



***Qualquer coisa de intermédio* – lugares de transgressão em “Eu-próprio o outro” de Mário de Sá-Carneiro¹**

***Something in between* – places of transgression on Mário de Sá-Carneiro’s novel “Eu-próprio o outro”**

Cátia Sever

Universidade de Lisboa, Lisboa / Portugal

catiasever@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como primeiro propósito mostrar em que medida podemos ler a novela de Mário de Sá-Carneiro “Eu-próprio o outro” como um texto transgressivo. Para tal, procuraremos testar as suas fronteiras genológicas, numa tentativa de compreender as relações entre a indefinição estrutural do texto, a desconstrução dos paradigmas narrativos e a fluidez do sujeito que nele se representa. Partindo desse princípio, procuraremos examinar as especificidades dos processos de autorrepresentação nesta novela, tendo como princípio orientador uma reflexão sobre as dinâmicas genológicas e epocais inerentes ao primeiro Modernismo português.

Palavras-chave: género literário; transgressão; Mário de Sá-Carneiro; autorrepresentação; Modernismo português.

Abstract: The purpose of this article is to show how and in which ways we can read Mário de Sá-Carneiro’s novel “Eu-próprio o outro” as a transgressive text. In order to do so, we will try to test its gender and we will attempt to understand the relations established between the structural indefinition of the text, the deconstruction of the narrative paradigms, and the fluidity of the “self” represented in it. Starting from this premise, we will propose a reflection about the specificities of self-representation, having as a guideline some considerations on the genological and epochal dynamics inherent to the first Portuguese Modernism.

Keywords: literary gender; transgression; Mário de Sá-Carneiro; self-representation; Portuguese Modernism.

¹ Este texto foi redigido segundo a norma europeia do português.

Duvido por momentos de mim mesmo. As minhas ideias... Tudo me choca e me desvaira. "Se aquele sou eu... Sou eu, então, outro?" Tenho de fugir.

(José Rodrigues Miguéis, *Páscoa Feliz*)

Lembrou-me esta manhã, em confusão, se o meu crime não o teria praticado antes ele...

(Mário de Sá-Carneiro, "A Grande Sombra")

As características formais de um texto surgem hoje como parcialmente independentes da atribuição do traço lírico, levando quem lê e quem escreve poesia a se questionar constantemente sobre os atributos que fazem desse texto um poema. Por essa razão, importa desde já salientar que as relações que se podem estabelecer entre uma obra e a noção de género vão para além da ideia de pertença, podendo ser igualmente da ordem da transgressão ou da transformação. Integrando referências de vários géneros, parodiando ou subvertendo o que seria específico de uma determinada classificação genológica, a história da literatura, sobretudo a partir da modernidade, é rica em exemplos nos quais as fronteiras clássicas entre o épico, o lírico e o dramático se mostram pouco precisas. Se olharmos para as sistematizações e para os fundamentos que se tentaram estabelecer em torno da noção de género, vemos que essas diferenças dizem respeito aos diversos modos de enunciação² que estão na base de várias teorias posteriores, suscitando controvérsias e discussões ainda hoje válidas.

Dizer que uma obra pertence a um determinado género equivale não só a questionar-se sobre o que é ou não essencialmente literário, mas igualmente a colocar em causa a expectativa do leitor relativamente às características formais e temáticas do texto. Contudo, a partir do momento em que o texto literário passa a ser visto como um produto resultante de um trabalho pessoal, único e intuitivo, a pertença a normas

² Referimo-nos aqui às distinções de Platão em torno do género mimético, em que se inclui a tragédia e a comédia, e dos géneros narrativos, que inclui o género narrativo puro (dítirambo) e o género misto (epopeia), assim como às classificações de Aristóteles sobre os modos como o poeta imita a acção, distinguindo o modo narrativo e contrapondo-o ao modo dramático. Note-se como, para Aristóteles, os poemas épicos pertenceriam ao modo narrativo, visto o discurso ser enunciado por um poeta narrador que se converte em "outro".

de género restritas fica inevitavelmente posta em causa. A importância da classificação genológica parece assim residir mais prementemente na tentativa de estabelecer características comuns entre os textos e menos no seu valor normativo.

