



Algumas expressões da *hybris* em *Dispersão*, de Mário de Sá-Carneiro

Some hybris' expressions in Dispersão, by Mário de Sá-Carneiro

RUI SOUSA

Universidade de Lisboa
Lisboa – Portugal



Resumo: Neste ensaio procuraremos dar conta da presença de alguns dos mais relevantes mitos enquadrados no conceito da *hybris* clássica (sobretudo Édipo e Ícaro) na organização temática da obra *Dispersão*, de Mário de Sá-Carneiro. Construindo a imagem de um sujeito excessivo, motivado por impulsos de ascensão e de queda no universo do seu mundo interior, esta série de poemas mostra como Mário de Sá-Carneiro estava perfeitamente ao corrente numa tradição mítica vasta e que a ela recorre produtivamente.

Palavras-chave: *Hybris*; Ascensão; Queda; *Dispersão*; Mitos

Abstract: In this paper we aim to search for the presence of some of the most important myths framed in the classic concept of the *hybris* (especially Oedipus and Icarus) in the thematic organization of the book *Dispersion*, of Mário de Sá-Carneiro. Building the image of a excessive subject, motivated by impulses of the rise and fall in the realm of his inner world, this series of poems shows how Mário de Sá-Carneiro was well aware of a vast and mythical tradition who uses in a productive way.

Keywords: *Hybris*; Rise; Fall; *Dispersão*; Myths

Em 1913, ano crucial da Vanguarda europeia, Mário de Sá-Carneiro desenvolveu os poemas que constituiriam o seu primeiro conjunto e o único publicado em volume antes da sua morte, três anos mais tarde. Essa obra, *Dispersão*, é constituída por um conjunto de poemas criteriosamente estruturados e interligados, na tradição de, entre outras obras, o *Só* de António Nobre.

O súbito aparecimento de uma inclinação poética, documentada pela carta enviada a Fernando Pessoa a 23 de Fevereiro de 1913 (SÁ-CARNEIRO, 2001: 45), terá repercussões no planeamento do seu trabalho e da sua publicação. Na segunda carta de 21 de Janeiro de 1913, referia-se à “organização de um pequeno livro que [lhe] parece deveras interessante e original reunindo a essas qualidades a da pequena extensão material” (SÁ-CARNEIRO, 2001: 35). O projeto em questão é aquele que em Abril de 1915 será concretizado no volume *Céu em Fogo* (não em 1913, como inicialmente previsto, sendo nesse ano publicados *Dispersão* e *A Confissão de Lúcio*).

Pensamos, em concordância com o que Fernando Cabral Martins sugere na cronologia das séries textuais” (MARTINS, 1997: 80-81), que existe uma profunda proxi-

midade entre os conceitos trabalhados por Sá-Carneiro na exposição e desenvolvimento dessas narrativas e aqueles que viriam a dominar os poemas de *Dispersão*. O título escolhido para o conjunto das narrativas, *Céu em Fogo*, propicia essa leitura, uma vez que é constituído por dois dos mais comuns nexos temáticos de *Dispersão*: a atração pelo Céu – e conseqüente desejo de ascensão, de fuga e de alcance de outras possibilidades de conhecimento e de perspetivação do real – e a presença do fogo, o elemento natural que mais pareceu adequar-se à sua poética.

No ensaio “Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo”, Clara Rocha desenvolve uma leitura das várias metáforas do fogo presentes na obra do poeta, aproveitando também a fundadora perspectiva de David Mourão-Ferreira, na qual aproximara o par Fernando Pessoa/Mário de Sá-Carneiro ao par Dédalo/Ícaro (MOURÃO-FERREIRA, 1983: 131-138). Lembra Clara Rocha que, para além da importância do céu, do ar e da ascensão no mito, evidenciadas por Mourão-Ferreira, “Ícaro é o herói que brinca com o fogo, que se aproxima perigosamente do Sol, e que paga com a morte a sua ousadia” (ROCHA, 1990: 156-162).

