta de Ródope. Sobre ele existiu uma tragédia (agora perdida) de Ésquilo e a ele fazem referência Píndaro, Eurípides, Platão e outros autores posteriores, como Higino, Apolodoro, Diodoro Siculo, Pausânias, mas essas referências não estão ligadas à catábise a fim de resgatar a esposa. De facto, mais do que a viagem dos Argonautas, contada nas *Argonáuticas* de Apolónio de Rodes (a seguir à qual casou com Eurídice), foi a viagem ao mundo das sombras, popularizada por Virgílio, que tornou famoso Orfeu, celebrado em várias artes, numa iconotextualidade difícil de igualar. Em Nobre (2014, pp. 227-230), sintetiza-se informação sobre as fontes clássicas do mito (referenciadas e citadas) e apresenta-se sumariamente o relevo da figura de Orfeu durante o período romântico em Portugal, concluindo-se que só na segunda metade do século XIX será uma figura com algum significado. Depois de resumir a história do mito e as suas versões antigas, Sears (2010) enuncia as suas principais reconfigurações nas artes (literatura, pintura, escultura, música) ao

momentos de suspensão ou abrandamento temporal, alegoricamente figurados nos mitos simbólicos de eternidade ou contínuo cronológico. O primeiro ocorre durante o canto do herói, mediante o qual pede que os deuses infernais lhe restituam Eurídice, morta antes do tempo:

Enquanto tal dizia, acompanhando as palavras com o tanger das cordas, as almas exangues choravam. Tântalo não buscou apanhar a água fugidia, a roda de Ixíon imobilizou-se de pasmo, as aves pararam de debicar o fígado, as Bélides não cuidaram das vasilhas, e até tu, Sísifo, te sentaste sobre o teu pedregulho. (Ovídio, *Metamorfoses*, 10.40-44¹⁶)

As almas condenadas no Tártaro interrompem o cumprimento do seu castigo: o mesmo é dizer que a interrupção do fluxo temporal é também uma característica deste mito. Na versão das *Geórgicas*, há também referência à roda de Ixíon, mas é na *Eneida* que Virgílio descreve o Tártaro e os seus habitantes: entre outros, aí se encontram Tício, a quem “um abutre monstruoso, de bico adunco”, debica “o fígado que continuamente renascia e as vísceras fecundas para o castigo”, os Lápidas, Ixíon e Pirítoo, “sobre os quais impende uma pedra negra, mesmo prestes a deslizar, parecendo mesmo que vai cair. (...) Uns fazem rolar uma pedra enorme, outros estão suspensos estirados nos raios duma roda” (Virgílio, *Eneida*, 6.595-603 e 615-616¹⁷).

O segundo momento de abrandamento temporal, na versão ovidiana, coincide com a segunda perda de Eurídice — “A segunda morte da esposa paralisou Orfeu de estupor” (*Metamorfoses*, 10.64) —, o que torna vã qualquer súplica: “Em vão implorou e quis passar de novo, mas o barqueiro / impediu-lhe a travessia” (vv. 72-73).

Em *Dispensão*, o eu tem consciência (trágica) da vanidade das suas

longo dos séculos.

¹⁶ Utiliza-se a tradução de Paulo F. Alberto (v. bibliografia).

¹⁷ Utiliza-se a tradução de Luís Cerqueira (v. bibliografia).

acções, sem no entanto deixar de as tentar realizar. Pela recorrência da temática ascensão e queda, será legítimo ainda dizer que, uma vez perdida Eurídice, este Orfeu é condenado a procurá-la contínua e eternamente atormentado, assim como Sísifo ou Ixíon; o sujeito poético de *Dispersão* materializa, deste modo, a impossibilidade, que não deixa de tentar contrariar: insistindo, suspendendo-se, estagnando.¹⁸ Trata-se de uma “maldição eterna que se contrapõe a qualquer vontade de encontrar um dia completamente «novo»” (Sáez Delgado, 2002, p. 130). Uma vez que, nos poemas de Sá-Carneiro, é comum a temática da suspensão do contínuo temporal, figurada de modos bastante diversificados, o sujeito declara-se estagnado no lodo ou em pauis (VII.7-8 e 15-16, IX.16 e 17; cf. Martins, 1994, p. 218; Sáez-Delgado, 2002, p. 132), afirmando:

Perdi a morte e a vida,
E, louco, não enlouqueço...
A hora foge vivida,
Eu sigo-a, mas permaneço... (VI.85-88)

A “morte e a vida” perdidas são também formas de plasmar a perda da poesia, que o eu persegue, mas em vão. No fim da obra, reafirma a sua última tentativa. “A Queda” inicia-se, em tom de epílogo (conferido pela conjunção copulativa), com uma reclamação do poder que o sujeito detém sobre a sua matéria (“E eu que sou rei de toda esta incoerência”, XII.1). Surge depois a identificação da obra com o autor (textual)¹⁹: “Eu próprio turbilhão” (XII.2; cf. I.3). O poeta quer agarrar a incoerência, como Orfeu anseia fixar Eurídice: “anseio por fixá-la” (XII.2). Perde-a, porém, nos infernos: “tudo me resvala / Em bruma e sonolência” (XII.3-4).

Pode acontecer ficar com algum vestígio dessa poesia (“pedaço d’ouro”, XII.5), mas, como se trata apenas de uma ‘centelha criadora’, ela

¹⁸ Como se viu, muitas vezes, cria-se uma tensão entre a tentativa e a falha que se reveste de um aspecto bélico.

¹⁹ Esta ideia irá fundamentar que, em alguns momentos, Orfeu se transforme em Eurídice.

“volve-se logo fals[a]” (XII.6). Como Orfeu, sente-se morrer no momento em que desvendaria o tesouro (sítio onde se guardam preciosidades, cuja sonoridade evoca o “ouro” que se procura)²⁰, isto é, quando expusesse Eurídice à luz solar.

Recorde-se agora o passo das *Metamorfoses* em que Ovídio narra a segunda morte da amada, quando, depois de descer aos infernos, Orfeu fracassa por ter “viol[ado] a proibição e ous[ado] olhar o invisível” (Chevalier & Gheerbrant, 1994, p. 491):

Já pouco lhes faltava para a orla das regiões superiores,
quando ele, receoso de ela não vir atrás e ansioso por vê-la,
voltou o olhar, apaixonado. De súbito, ela desliza para trás.
Esticando os braços, lutando por agarrar-se e ser agarrada,
a desgraçada nada apanhou, a não ser o ar fugidio.
(*Metamorfoses*, 10.55-59)

Como foi dito, é preciso ter em atenção o facto de haver um movimento horizontal no mito de Orfeu: foi quando, ansioso, olhou para trás que o herói provocou a queda, ou seja, a restituição de Eurídice aos infernos e, por consequência, à morte. Em *Dispersão*, encontramos os “olhos a volver-se” (I.42), a ânsia “por vê-la” e a luta “por agarrar” a poesia que “desliza para trás”. Estes projectos são transtornados de forma trágica (por causa da *húbris*) e o resultado precipita o sujeito num estado de incompletude (ou de fim do que não foi): “Mas a vitória fulva esvai-se logo... / E cinzas, cinzas só, em vez de fogo...” (II.9-10).

Eurídice esfuma-se, e é essa perda que traz ao eu sá-carneiriano o medo de não criar: “Um disco de ouro surge a vultear... / Fecho os meus olhos com pavor da bruma...” (IV.15-16). Amedronta-o a falta de poesia, receia ser vencido pelo vazio (a ausência de Arte ou o fim da inspiração), aterroriza-o a página em branco.