A problemática dos géneros literários parece ganhar um outro relevo se, à distinção formal que estabelecemos relativamente à diferenciação entre prosa e poesia, aplicarmos os critérios temáticos relativos ao carácter ficcional ou real de um texto. Neste sentido, parecem-nos proveitosas as reflexões de Kate Hamburger³ a propósito do carácter enunciativo do texto lírico, sugerindo que o poema não terá qualquer função comunicativa ou mimética, visto que na sua origem não se encontra um sujeito real ou fictício, mas sim um sujeito de enunciação. No que diz respeito à relação entre o lírico e o texto escrito na primeira pessoa, Hamburger⁴ destaca uma idêntica estrutura lógico-linguística, visto estarem ambos do lado da enunciação, chamando a atenção para o facto de, contudo, os dois géneros em questão darem sentidos diferentes ao *vivido*.

O estatuto do sujeito lírico, demasiadas vezes pensado em termos das relações que estabelece com o seu autor, será assim desmantelado das polaridades sujeito lírico/sujeito empírico ou texto ficcional/texto autobiográfico. Aliás, para o leitor pós-pessoano, ciente dos avanços feitos na área da psicanálise, a questão reveste-se de uma complexidade trazida

³ Para Hamburger, “a linguagem criativa que produz o poema lírico pertence ao sistema enunciativo da linguagem; é a razão fundamental e estrutural pela qual entendemos um poema, como um texto literário, bastante diferente de um texto ficcional, narrativo ou dramático. Recebemo-lo como o enunciado de um sujeito de enunciação. O eu lírico, tão controverso, é um sujeito de enunciação” (“Le langage créatif qui produit le poème lyrique appartient au système énonciatif de la langue; c’est la raison fondamentale, structurelle, pour laquelle nous recevons un poème, en tant que texte littéraire, tout autrement qu’un texte fictionnel, narratif ou dramatique. Nous le recevons comme l’énoncé d’un sujet d’énonciation. Le JE lyrique, si controversé, est un sujet d’énonciation”) (HAMBURGER. *Logique des genres littéraires*, p. 208, tradução minha).

⁴ Para Hamburger, “é através desta classificação que nos poderemos aperceber do carácter autobiográfico original do relato feito na primeira pessoa e mostrar como este se distingue, pelo seu carácter literário, da autobiografia propriamente dita” (“Ce n’est qu’au prix de ce classement qu’on pourra rendre compte du caractère originalement autobiographique du récit à la première personne et montrer la façon dont il se distingue, par son caractère littéraire, de l’autobiographie proprement dite”) (HAMBURGER. *Logique des genres littéraires*, p. 274-275, tradução minha).

pela noção de *fingimento* e pela consciência de que será impossível dizer a verdade sobre si mesmo, o que evidencia o trabalho retórico inerente a todo o discurso literário. Ora, a articulação destes polos afigura-se assim como essencial para a leitura de textos de carácter híbrido como “Eu-próprio o outro”, visto que permite averiguar de que forma as fronteiras entre prosa e poesia se ajustam quando se trata de dar conta do relato feito na primeira pessoa, centrado num indivíduo em estreita relação de coincidência com o percurso existencial do seu autor, ou seja, daquilo a que se convencionou chamar texto autobiográfico.⁵

*

Por definição, a autobiografia procura de alguma forma representar a imagem do mundo real e não apenas criar o efeito dessa representação, como acontece relativamente ao texto ficcional. Ou seja, está em causa, como explica Philippe Lejeune, o modo como o leitor recebe cada um dos géneros, justificando a questão: “um leitor de autobiografia e um leitor de ficção lêem da mesma maneira? O que muda para mim, se souber que uma pessoa real me conta de facto a sua vida, ou que estou face a uma invenção?”⁶ São, aliás, particularmente interessantes as relações estabelecidas entre o escritor e o leitor de diários ou de autobiografias. Frequentemente, procura-se um auxílio suplementar para melhor compreender o autor e a sua obra – tarefa que, de resto, se revela bastante arduosa – numa tentativa de encontrar um *eu* supostamente mais verdadeiro do que o que encontramos no refúgio da ficção.