Ora, a ação e a derrota de Ícaro colocam-no a par de muitos outros heróis da mitologia clássica que foram castigados ao incorrerem no pecado gravíssimo da *hybris*.¹ Este pecado dizia respeito a todos aqueles que afrontavam os deuses e a ordem estabelecida por via do excesso, da arrogância, do orgulho e da insubmissão dos seus atos. Exemplos como os de Agamémnon, Sísifo, Tântalo, Prometeu, Belerofonte, Faetonte, entre outros, ilustram as diferentes manifestações desse excesso. A muitos destes mitos são comuns dois outros aspetos: a ascensão como metáfora da ambição desmedida e o desejo de conhecimento para além do quotidiano como instigador para o desafio que empreendem. Concentremo-nos essencialmente nos mitos relacionados com estas duas questões, expondo brevemente a sua narrativa mítica.²

Ícaro, Belerofonte e Faetonte são três representantes do mesmo desejo e do mesmo fracasso. Todos eles, depois de alcançarem um determinado triunfo ou um estatuto privilegiado, decidiram lançar-se numa investida ascensional, sendo castigados com a morte ou, pelo menos, com a queda no abismo, normalmente de natureza aquática.

Ícaro, aprisionado no labirinto erguido a mando de Minos por seu pai, Dédalo, para encerrar o Minotauro, do qual aparentemente seria impossível escapar consegue, através das asas de cera, fugir pelo ar, para depois se aproximar demasiado do Sol e ser consequentemente detido nos intentos com a queda nas águas do Egeu.

Belerofonte, depois de escapar a vários desafios mortais com os quais teve de se confrontar sem de nada ser culpado, e de alcançar um estatuto conforme às suas façanhas, decide montar o cavalo alado, Pégaso, e com ele ascender ao Olimpo. Esta demonstração de excessiva arrogância provocou a ira de Zeus, que, enviando um moscardo para perturbar o cavalo, derrubou o herói sobre a terra, na qual erraria solitário, miserável e desprezado por todos, um pouco à imagem do sucedido com Édipo. Outras versões do mito indicam que foi o próprio Pégaso que, percebendo o excesso de Belerofonte, o derrubou, ganhando assim a simpatia do Pai dos Deuses.

Faetonte, filho de Hélio, sendo desafiado por um dos seus companheiros a provar a origem divina de que se gabava, pediu ao pai que lhe emprestasse durante um dia o fabuloso carro solar, que não conseguiria dominar da melhor forma, colocando em perigo quer a abóbada celeste quer a superfície terrestre, pelo que Zeus o castigou fulminando-o e lançando-o ao rio Eridano. Veja-se como os mitos de Berofonte e Faetonte se aproximam também na sugestão dos efeitos nefastos do contacto excessivo com o fogo.

Édipo e Prometeu serão, por seu lado, no contexto da mitologia clássica, os dois maiores exemplos do desejo insaciável de obtenção de conhecimento. Édipo,

mito profusamente glosado nos poemas de Mário de Sá-Carneiro, normalmente em diálogo com a figura da Esfinge (cf. COELHO, 1990: 163-169 e ROCHA, 1991: 15-17), afirma-se, sobretudo nas tragédias de Sófocles, por uma excepcional capacidade intelectual. Dotado desse particular esclarecimento, Édipo é capaz de resolver o enigma da identidade humana. Por outro lado, a sua constante sede de conhecer a verdade leva-o a procurar a resposta à dúvida sobre a sua própria origem, mesmo quando esta a pouco e pouco se revela trágica.

Prometeu é o símbolo por excelência do herói rebelde que desafia os deuses em nome de um objetivo – no seu caso a defesa e proteção da Humanidade, à qual garantiu o alimento e o domínio sobre o fogo, símbolo da civilização que distingue os homens dos outros animais – e que é punido pela sua ousadia com um castigo renovado todos os dias, comum aos mitos de Sísifo e de Tântalo. Gaston Bachelard afirma que Prometeu representa também uma manifestação específica do complexo de Édipo, vindo no fogo de que o Titã se apodera um ser social mais que natural, portanto permanentemente sujeito às proibições sociais e familiares, contra as quais a criança, no seu desejo intrínseco de conhecer e de experimentar, deverá revoltar-se (BACHELARD, 1994: 15-17).

Passaremos agora à análise dos poemas de *Dispersão*³, procurando demonstrar como neles se desenvolve esta tradição mítica de heróis marcados pelo peso da sua própria natureza transgressora.