Como se percebeu, a evanescência da amada, na iminência de

²⁰ A referência a ‘minas’ (XI.48) tem o mesmo propósito de representar o ouro escondido (a que se junta a sugestão de escavação e movimento para baixo da terra).

restituí-la à luz (que deixa vazias as mãos de Orfeu enquanto os seus braços apenas prendem a bruma: “e nem um espasmo venço!...” XII.10), provoca a segunda paralisia do correr do tempo. Em Mário de Sá-Carneiro, essa perda pode justificar a dispersão do sujeito. De facto, o poeta recorre a diversas figurações que dão forma a essa ideia. Nesse sentido, a nostalgia daquilo que não conhece, que cria um oximoro, surge plasmada em V.6 como “saudades da morte” (até porque só morto Orfeu poderá reencontrar Eurídice: X.21-24), afirmando em VI.53-54 que “As minhas grandes saudades / São do que nunca enlaçar”: com o verbo ‘enlaçar’ volta a insistir-se na ideia de agarrar Eurídice, que nunca conseguiu fazer o caminho até à superfície. Em IV.13-14, a perda implica movimento circular (sem chegar a um fim): “Corro em volta de mim sem me encontrar... / Tudo oscila e se abate como espuma...” No mesmo poema, pelo oximoro, o sujeito revela que olhou para trás, ofuscado pela luz: “Manhã tão forte que me anoiteceu” (IV.24). Sem ter conseguido trazer a poesia para junto de si, o eu evoca-a com saudades: a “gentil companhia” que “saudosamente record[a]” e “A sua boca doirada”, a boca de Eurídice, é agora “um hálito perdido” nas trevas infernais.

A alma perdida da poesia confunde-se com a do poeta: “Desce-me a alma, sangram-me os sentidos” (IV.8); “Desceu-me n’alma o crepúsculo; / Eu fui alguém que passou” (VI.77-78), mas agora “Não vivo, durmo o crepúsculo” (VI.80). Neste verso, ‘dormir’, usado transitivamente, empresta a semântica à representação de um “modo de não-vida” (Martins, 1994: 203), em hipálage, o que em *Dispersão* contrasta com a nostalgia do que poderia ter sido. O sujeito considera-se um “emigrado doutro mundo” (IX.19), fora de si. Na verdade, ao insistir em referências à alma (só em III e XI essa palavra não é citada, e em VI aparece quatro vezes), o poeta configura a separação entre o eu e o seu interior. Sublinhe-se, porém, a ideia de que o poeta e poesia seriam idealmente uma só realidade (“Onde existo que não existo em mim?”, II.11), pois é este pressuposto que permite entender que a alma do sujeito se identifica com aquela:

Só de ouro falso os meus olhos se douram;

Sou esfinge sem mistério no poente
A tristeza das coisas que não foram
Na minh'alma desceu veladamente. (VII.1-4)

Nestes versos condensam-se as principais linhas de leitura que aqui se foram descrevendo: a falsidade criativa que afasta o eu do ideal poético, a nostalgia do que não viveu, apesar das expectativas e o movimento da alma em declínio.

Se é verdade que, no caso de Eurídice ter sido resgatada do inferno, Orfeu “fora brasa” e “além” (VIII.31, 32), restam-lhe “Reminiscências de Aonde” (III.3), lembranças de outro tempo (normalmente a infância, durante a qual se “abism[ou] nas ânsias”, VI.24, mas também medieval, I.23) e de outro lugar (longe, inacessível):

E sinto a minha morte —
Minha dispersão total —
Existe lá longe, no norte,
Numa grande capital. (VI.57-60)

Poder-se-á questionar se este lugar que o sujeito não conhece, mas sente, não será a projecção ou reminiscência platónica da Arcádia mítica, uma Idade do Ouro, irremediavelmente perdida, símbolo da Altura, do proibido e do “azul”, que justifica a necessidade de elevação aos céus: a perfeição cesária “das cousas”, impossível de voltar a alcançar.