Nessa perspectiva, tornar-se-á incontornável questionar o estatuto autobiográfico dos textos, nunca perdendo de vista a ideia de que “o autobiógrafo não é alguém que diz a verdade sobre a sua vida, mas alguém que diz que a diz.”⁷ um propósito que nos parece aqui fundamental. Contudo, se é relativamente pacífico afirmar que a autobiografia em prosa é fundada, ainda que de forma ilusória e transvertida, na possibilidade de estabelecer uma ligação entre um *eu* empírico e um *eu* textual, em poesia essa relação parece ganhar outros

⁵ Retomamos aqui a definição de Philippe Lejeune, de 1975, posteriormente repensada e corrigida pelo autor.

⁶ LEJEUNE. Definir autobiografia, p. 48.

⁷ LEJEUNE. Definir autobiografia, p. 38.

contornos. Assim, Dominique Combe explica que, se para a esmagadora maioria dos leitores contemporâneos parece evidente que um texto narrativo escrito na primeira pessoa não tem necessariamente um valor autobiográfico, essa relação referencial é muito menos clara quando se trata da presença do *eu* num texto poético.⁸

Na mesma linha de ideias, Éric Benoit defende que a linguagem poética será mais apropriada para a expressão daquilo que diz respeito ao inconsciente, à inclinação mística ou a tudo o que não pode ser dito através da linguagem comum por pertencer a um mundo incomunicável.⁹ Isto

⁸ Para Combe, “hoje em dia é geralmente admitido que um romance ou um relato escrito na primeira pessoa não tem necessariamente um valor autobiográfico. A distinção metodológica fundamental da narratologia é, portanto, a do narrador e do autor, e o uso da primeira pessoa não constitui garantia de ‘autenticidade’, isto é, de referencialidade e pode por isso inscrever-se no quadro da ficção. Poderemos por isso perguntar por que razão, ainda hoje, no quadro da poesia lírica, o leitor continua espontaneamente a identificar o sujeito de enunciação ao poeta enquanto pessoa [...]. Esta ‘ilusão referencial’ deve-se provavelmente à pertença oficial e irrefutável do romance aos gêneros de ‘ficção’, quando a poesia, por causa do modelo romântico, é percebida, pelo contrário, como um discurso de ‘dicção’, ou seja, de enunciação efectiva” (“Il est aujourd’hui communément admis comme une évidence qu’un roman ou un récit écrit à la première personne n’a pas pour autant nécessairement une valeur autobiographique. La distinction méthodologique fondamentale de la narratologie est ainsi celle du narrateur et de l’auteur, et l’usage de la première personne ne constitue aucunement une garantie d’‘authenticité’, c’est-à-dire de référentialité, et peut s’inscrire dans le cadre de la fiction. On peut donc se demander pourquoi, dans le cadre de la poésie lyrique, aujourd’hui encore, le lecteur continue spontanément à identifier le sujet de l’énonciation au poète comme personne [...]. Cette ‘illusion référentielle’ est probablement due à l’appartenance officielle et irréfutable du roman aux genres de la ‘fiction’, quand la poésie, à cause du modèle romantique, est perçu au contraire comme un discours de ‘diction’, c’est-à-dire, d’énonciation effective”) (COMBE. La référence dédoublée: le sujet lyrique entre fiction et autobiographie, p. 52-53, tradução minha).

