

Da Ansiedade

D
D
D
D
D
D
D
D

Desencadeada dentro do contexto de autonomização da arte e do questionamento empreendido pelas vanguardas européias, surgiu a fiel amizade entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. A partida deste último para Paris, em 1912, acentuou a identificação entre os dois recém-conhecidos e deu origem a uma intensa correspondência, da qual infelizmente só conhecemos as cartas de Sá-Carneiro.

Sua amizade por Pessoa alcançou tal intensidade, que se-

“Eu não me mato
por coisa nenhuma;
eu mato-me porque
eu me coloquei pelas
circunstâncias”
(Sá-Carneiro).

Sensacionista

FERNANDO PAIXÃO

ria difícil imaginar a obra de Sá-Carneiro sem estar atravessada pela marcante alteridade do amigo. Do mesmo modo, embora improvável de ser dimensionado devido à falta das cartas de Pessoa, é certo que também este se influenciou pelas preocupações do companheiro, mantendo um fecundo diálogo entre os dois.

Foi a partir dessa identidade, ampliada pela contribuição de outros participantes do grupo de *Orpheu*, que se tornou possível o clima de inquietação em que

surgiria o chamado sensacionismo. Acompanhando o sopro renovador de sua época, e procurando afastar-se das idiosincrasias que marcavam a poesia portuguesa, Fernando Pessoa e Sá-Carneiro uniram-se a fim de formular os princípios de um movimento estético que colocaria Portugal no mesmo diapasão de outras metrópoles em que se discutia e colocava em questão a natureza da arte (1).

Basicamente, os escritos disponíveis sobre o sensacionismo constam das designadas *Páginas*

1 "Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço. A nossa época é aquela em que todos os países, mais materialmente do que nunca, e pela primeira vez intelectualmente, existem todos dentro de cada um, em que a Ásia, a América, a África e a Oceania são a Europa e existem todos na Europa. [...] Por isso a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna" (in Fernando Pessoa, *Obra Completa em Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, p. 408).



Capa
do segundo
número da
revista Orpheu

Íntimas e de Auto-interpretação de Fernando Pessoa, bem como das esparsas referências nas cartas de Sá-Carneiro. É o próprio Pessoa quem afirma que “o sensacionismo começou com a amizade” entre os dois (2). Justifica-se desse modo a data de 1916 como o ano em que Pessoa teria se dedicado a delinear a maior parte de seus escritos sobre o assunto (3); próximo, portanto, ao suicídio do amigo (4). Trata-se de material fecundo, tanto por oferecer contornos para um entendimento da escrita pessoana, quanto para a compreensão das motivações que norteavam a poética de Sá-Carneiro.

É realmente notável o empenho de Fernando Pessoa em delinear a proposta sensacionista, de modo a inseri-la no âmbito internacional de reflexão sobre a poesia moderna e os meios de sua criação. O sensacionismo constituía, sobretudo, uma estratégia de questionamento e transformação, tendo em vista as novas formas de expressão que emergiam no limiar do século e mantinham conexão estreita com uma “crise de identidade”, que afetava a literatura em geral e se particularizava no contexto português.

Não esqueçamos, contudo, que Fernando Pessoa tinha fundamentalmente uma ambição de criador e, em virtude de tal compromisso, sua abordagem em torno dessas questões não deve ser tomada sob o ângulo estritamente intelectualista. O que lhe interessava e estimulava era sobretudo um engajamento ativo que desse conta de uma consciência crítica de sua obra e do momento poético em que vivia. Suas teses sensacionistas, é bom lembrar, caminham em paralelo à experiência da criação e não se apresentam como ensaio acabado, pois foram em boa parte registradas em anotações esparsas (5).

A formulação mais sintética dessas idéias encontra-se em carta destinada a um editor inglês, propondo a publicação de uma antologia sensacionista (6), cujo trecho central transcrevemos a seguir:

“A única realidade da vida é a sensação. A única realidade em arte é a consciência da sensação”.

“Na arte existem apenas sensações e a consciência que dela temos”.

“A arte, na sua definição plena, é a expressão harmônica da nossa consciência das sensações: ou seja, as nossas sensações devem ser expressas de tal modo que criem um objeto que seja sensação para os outros”.

“Os três princípios de arte são: 1) Cada sensação deve ser plenamente expressa, isto é, a consciência de cada sensação deve ser joeirada até ao fundo; 2) A sensação deve ser expressa de tal modo que tenha a possibilidade de evocar – como um halo em torno de uma manifestação central – o maior número possível de outras sensações; 3) O todo assim produzido deve ter a maior presença possível com um ser organizado, por ser essa a condição da vitalidade. Chamo esses três princípios 1) o da Sensação, 2) o da Sugestão, 3) o da Construção”.

É certo que estes preceitos sensacionistas contemplavam não somente a obra do próprio Pessoa, mas também a de seus companheiros de *Orpheu*, notadamente Sá-Carneiro. Seu grande mérito, ao nosso ver, foi retomar à luz da poesia emergente no século XX um tema que sempre fora crucial para a expressão: o da natureza das sensações.

Na arte, e mais particularmente na poesia, o dado sensorial sempre esteve no cerne de muitas das formulações estéticas e das rupturas havidas entre os períodos literários. Se nos ativermos apenas à tradição do século passado, veremos que a questão do “sensível” ganhou novas perspectivas com o pensamento dos românticos alemães. Novalis, por exemplo, expressou-se categoricamente ao formular que “todo o visível adere ao invisível, tudo o que pode ser ouvido ao que não pode sê-lo, todo o sensível ao insensível” (7). É a partir dessa “irrealidade” presente nas sensações que Novalis justifica a concepção da poesia como “real absoluto”; onde há mais poesia, há mais verdade, é a sua convicção final.