Resta ao sujeito não desistir mas esmagar-se, terminando a obra — “ascend[endo] até ao fim” (XII.16). Nesta posição, pode contemplar o desfecho, impulsionando outro movimento: “ao gelo me arremesso” (Ícaro caíra na água, este eu cai na água em estado sólido, remetendo para a ideia de desconforto, de frieza). Se ele não se pode condensar, o gelo compensa essa impossibilidade. A culminar a obra, confessa:

Tombei
E fico só esmagado sobre mim!... (XII.19)

No entanto, para ele, “Vencer às vezes é o mesmo que tombar”

(XII.14). O poeta, afinal, venceu, pois completou o caminho, concluiu a obra de que é rei. Não será por isso demais lembrar que o substantivo “dispersão” (‘disseminação’ de sentidos) ascende ao nome latino *rex* (‘o que domina, rei’), que, por meio de associações lexicais e semânticas, se transforma em *dispersio*²¹, que, em Sá-Carneiro, leva à anulação do eu (*dispersio*, ‘destruição’), em pó, capaz de se peneirar “na sombra”, mas não de se reagrupar, somatizar: “em nada me condenso... / Agonias de luz eu vibro ainda entanto” (XII.11-12).

Todas as ações descritas são, evidentemente, metáforas do “itinerário interior” (Sáez Delgado, 2002, p. 130) do sujeito de *Dispersão*, identificado com Orfeu, por vezes confundido com Eurídice, como se a poesia existisse num inferno tenebroso de onde o herói fosse condenado a resgatá-la para a luz iluminadora dos seus versos. Neste ensaio procurou-se demonstrar o carácter múltimodo e complexo que estrutura um eu em demanda de um ideal que somente consegue atingir em sonhos, pela loucura, na alucinação do álcool²², ou então apenas de forma muito fragmentária (leitura para que concorre um abundante campo semântico do indício ou vestígio). Por isso, são diversos os mitos gregos com que o poeta da dispersão se pode identificar: Ícaro, Narciso, Orfeu, Eurídice, até mesmo Sísifo. Destes, o de Orfeu, epónimo de revista e alegoria da própria poesia, é aquele que mais sugestivamente parece sintetizar a demanda que anima o poeta.

²¹ A evolução é: *rex* > *rego* > (*per-rego* >) *pergo* (‘prosseguir’) > (*dis-pergo* >) *dispergo* > *dispersio*.

²² As imagens de uma espécie de estado de êxtase criador são facultadas pelo vocabulário associado ao álcool (além do título “Dispersão”: IV.22, VI.81; ‘ébrio’ VII.13, ‘bebedeira’ XI.21), substância que “realiza a síntese entre a água e o fogo” e que simboliza a “inspiração criadora” porque “excita as possibilidades espirituais” e “verdadeiramente as cria” (Chevalier & Gheerbrant, 1994, p. 50). O sujeito poético hesita na definição da substância que o mantém nesse estado, como sugere a definição por meio da interrogação “Ópio d’inferno em vez de paraíso?” (IV.18). Note-se que a referência ao “inferno”, ao lado de uma filiação bíblica, é um elemento importante para a construção do sentido de *Dispersão* como viagem em sentido descendente, como já “Escavação” tinha confirmado e as menções de “minas” (XI.48) e “tesouro” (XII.8) irão reafirmar nos dois últimos poemas do livro.

Referências

Edições dos textos utilizados

- Sá-Carneiro, Mário de (1914). *Dispersão*. Lisboa: ed. do Autor.
- ____ (2001). *Poemas Completos* (Ed. Fernando Cabral Martins). (2.^a ed.). Lisboa: Assírio e Alvim.
- Ovídio (2007). *Metamorfoses* (Trad. Paulo Farmhouse Alberto). Lisboa: Cotovia.
- Vergílio (2005). *Eneida* (Trad. Luís Cerqueira *et al.*). (2.^a ed.). Lisboa: Bertrand.