À semelhança dos subtítulos que, nas cartas, sugeria dar às narrativas, *sonhos*, o conjunto de poemas pode também ser entendido como sequência das fases de um mesmo sonho, no qual se concentram as figurações míticas do Eu disperso num espaço infinito que constitui o seu próprio labirinto interior, expressão da temática simbolista do narcisista solitário (MORÃO, 1990: 26). O Eu poético de *Dispersão* assemelha-se a um Dédalo criador de um labirinto impenetrável à presença de entidades exteriores de um mundo que é contemplado ora com distância, ora com desejo incontido, sempre numa perspetiva comparativa. Por outro lado, esse universo interior é impossível de abandonar, agitando-se nele as várias presenças do sujeito com as quais se sonha, num conflito periclitante e infundável.

Desde o primeiro poema, “Partida” (p. 27-29), arte poética de exposição dos sentidos que desenvolverá nos

¹ Cf., para um melhor esclarecimento a respeito da importância deste conceito, estudos sobre a tragédia clássica como *A companion to Greek Tragedy* (MALDEN, BLACKWELL, 2008), ou *Pensar o trágico*, de José Pedro Serra (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006).

² Cf., a respeito destes mitos, obras de referência como *Os Mitos Gregos*, de Robert Graves (Lisboa: Dom Quixote, 1990) e o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, de Pierre Grimal (Lisboa: Difel, 2004).

³ Recorreremos à edição de Fernando Cabral Martins, Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

seguintes, são vários os versos que marcam, por um lado, a noção de diferença do Eu poético relativamente aos outros mortais e, por outro, o seu desejo de rutura. Na primeira quadra do poema distinguem-se os dois lados da barricada, o percurso da vida humana comum, escoando-se “em suas águas certas” e o percurso alternativo de concentração na “torrente” (termo que indicia agitação por contraste com a tranquilidade das águas) “das coisas geniais em que medito”.

Esta oposição coincide com expressões de choque relativamente a algum tipo de imposição. Essa imposição pode emergir de uma das faces do Eu, conforme sugerem os versos da segunda estrofe, onde a um dado momento de hesitação se segue a consciência do que a excecionalidade acarreta, e os dois últimos versos da terceira estrofe, nos quais um pranto tolhe por momentos o sujeito antes de ser reprimido com força. Este movimento evidencia-se em expressões como “Porque eu reajo” (est. IV) e “Alastro, venço, chego e ultrapasso” (est. XI). Sobressai, noutros casos, o orgulho quase arrogante (“A minh’alma nostálgica de além/Cheia de orgulho”, est. III, “Vêem-se saudades de ter sido Deus”, est. XIII ou, sugerindo o Eu como representante modelar do artista, “A vida, a natureza,/Que são para o artista? Coisa alguma”, est. IV). É em torno desta combinação entre consciência da diferença e desejo de fuga e ruptura que se concentra a ideia de ascensão aos céus. Vejam-se os seguintes versos das estrofes IV e VI, nos quais se manifesta a definição de um percurso programático colectivo:

O que devemos é saltar a bruma,
Correr no azul à busca da beleza.
É subir além dos céus
Que as nossas almas só acumularam,
E prostrados rezar, em sonho, ao Deus,
Que as nossas mãos de auréola lá douraram.
É partir sem temor contra a montanha
Cingidos de quimera e d’irreal.

Tanto a ideia de que a ascensão é a única via possível para se conseguir alcançar o que sobeja depois do contacto com a vida quotidiana, permitindo ao eu poético “viajar outros sentidos, outra vidas” (est. VII), como a ausência de temor perante os obstáculos – neste caso a “montanha” e os turbilhões que é preciso forçar “aladamente” (est. VIII) coincidem plenamente com os mitos castigados pela sua *hybris*. A estrofe final, depois de outras perspetivas de associação entre o voo, o delírio e a promessa de perdição (“astro perdido, est. VIII, “asa longínqua a sacudir loucura” e “Sombra, vertigem, ascensão – Altura!”, est. IX, por exemplo) concretiza a cisão entre a excecionalidade do Eu e o preço a pagar por ela: “Ao triunfo maior, avante pois!/O meu destino é outro – é alto e raro./Unicamente custa muito caro:/A tristeza de nunca sermos dois...”.