⁹ Para Éric Benoit, “a escolha de uma linguagem poética será mais apropriada do que a prosa para estabelecer a autobiografia de um *eu* que, quer pelo seu lado de procura mística quer pelo seu lado de abismo inconsciente, se revela evasivo; [...] a escolha de uma linguagem poética como uma língua mais distante da linguagem comum [...] será mais apropriada do que a prosa para falar de uma experiência mística ou inconsciente que (contrariamente aos eventos que acontecem no mundo) não tem interface com o mundo dos outros e, portanto, se torna imediatamente incomunicável na sua linguagem comum” (“le choix d’un langage poétique sera plus approprié que la prose à l’autobiographie

leva-nos a pensar que, ainda que do ponto de vista formal, o polo da prosa se aproxime da linearidade sintática e da continuidade do relato, textos como “Eu-próprio o outro” mostram que o gênero narrativo não exclui a fragmentação, afastando-se da ideia de linearidade que tradicionalmente lhe associamos. E, ao mesmo tempo, se não deixa de ser verdade que em certos textos a suspensão da referência ao mundo empírico parece encontrar um terreno privilegiado na poesia (porque se refere a eventos interiores, sensíveis, estéticos, imaginários), não podemos tampouco deixar de ler poesia e prosa como espaços de confluência de sentidos em que tudo pode ser dito e em que tudo pode ser pensado.

Deste modo, seria interessante olharmos para o panorama geral da literatura portuguesa do início do século XX, procurando compreender de que forma o texto poético adquiriu contornos de descontinuidade e de fragmentação que parecem particularmente apropriados para dar conta da deflagração da subjetividade moderna. Neste contexto, torna-se clara a destabilização das fronteiras genológicas durante o primeiro Modernismo e as consequências que daí advém quanto aos processos de autorrepresentação do sujeito. Diremos, assim, que a escassez de “cimento fornecido pela intriga, pela cronologia e pelas formas tradicionais de coesão”¹⁰ que, no plano estrutural, marca o texto modernista, é claramente o reflexo de um estilhaçar da própria identidade individual e social. Aliás, como salienta Fernando Cabral Martins, o desmoronamento do *eu* que atinge Mário de Sá-Carneiro e os seus contemporâneos é, também, um ruir das estruturas linguísticas inerentes à expressão poética.¹¹

d’un moi qui, du côté de la quête mystique comme du côté de l’abîme inconscient, se révèle insaisissable; [...] le choix d’un langage poétique comme langage plus éloigné de la langue commune [...] sera plus approprié que la prose pour dire une expérience mystique ou inconsciente, qui (contrairement à l’événement qui a lieu dans le monde) n’as pas d’interface avec le monde des autres et se présente donc comme d’emblée incommunicable dans sa langue commune”) (BENOIT. Dans les fragments d’un miroir en éclats, p. 29, tradução minha).

¹⁰ SILVESTRE. Modernismo, coluna 842.

¹¹ Releia-se a este propósito o posfácio de Fernando Cabral Martins ao livro *Céu em fogo*: “A ruína do ‘eu’, epocal e geracional, não é apenas um resultado do niilismo, um efeito inverso da ascensão do nacionalismo ou uma manifestação da perda da aura. É ainda outra coisa além do movimento anti-romântico que segue na esteira de Poe e Baudelaire. Esta ruína da coerência subjectiva, da identidade individual, é uma questão de escrita, quer dizer, é uma febre de metamorfoses que atinge a sintaxe. Ao

*

Ao olharmos mais de perto para a novela que aqui nos interessa, ganham relevância, desde a primeira abordagem, diferentes aspectos relacionados com a estrutura inerente à sua construção. Assim, importa salientar, sobretudo na primeira parte do texto, uma composição sintáctica assente em orações simples e na escassez de verbos de acção, uma tendência contrária à própria definição de novela, segundo a qual a acção é justamente a componente diegética mais importante. Note-se, aliás, que todas as passagens iniciais deste texto remetem para uma tentativa de autodefinição, colocando o acento no conceito de *ser* e naquilo que afasta o *eu* dos outros e de si mesmo:

Sou um punhal d'ouro cuja lâmina embotou.
A minha alma é esguia – vibra de se enlaçar. [...]
É lamentável como me erro continuamente. Em mim e entre os demais. [...]
Encalhei dentro de mim.¹²

Assinale-se que em “Eu-próprio o outro”, à semelhança do que acontece em “A grande sombra” (que integra igualmente o volume *Céu em fogo*),¹³ cada uma das partes do texto é precedida de uma referência temporal e espacial, construindo-se assim uma sequência próxima da

revestir a importância essencial que é a sua neste contexto, deixa de ser simplesmente um tema. [...] ‘Eu’, de facto, além de todas as especificações psicanalíticas, religiosas e filosóficas, é uma palavra que significa ‘o sujeito’, raiz de todas as frases. A sua crise é também o desmoronar de todas as frases – espelho oferecido à caducidade do ‘eu’” (MARTINS. O narrador supremo, p. 275).