Bibliografia passiva

- Chevalier, Jean & GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (Cristina Rodrigues & Artur Guerra, Trans.). Lisboa: Teorema.
- Grimal, Pierre (1999). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (Victor Jabouille, Trad. coord.). (3.^a ed.). Lisboa: Difel.
- Lancastre, Maria José de (1992). *O eu e o outro: para uma análise psicanalítica da obra de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Quetzal.
- Lopes, Óscar (1987). Mário de Sá-Carneiro. In *Entre Fialho e Nemésio: estudos de literatura portuguesa contemporânea* (pp. 527-551). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Macedo, Vera Lúcia Viana de (2011). *Metáforas Psicanalíticas na Obra de Mário de Sá-Carneiro: Uma Hermenêutica da Morte em Vida*. Universidade de Coimbra: Tese de Doutoramento.
- Martins, Fernando Cabral (1994). *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa.
- Martins, Fernando Cabral (1998). Uma Questão de Vida. In Mário de Sá Carneiro, *Primeiros Contos* (pp. 223-231). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Martins, Fernando Cabral (1999). O Narrador Supremo. In Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo: Oito Novelas* (pp. 269-277). Lisboa: Assírio e Alvim.
- Martins, Fernando Cabral (2001). Prefácio. In Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos* (pp. 7-20). (2.^a ed.). Lisboa: Assírio e Alvim.
- Morão, Paula (2004). «O expresso da originalidade» — Eugénio de Castro e o programa simbolista. *Retratos com Sombra: António Nobre e os seus contemporâneos* (pp. 225-238). Porto: Edições Caixotim.
- Morão, Paula (2008). Sá-Carneiro, Mário de — Obra. In Fernando Cabral Martins (Ed.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (pp. 752-757). Lisboa: Editorial Caminho.
- Morão, Paula (2011). Na Senda de *Orpheu* — alicerces e consequências. In Helena

- Buescu & Teresa Cristina Cerdeira (Eds.), *Literatura Portuguesa e a Construção do Passado e do Futuro* (pp. 13-25). Casal de Cambra: Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República, Caleidoscópio.
- Morna, Fátima Freitas (1982). Apresentação Crítica. *A Poesia de Orpheu* (pp. 11-62). Lisboa: Comunicação.
- Morna, Fátima Freitas (2012). “Um *deserto exílio* ou Narciso em tempo de *Orpheu*”. In Cristina Pimentel & Paula Morão (Eds.), *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade* (pp. 169-178). Lisboa: Campo da Comunicação.
- Mourão-Ferreira, David (1983). Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. *Hospital das Letras* (pp. 131-138). (2.ª ed.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Mourão-Ferreira, David (1990). O voo de Ícaro a partir de Cesário. *Colóquio/Letras*, 117-118, 204-212.
- Nobre, Ricardo (2014). *A Lira Clássica do Trovador Romântico: Representações Poéticas da Antiguidade Greco-Romana no Romantismo Literário Português*. Universidade de Lisboa: Tese de Doutoramento.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (2005). O Mito na Antiguidade Clássica. In José Ribeiro Ferreira (Ed.), *Labirintos do Mito* (pp. 9-17). Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos e Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Rocha, Clara (1984). *O Essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Sáez Delgado, António (2002). VI. Dispersão. Mário de Sá-Carneiro. In Osvaldo Manuel Silvestre & Pedro Serra (Eds.), *Século de Ouro: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX* (pp. 125-133). Braga, Coimbra, Lisboa: Angelus Novus / Cotovia.
- Sears, Elizabeth (2010). Orpheus. In Anthony Grafton, Glenn W. Most & Salvatore Settis (Eds.), *The Classical Tradition* (pp. 664-666). Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Silva, Manuela Parreira da (2008). *Orpheu*. In Fernando Cabral Martins (Ed.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (pp. 564-568). Lisboa: Caminho.

(Por opção pessoal, de acordo com a antiga ortografia)

[Recebido em 30 de abril de 2015 e aceite para publicação em 29 de junho de 2015]