Nos poemas seguintes o sujeito poético vai definir-se por uma procura constante, relacionada com a sua própria identidade. Um pouco à semelhança de Édipo, sempre revolvido pela busca de um sítio onde fixar-se, depois de inadvertidamente ter fugido de Corinto e de, por via dos crimes cometidos involuntariamente, ser expulso de Tebas, só encontrando o descanso purificador em Atenas⁴. O movimento de procura do sujeito poético de Dispersão desenvolve-se, ao invés, num espaço interior, no qual combina “coisas racionadas, coerentes, com súbitos mergulhos no azul” (SÁ-CARNEIRO, 2001: 38).

O poema “Escavação” (p. 30) começa justamente com a expressão dessa “ânsia de ter alguma coisa” (est. I), numa descida divagante às profundezas do abismo interior que culmina na consciência do seu fracasso. David Mourão-Ferreira sugere, no ensaio “O voo de Ícaro a partir de Cesário”, que o movimento de descida, inicialmente redundando em derrota, impulsiona a opção por um outro movimento, ascensional, coincidente com o sonho e a criação poética (MOURÃO-FERREIRA, 1990: 205). Esta ascensão, porém, revela-se igualmente incapaz de resolver o grande enigma edipiano (“Onde existo que não existo em mim?”, est. III) e deixa o sujeito suspenso numa lógica de repetição espasmódica, na qual princípio e fim não se distinguem plenamente (“Tudo outro espasmo que princípio ou fim”, est. IV). Esta sucessão contínua é semelhante à dos castigos eternos de Tântalo e de Sísifo e à do prolongado castigo de Prometeu, coincidindo também com o pesadelo, paradoxalmente agradável, em que permanece mergulhado no poema seguinte, “Inter-Sonho” (p. 31-32).

Em “Álcool” (p. 33-34), adivinha-se um espaço interior, no qual tudo se desenrola, marcado por uma procissão de elementos de um imaginário aristocrático medieval cruzados com sugestões de violência e de revolução (as “guilhotinas e pelouros” da primeira estrofe, por exemplo) e com a sugestão de um inquietante ambiente intermédio, não totalmente do domínio do real mas que dele deriva. Nesse espaço domina, mais ainda que um imaginário ascensional pressentido fora do sujeito (“Batem asas d’auréola aos meus ouvidos”, est. II) uma narcísica visão do conflito interior e da busca incessante, sugerida como de perpétua circularidade (“Corro em volta de mim sem me encontrar”, est. IV).

Se em “Álcool” se define o domínio do Eu poético por si próprio, uma vez que atua como um etílico que o embriaga, “Dispersão (p. 36-40) desenvolverá a mesma obsessão excessiva por si próprio, reforçada pela sugestão de circularidade conferida pela repetição da rima no primeiro e último versos de todas as estrofes. Poderemos

⁴ Episódio presente na peça de Sófocles que vem dar alguma continuidade a *Édipo Rei*, *Édipo em Colono*.

ver, neste sentido, o destino fatal de Narciso como um outro castigo devido a uma diferente manifestação da *hybris*, o excesso de amor próprio que condenaria igualmente Agamémnon ao pisar o tapete púrpura, na *Oresteia* de Ésquilo.

O sujeito construído em “Dispersão é a imagem de alguém que se deixou perder no interior de si próprio (“Perdi-me dentro de mim/Porque eu era labirinto”, est. I), motivando essa perdição as saudades de um momento anterior ao desafio em que se lançaram as personagens míticas que utilizamos como referências. Esta questão articula-se também com a tradição finissecular da mitificação positiva da infância ideal anterior a um momento de perda de *si* por ação da consciência, evidente por exemplo em António Nobre e mais tarde com eco, entre outros, em Fernando Pessoa. A consciência da vida consumida pela loucura e pela ânsia de ir mais além (“Passei pela minha vida/Um astro doido a sonhar./Na ânsia de ultrapassar,/Nem dei pela minha vida...”, est. II); a sugestão de uma eterna repetição do seu destino, como nos casos de Tântalo, Sísifo e Prometeu (“Para mim é sempre ontem,/Não tenho amanhã nem hoje:/O tempo que aos outros foge/Cai sobre mim feito ontem”, est. III); e a permanente evidência de um fracasso ou de uma traição do eu a si próprio (“Eu fui amante inconstante/Que se traiu a si mesmo”, est. VI, ou “Se me olho a um espelho, erro/Não me acho no que projecto”, est. VII) e da mera transitividade da glória (“Eu fui alguém que passou”, est. VIII) fazem deste poema, estrategicamente colocado no centro da sequência, um dos que mais relevo possui para a questão em apreço. A incapacidade de concretizar essa excepcionalidade de que se sente representante já havia sido, aliás, a base de uma das várias interrogações do Eu a respeito de si próprio e do seu destino na última estrofe de “Vontade de Dormir” (p. 35): “Pra que me sonha a beleza,/Se a não posso transmigrar?”