¹² SÁ-CARNEIRO. Eu-próprio o outro, p. 147-148.

¹³ Veja-se, a propósito do título *Céu em fogo*, a esclarecedora interpretação de Clara Rocha: “Na obra de Sá-Carneiro, céu e fogo são dois elementos igualmente significativos do complexo icário, complexo em que se fundem o tópico da ascensão e queda e do jogo fatal com o fogo. O título do volume de novelas *Céu em Fogo* é a síntese feliz desta conjugação: além das sugestões visuais que provoca (as cores fulvas, carmesins, roxas, tão do agrado do poeta), além do exercício intertextual, a que convida, com certa pintura ‘astral’ da fase visionária de van Gogh (*Nuit étoilée*, 1889) esse título sugere uma distensão do ser que é ao mesmo tempo elevação no ar e consumpção no fogo” (ROCHA. Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo, p. 156).

que encontramos num diário. Longe de ser uma questão inocente, este procedimento parece remeter para um compromisso com o real, ligando-o a um mundo regido por datas e lugares.

Vários aspectos, a começar pela própria designação do subtítulo de *novela*, nos fazem, contudo, partir do princípio de que não estamos aqui perante um diário, mas perante a ficção de um diário. A contiguidade entre este texto e o diário – um modelo de escrita tradicionalmente associado à subjectividade e à intenção de *contar* acontecimentos pessoais – pode ser evidentemente posta em causa através da já referida impossibilidade de registar a totalidade da própria existência, paradoxo inerente de toda a escrita dita autobiográfica. Num ensaio sobre o tema, Paula Morão esclarece que, apesar de a classificação destes textos dentro dos géneros narrativos tradicionais (oscilando entre o conto e a novela) os exemplos em questão apontam para um “repensar das categorias clássicas”, podendo por isso ser lidos como “lugares de cruzamento e interferência de modelos genológicos como o diário e as memórias”.¹⁴ Observe-se a este respeito que, se num diário convencional cada entrada é revestida de uma certa autonomia de sentido, em “Eu-próprio o outro” esse sentido parece disseminado pelas várias frações de texto. Assim sendo, se, por um lado, as referências temporais e espaciais que estruturam a narrativa a aproximam do género diário e do mundo empírico, por outro, elas contribuem para a flutuação da intriga e, conseqüentemente, para a expressão de um sujeito fragmentado.

*

Relativamente à forma como o *eu* da novela se relaciona com o espaço, podemos verificar que, à semelhança do que vai acontecer relativamente ao *outro*, o sujeito textual parece personificar e transfigurar-se em *lugar*. Dir-se-ia que, ao sair dos seus limites, o sujeito se torna espaço, tornando evidente a ideia de desencaixe relativamente ao mundo e a si próprio. Veja-se a este propósito passagens como:

¹⁴ Cf. MORÃO. Tempo e memória na ficção de Mário de Sá-Carneiro, p. 67.

Afinal, é só isto: *sobejo-me*. [...]
Serei uma nação? Ter-me-ia volvido um país?... [...]
O certo é que sinto Praças dentro de mim.
[...] Volvi-me nação...
Grandes estradas desertas... arvoredos... rios... torres... pontes...
muitas pontes...
Não me posso preencher. Sobejo-me. Chocalho dentro de mim.¹⁵

Nesta medida, é interessante notar que o jogo que se estabelece relativamente ao espaço (através da representação do sujeito e das referências às várias cidades que por si passam) aponta nitidamente para uma vontade de fuga, tornada impossível pela assimilação do *eu* nesses cenários:

Cidades! Cidades!
Fustigo-me de movimento. É como posso melhor cerrar os olhos.
Corro Europa há seis meses... Não me detenho uma semana. Assim
me logro fugir...
.....
Mas ai, depressa me alcanço.¹⁶

É justamente neste quadro que poderemos afirmar que a ideia de cisão do sujeito se faz sentir ainda antes da entrada do *outro* no texto. Nota-se, no entanto, que o encontro entre o *eu* e o *outro* se afigura como um momento de mudança no ritmo da narrativa, fornecendo-lhe elementos de novidade que nos interessam particularmente. Assim, repare-se que é na descrição deste encontro que pela primeira vez se introduzem na novela elementos que tendemos a associar tradicionalmente ao texto narrativo, como é o caso da noção de intriga, da presença de personagens, da concretização de uma dimensão temporal e espacial em acontecimentos narráveis.

Hoje encontrei-o pela primeira vez.
Foi no Café. De súbito, vi-o à minha frente... O Café estava cheio.
Por isso *se* veio sentar na minha mesa.¹⁷

¹⁵ SÁ-CARNEIRO. Eu-próprio o outro, p. 149.

¹⁶ SÁ-CARNEIRO. Eu-próprio o outro, p. 148.

¹⁷ SÁ-CARNEIRO. Eu-próprio o outro, p. 149.

O excerto que aqui reproduzimos não só reforça a proximidade entre a novela “Eu-próprio o outro” e o registo diarístico (referência ao *hoje*, ao lugar e às circunstâncias de um encontro) como interrompe – ainda que momentaneamente – a alusão até aí quase exclusiva a um mundo interior de que estava ausente qualquer tentativa de linearidade narrativa. Esta referência a um evento factual interpela o leitor relativamente à classificação genológica do texto que, pela sua “estrutura lógico-linguística”¹⁸ entre o poema e o diário, parecia comprometida.

Aquilo que está em causa é desde já o desígnio da dispersão, concretizada, com diferentes nuances, na presença de um duplo, na ideia de excesso ou de labirinto interior. A temática é, aliás, amplamente explorada pelo Modernismo enquanto “movimento obcecado pela questão da representação”,¹⁹ adquirindo dentro da obra de Mário de Sá-Carneiro um sentido bastante particular. Assim, são vários os exemplos de textos em que encontramos o motivo do duplo e da dilatação das fronteiras do *eu*, quer seja na narrativa quer nos textos poéticos.²⁰ Veja-se, a esse propósito, a abertura do poema “Dispersão”:

Perdi-me dentro de mim
 Porque eu era labirinto,
 E hoje, quando me sinto,
 É com saudades de mim.²¹

Recorde-se, igualmente, os quatro versos do emblemático poema “7” que assume um lugar nuclear dentro da problemática identitária:

Eu não sou eu nem sou o outro,
 Sou qualquer coisa de intermédio:
 Pilar da ponte de tédio
 Que vai de mim para o Outro.”²²

¹⁸ HAMBURGER. *Logique des genres littéraires*, p. 275.

¹⁹ SILVESTRE. Modernismo, coluna 843.

²⁰ Esta novela em particular (e a obra de Mário de Sá-Carneiro em geral) oferece sérios convites ao jogo da leitura intertextual. Tendo em conta as modestas intenções deste ensaio, procuraremos limitar-nos ao tratamento de algumas relações intratextuais.

²¹ SÁ-CARNEIRO. *Poemas completos*, p. 33.

²² SÁ-CARNEIRO. *Poemas completos*, p. 73.

Releia-se ainda, por motivos óbvios, a composição “Aquele outro”, que desde o título remete para uma ideia de duplicidade contígua a “Eu-próprio o outro”. Constrói-se neste soneto um autorretrato poético não necessariamente do *eu*, mas de um “dúbio mascarado”, deixando adivinhar ao longo do texto – inclusive através de estratégias retóricas como a parcimónia do uso de formas verbais – a imagem de um sujeito *cheio de nada* e de uma dimensão corporal que se quer recusar. Dito isto, parece oportuno salientar que o *outro* da novela *Céu em fogo* parece ser uma criatura sem peso, cujos passos nunca se ouvem, livre de corporalidade, de uma existência real e objectiva. É nesse sentido que parece emergir a noção de “representação do eu como um lugar de representação”.²³

*

Se, pelo que vimos, a vanguarda modernista parece em grande medida tomar conta desta novela, facilmente reconhecemos em “Eu-próprio o outro” incontornáveis heranças da sensibilidade oitocentista, sobretudo se tivermos em conta as escolhas semânticas em torno das sensações e os recursos à sinestesia levada por vezes até ao paradoxo.