“Dispersão” abre, assim, caminho aos poemas que evoluem numa cada vez mais intensa consciência do fracasso do projeto que “Partida” anunciara. “Estátua Falsa” (p. 41) recupera uma expressão da carta de 3 de Fevereiro de 1913 para apresentar o sujeito como “esfinge sem mistério no poente” (est. I), clara negação da excepcionalidade enigmática normalmente associada ao monstro mítico, talvez sugerindo um momento posterior ao triunfo aparente de Édipo, que apenas agravou o sentido da sua queda. Estão presentes no poema as noções de quebra e de perda do ideal (“A tristeza das coisas que não foram/Na minha alma desceu veladamente”, est. I), do efeito devastador das tensões interiores que o movem (“Na minha dor quebram-se espadas de ânsia”, est. II) da efemeridade das ações do sujeito e da indistinção temporal (“As sombras que eu dimano não perduram,/ Como Ontem, para mim, Hoje é distância”, est. II) e,

sobretudo, da impossibilidade de alcançar o seu destino interrompido essencialmente por culpa própria (“Sou estrela ébria que perdeu os céus”, est. IV). O recuperar do motivo de “Álcool” sugere que foi esse constante mergulho na “torrente” embriagante do Eu que o levou a falhar a possível ascensão.

“Quasi” (p. 42-43) manifesta a plena consciência do fracasso, mas também do que poderia ter sido caso ele não tivesse sucedido, ou melhor, caso o sujeito tivesse conseguido ultrapassar as normais limitações que condenaram o seu voo. As duas primeiras estrofes são significativas:

Um pouco mais de sol – eu era brasa,
Um pouco mais de azul – eu era além.
Para atingir, faltou-me um golpe d’asa...
Se ao menos eu permanecesse aquém...

Assombro ou paz? Em vão... Tudo esvaído
Num baixo mar enganador d’espuma;
E o grande sonho despertado em bruma,
O grande sonho – ó dor! – quase vivido...

Estão presentes nestas estrofes a tentativa de uma plena ascensão, incompleta quer por não ter sido alcançado o Sol⁵ quer por não se atingir definitivamente o além, e a percepção do motivo desse fracasso, a impossibilidade de conseguir o derradeiro golpe de asa que não está reservado aos homens, fruto das naturais limitações da sua condição, e de uma alternativa consoladora que também é impossível, a possibilidade de o sujeito ficar aquém, ou seja, de ser capaz de se identificar com o plano descendente que é comum a todos os outros. É esse o grande dilema tanto do Eu múltiplo de *Dispersão* como das figuras míticas atrás referidas: todos eles, sentindo-se incapazes de aceitar o plano dos comuns mortais, procuram uma ascensão impossível, mas de cuja tentativa também nunca recuperam, morrendo, sendo forçados ao exílio, a um castigo perpétuo ou a uma constante busca identitária⁶. Permanecem algures entre o “assombro” desejado e a “paz” que os outros, na sua vida quotidiana, alcançam, sentido tudo esvaír-se na queda para o elemento contrário ao procurado, “o baixo mar enganador”: “baixo” por ser contrário às alturas entrevistas, mas também por ser aquele em que convivem todos os outros mortais, e “enganador”

⁵ A este respeito, veja-se a noção de Gaston Bachelard segundo a qual a consumição pelo fogo, sendo uma manifestação de morte, é também possibilidade de mudança absoluta, de purificação, de passagem a uma outra vida. Conjugando esta reflexão com este verso, parece-nos que um dos motivos que levam o sujeito a desejar aproximar-se ainda mais do Sol é o apelo para com ele se fundir e ascender absolutamente (BACHELARD, 1994: 22-26).

⁶ Ana Nascimento Piedade mostra como na obra do poeta “o real é essencialmente sentido como prosaico, inferior, sórdido e, perante a sua irremediável monotonia e mesquinhez”, o sujeito sofre a angústia motivada pela impossibilidade de dele escapar (PIEIDADE, 1990: 59).

uma vez que o sujeito que acorda abruptamente do seu sonho o sabe e o sente como “quasi vivido”, portanto talvez possível caso não tivesse ocorrido o fracasso que é perspectivado em dois tempos, como sugere a passagem do pretérito imperfeito ao pretérito mais-que-perfeito na última estrofe, “Um pouco mais de sol – e fora brasa”.

Nos versos “Falta-me egoísmo para ascender ao céu/Falta-me unção pra me afundar no lodo” está bem evidente o movimento de dupla impossibilidade, deixando o sujeito aprisionado numa dupla incapacidade, num estado intermédio, nem demasiado humano nem além do humano, portanto num patamar em que a identidade é conflituosa, incerta, movediça, reflexo perfeito deste Narciso desiludido. A sugestão de que pode nem mesmo pertencer a este mundo define-se nos versos “Serei um emigrado doutro mundo/Que nem na minha vida posso encontrar-me?” (est. IV) do poema “Como eu não possuo”, dando conta dessa absoluta impossibilidade de fazer o Eu encontrar-se em si mesmo, coincidir consigo próprio, depois de toda uma dolorosa tentativa de se descobrir, como sucede com, entre outros, Édipo.

“Além-Tédio” (p. 46-47), poema que, como observa Fernando Cabral Martins, funciona como “miniaturização e explicação do movimento temático de um livro inteiro” (MARTINS, 1997: 191), não poderia deixar de expressar com clareza esta questão. Nas estrofes IV a VI estão presentes a ascensão, entendida como desejo imaginário da ambição e da nostalgia do Eu, que se cruza com o desejo de regresso a um passado mítico em que a glória sonhada fora alcançada; a ânsia pela divindade relacionada com a sugestão de um percurso do fogo interior para a labareda do Sol; a queda como manifestação da impossibilidade de conseguir um universo realmente diferente; e a culpa do Eu limitado no destino descendente, evidenciando-se o contraste entre os dois rumos pelo isolamento de “Parti” no início do verso, antes da adversativa, e pelas reticências que marcam a cesura do segundo verso da estrofe V:

Outrora imaginei escalar os céus
 Á força de ambição e nostalgia,
 E doente-de-Novo, fui-me Deus
 No grande rastro fulvo que me ardia.

Parti. Mas logo regresssei à dor,
 Pois tudo me ruiu... Tudo era igual:
 A quimera, cingida, era real,
 A própria maravilha tinha cor!

Ecoando-me em silêncio, a noite escura
 Baixou-me assim na queda sem remédio;
 Eu próprio me traguei na profundidade,
 Me sequei todo, endureci de tédio.

Percebido o fracasso do percurso, anunciada a queda, erguido o cenário no poema “Rodopio” (p. 48-50), no

qual os elementos aparentemente dissonantes que são convocados descrevem a paisagem interior, falta apenas concretizar o movimento descendente. É o que se efetua no poema “A Queda” (p. 51) – remetendo para os nexos de todos os outros por via da copulativa que tudo centra no Eu, “E eu que sou o rei de toda esta incoerência”, com que começa – no qual finalmente se manifesta a compreensão da incapacidade de vencer os conflitos e tensões contraditórias. Entre esses motivos de ruptura, inclui-se o contraste entre a ânsia de ascensão e de fuga e a percepção da sua ineficácia, motivando assim que o sujeito, na ausência de um qualquer deus castigador (uma vez que todas as personagens, as que estão em cena, as que se adivinham como podendo aparecer a qualquer momento e o próprio cenário em que se movimentam ou escondem são referentes do mesmo centro criador), decida inverter o desfecho dos mitos da tradição clássica. É o próprio Eu que decide provocar a queda e o conseqüente esmagamento. Não na superfície de um curso de água, como ocorre com Narciso, mas no solo congelado do cenário de combate que contempla das alturas (como se o elemento líquido se suspendesse num bloco no qual podem caminhar as várias vertentes do Eu, sem que desse modo se perca a sugestão narcísica do reflexo). Neste sentido, a leitura de José Augusto Cardoso Bernardes, quando afirma que este poema mostra a “lei natural da gravidade a sobrepor-se à vontade de transpor” e “o ‘Eu’ que tentou voar desastrosamente esmagado sobre o ‘mim’ que não voou” (BERNARDES, 1990: 166) não nos parece completa. O “Eu” que ascende, mesmo que, de facto, não tenha conseguido ser bem sucedido, não deve a sua derrota à “gravidade” enquanto “lei natural” de um mundo cuja lógica não tem de ser exactamente a mesma da vigente no plano subjectivo, relacionando-se antes com o próprio excesso do Eu embriagado de si. O verso “E como inda sou luz, ascendo até ao fim” (est. IV) mostra como o Eu ainda consegue, por vontade própria, erguer-se mais alto para dali precipitar com maior violência a queda, estabelecendo assim o ritmo da sua gravidade interior. Trata-se da opção consciente por um findar da batalha em que o “mim” também participa, sem nunca ter, contudo, a ousadia e a coragem de, pelo menos, enfrentar os céus. Pensa dessa forma vencer (“Vencer às vezes é o mesmo que tombar”, est. IV), anulando o “mim”. Parecem assim condenadas na morte a manifestação que procurou no voo uma resposta e a outra que permaneceu em terra, talvez na expectativa do resultado da empresa. Esta queda, contudo, não é um triunfo definitivo, conforme indiciam as reticências que se seguem ao verso quebrado que conclui o poema, figurando os dois planos em choque, um mais elevado que outro (também a construção das duas primeiras estrofes, com três alexandrinos seguidos de um hexassílabo, sugere a predominância da elevação