Esta ânsia de me descer é que me entardece. [...]

Em meu redor tudo são destroços de mim.

Fios d’ouro me puxam para um abismo. [...]

Os meus sentidos começam-se a modificar. Os sons rangem-me noutros aromas. Sinto as cores noutras direcções. A luz já me traspassa.²⁴

A transição do tédio oitocentista²⁵ para a estética modernista traduz-se não apenas numa impossibilidade de reconhecimento do

²³ SÁ-CARNEIRO. *Poemas completos*, p. 12.

²⁴ SÁ-CARNEIRO. *Eu-próprio o outro*, p. 148, 155, 156.

²⁵ A este respeito, veja-se a seção “Algumas marcas simbolistas na poesia de Sá-Carneiro”, do capítulo “Mário de Sá-Carneiro” do livro *Viagem na terra das palavras*, em que Morão afirma que “[a] herança do tédio oitocentista lê-se em Mário de Sá-Carneiro no excesso força e/mas fragilidade, que rodeia a caracterização de um sujeito que não reconhece a unidade de si, antes se desmultiplica num outro, em outros; gera-se assim o paradoxo que reside na simultaneidade que há entre um ‘eu’ que se defronta com a sua própria face insustentável e fugidia, e um ‘eu’ que sente fluidas as fronteiras de si” (MORÃO. Mário de Sá-Carneiro, p. 51).

próprio sujeito, mas igualmente na dissolução do *eu* em *outros*, temática que Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, ainda que com diferentes concretizações, representam de forma exemplar. Sob esta perspectiva, ainda que possamos assimilar este texto à estética cultural da sua época, a leitura de “Eu-próprio o outro” (como aliás, de grande parte da obra do autor) parece escapar subtilmente a uma catalogação restrita, reforçando, por um lado, a coerência temática da obra de Mário de Sá-Carneiro e por outro, aguçando o seu carácter transgressivo. Assim, a par do recurso aos códigos literários que lhe foram contemporâneos, são reconhecíveis nesta novela vários indícios de exploração dos limites da linguagem, numa procura constante de novidade e de uma expressão artística que se mostre suficiente para dizer a complexidade do *eu*. Importa, em todo o caso, observarmos de novo o título da novela, procurando-lhe indícios de uma contiguidade com a fórmula “je est un autre”, de Rimbaud. À semelhança com o que acontece com a máxima do poeta francês, trata-se aqui de afirmar um *eu* que, pela sua pluralidade e pela sua instabilização, não se pode reduzir ao simples pronome pessoal.

Em “Eu-próprio o outro”, como em várias outras composições de Mário de Sá-Carneiro, a organização textual reflecte as consequências da crise existencial do sujeito e da sua dispersão interior. Releia-se, a esse propósito, o posfácio de *Céu em fogo*, em que Fernando Cabral Martins esclarece que na origem da organização poética “há uma força dispersiva que tem como consequência a alteração da transitividade dos verbos” entre toda uma série de alterações de ordem sintáctica e semântica, como se “as frases tivessem perdido, tanto como o ‘eu’, o assento de uma ordem ou os traços de um contorno.”²⁶ Encontram-se ao longo da novela, e sobretudo nos capítulos finais, sinais claros desse designio de ruptura e de dissipação, assinalados pelas linhas de ponteados e pelos espaços deixados em branco na narrativa, como se nenhuma linguagem bastasse para dizer o seu mundo. Assim, se tivermos em conta a importância da disposição tipográfica do texto, parece legítimo lermos estas linhas de ausência de texto (ou de texto transformado em silêncio) como uma forma de dizer o incomunicável.