relativamente à quebra). Permanecem outros potenciais Eus, mais que não seja o que observa e descreve o conflito entre estes dois e o desfecho da queda.

Como nos mitos de Tântalo, Sísifo ou Prometeu – quer pensemos na repetição do castigo ou na ideia de uma vontade impossível de saciar – o castigo devido ao pecado da *hybris* não deixará o sujeito descansar, lançando-o numa nova partida e no respectivo desfecho trágico dessa ânsia. Parece-nos assim evidente, portanto, que Mário de Sá-Carneiro estava plenamente consciente da tradição mitológica em apreço, tendo recorrido a ela produtivamente ao longo da sua obra, não só nos poemas de *Dispersão*, como uma análise de conjunto poderia demonstrar.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Lisboa: Litoral, 1994.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. Mário de Sá-Carneiro: Aqueloutro. *Colóquio – Letras*, n. 117/118, p. 163-168, 1990.
- COELHO, Joaquim Francisco. Do esfinge gorda e suas esfinges. *Colóquio – Letras*, n. 117/118, p. 163-169, 1990.
- GRAVES, Robert. *Os mitos gregos*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.
- GREGORY, Justina (Ed.). *A companion to Greek Tragedy*. Malden: Blackwell, 2008.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Difel, 2004.
- LOPES, Óscar. *Entre Fialho e Nemésio: ensaios de literatura portuguesa contemporânea*. Lisboa: INCM, 1983.
- MARTINS, Fernando Cabral. *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa, 1997.
- MARTINS, Fernando Cabral (Org.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, 2008.
- MORÃO, Paula. Algumas marcas simbolistas na poesia de Sá-Carneiro. In: *Mário de Sá-Carneiro. 1890-1916*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1990. p. 23-29.
- MOURÃO-FERREIRA, David. Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. In: *Hospital das Letras*. Lisboa: INCM, 1983. p. 131-138.
- MOURÃO-FERREIRA, David. O voo de Ícaro a partir de Cesário. *Colóquio – Letras*, n. 117/118, p. 204-214, 1990.
- NEMÉSIO, Vitorino. Ocaso e dispersão de Mário de Sá-Carneiro. In: *Conhecimento de poesia*. Lisboa: INCM, 1997. p. 149-152.
- PIEIDADE, Ana Nascimento. Mário de Sá-Carneiro ou a reposição permanente dos enigmas. In: *Mário de Sá-Carneiro. 1890-1916*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1990. p. 53-60.
- ROCHA, Clara. Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo. *Colóquio – Letras*, n. 117/118, p. 156-162, 1990.
- ROCHA, Clara. Sá-Carneiro e a esfinge. *Vértice*, n. 36, p. 15-17, 1991.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas completos*. Prefácio e edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- ROCHA, Clara. *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Edição e posfácio de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- SERRA, José Pedro. *Pensar o trágico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

Recebido: 24 de outubro de 2011
 Aprovado: 15 de dezembro de 2011
 Contato: ruidnsousa@gmail.com