²⁶ SÁ-CARNEIRO. *Céu em fogo*: oito novelas, p. 276.

Quero fugir, quero fugir!...
Haverá tortura maior?
Existo, e não sou eu!...
Eu próprio sou outro... *Sou o outro... O Outro!*... [...]

.....
Tudo menos isto! Tudo menos isto!
.....
.....

.....
Enfim – o triunfo!
Decidi-me!
Matá-lo-ei esta noite... quando *Ele* dormir...
.....
.....

27

Como procurámos demonstrar ao longo deste estudo, é possível interpretar a desestruturação dos paradigmas narrativos da novela de Mário de Sá-Carneiro como um eco da própria desestruturação do sujeito. A estreita ligação entre a biografia do poeta e a obra literária que deixou, encobre, no entanto, vários problemas e tem contribuído para que os textos sejam muitas vezes lidos à luz dos factos que conhecemos sobre a vida do autor, ofuscando dessa forma a intencionalidade performativa,²⁸ a dimensão de teatralidade ou de autoironia que alguns textos deixam entrever. Nesse sentido, a leitura da novela “Eu-próprio o outro”, pela sua dissimulada proximidade com o registo diarístico, reveste-se de um interesse suplementar, visto que é a própria ficção que insiste na busca de elementos biográficos. É neste âmbito, e porque a tensão entre os vários polos que trespassam a obra não se pode resolver, que podemos afirmar que ser “qualquer coisa de intermédio” é, também, um lugar de transgressão.

²⁷ SÁ-CARNEIRO. *Eu-próprio o outro*, p. 157-158.

²⁸ A propósito da noção de performatividade em Mário de Sá-Carneiro, veja-se o ensaio de Ana Luísa Amaral, “‘Durmo o Crepúsculo’: lendo a poética de Mário de Sá-Carneiro a partir das teorias contemporâneas sobre as sexualidades”.

Referências

AMARAL, Ana Luísa. “Durmo o Crepúsculo”: lendo a poética de Mário de Sá-Carneiro a partir das teorias contemporâneas sobre as sexualidades. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (Org.). *Subjetividades em devir*: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008. p. 9-17.

BENOIT, Eric. Dans les fragments d’un miroir en éclats (l’autobiographie, entre prose et poésie). In: L’IRRESSEMBLANCE: poésie et autobiographie, Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007. p. 21-36. (Modernités, 24).

COMBES, Dominique. La référence dédoublée: le sujet lyrique entre fiction et autobiographie. In: RABATÉ, Dominique (Dir.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. p. 39-63.

HAMBURGER, Kate. Logique des genres littéraires. Tradução de Pierre Cadiot. Prefácio de Gérard Genette. Paris: Seuil, 1986.

LEJEUNE, Philippe. Definir autobiografia. In: MORÃO, Paula (Org.). *Autobiografia. Auto-representação*. Lisboa: Edições Colibri, 2003. p. 37-54.

MARTINS, Fernando Cabral. O narrador supremo. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Céu em fogo*: oito novelas. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. p. 269 – 277.

MORÃO, Paula. Mário de Sá-Carneiro. In: _____. *Viagem na terra das palavras*: ensaios sobre literatura portuguesa. Lisboa: Edições Cosmos, 1993. p. 41-55.

MORÃO, Paula. Tempo e memória na ficção de Mário de Sá-Carneiro. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 117-118, p. 67-73, set.-dez. 1990.

ROCHA, Clara. Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 117-118, p. 156-162, set.-dez. 1990.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Céu em Fogo*: oito novelas. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. Eu-próprio o outro. In: _____. *Céu em fogo*: oito novelas. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. p. 145-158.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas completos*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

SILVESTRE, Osvaldo. Modernismo. In: BERNARDES, José Augusto Cardoso *et al.* (Dir.). *Biblos: enciclopédia verbo das literaturas de língua portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo, 1999. v. 3.

Recebido em: 30 de novembro de 2017.

Aprovado em: 31 de janeiro de 2018.