Pessoa, sabendo ser esta uma nervura central do processo de criação, toma a pro-

2 Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, Lisboa, Edições Ática, 1966, p. 148.

3 Esta é a data que identifica os textos de Pessoa, levantada pelos organizadores do volume citado na nota anterior.

4 “Amizade trágica” é como define João Gaspar Simões a relação entre os dois poetas, em *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, Lisboa, Bertrand, 1973, pp. 337-64.

5 Embora em vários momentos de seus escritos a afirmatividade do poeta ganhe traços de exagero, e a organização dos argumentos tenha algo de sofista – hipérbole que, aliás, pode advir de sua nítida escolha por uma militância poética, e não crítica –, o que é possível resgatar finalmente em sua prosa está ligado à procura incisiva – e, por que não?, atormentada – de uma consciência que se prenuncia (e anuncia) no interior da criação.

6 Fernando Pessoa, *Obra Completa em Prosa*, op. cit., pp. 429-33.

7 Novalis, *Himnos a la Noche – Cantos Espirituales*, Córdoba, Assandri, 1953, p. 36.

blemática das sensações e procura ajustá-la à perspectiva de uma modernidade que, vale a pena ressaltar, engloba já naquele momento um conflito de posições no interior das vanguardas européias. Nesse sentido, guardando uma distância estratégica em relação a outros “ismos” em evidência (8), o que o sensacionismo projeta ao afirmar que “a única realidade da vida é a sensação” está ligado à intenção de alcançar uma consciência da arte, que, em verdade, represente “uma nova espécie de *Weltanschauung*” (9), conforme afirma sem hesitação o próprio poeta, e cuja abordagem mais enfática está presente em seu texto significativamente intitulado *Ultimatum*.

À luz de uma metáfora, registrada em texto bem conhecido, o autor de “Chuva Oblíqua” compara a sensação do poeta a um cubo, em que cada lado estaria representando um dos aspectos da percepção. Diante desse cubo, segundo ele, a poesia sensacionista deve procurar observar “com um vértice mantido diante dos olhos”, de modo que três dos lados sejam vistos (10). Saber lidar com imagens objetivas e subjetivas, com idéias e objetos – com o fim de melhor configurar o quadro das sensações – torna-se exigência básica para que a pluralidade envolvida no ato de sentir esteja presente nos versos.

Visão de mundo e consciência da arte convergiriam então para a objetividade do poema, que, na especificidade da linguagem, teria de ser concebido à maneira de “um objeto que seja sensação para os outros”. O esforço consciente do poeta nessa direção exige-lhe que tenha olhos para os laços individuais e, ao mesmo tempo, para a trama social. Ora, num de seus textos relativos ao tema, Pessoa ressalta a Decadência como o sintoma geral que liga a arte e a vida modernas (11). Se tomarmos o seu dizer à risca, podemos chegar à idéia de que, para ele, a consciência válida para orientar modernamente o imaginário poético deve resistir convictamente à frouxidão da experiência sensível e moral.

Nessa linha de raciocínio, a proposta do sensacionismo estaria ligada à concepção de que é necessário “sentir tudo de todas as

maneiras”, intento reafirmado continuamente nos versos de Álvaro de Campos: “Quanto mais unificadamente diverso, dispersamente atento,/ Estiver, sentir, viver, for,/ Mais possuirei a existência total do universo,/ Mais completo serei pelo espaço inteiro fora” (12). Concorre para essa atitude de dispersão absoluta o apoio de uma lucidez que o poeta deve formular enquanto visão de mundo, ao lado de um projetado heroísmo, em consonância com a aspiração das vanguardas de atingir corrosivamente a vida social (13).

Sentir e saber sentir o mundo diverso torna-se, portanto, o movimento procurado pelo poeta. À sua capacidade de “vestir” vivências alheias, configurando uma vivência dispersa, está associado o trabalho transformador da poesia. Ambicionasse desse modo a despersonalização consciente, tendo por resultado final a “sensação multiplicada pela consciência – multiplicada, note-se bem” (14), lembra Pessoa.

Diferentemente da crença afirmada pelas origens do romantismo – que um século antes valorizara a intuição individual como impulso para tocar o incognoscível –, a proposta pessoana almeja (e realiza, sob a forma da heteronímia) a multiplicação da personalidade. Multiplicar-se em sensações, e não apenas registrar aquela que representaria um sentimento legítimo, único, é o desejo maior da criação sensacionista.

O ato poético ganharia assim dimensão ampliada; através do passeio pelas sensações, o trânsito receptivo ao contingente, àquilo com que se depara o sentir do poeta, alcança foros de uma totalidade fragmentada, realizando a sua maneira o que o crítico Eduardo Lourenço resumiu em poucas palavras: “A apologia suprema do homem como literatura” (15).

• • •

O programa sensacionista, que Pessoa desenvolveu como um ideário, supõe também a contrapartida objetiva no que diz respeito às imagens e ao emprego da linguagem na poesia. Considerando-se que seus escritos datem realmente de 1916 – o

8 “Quanto às influências recebidas por nós do movimento moderno que abrange o cubismo e o futurismo, devemos antes às sugestões que recebemos deles do que à substância de suas obras propriamente falando. Intellectualizamos seus processos. A decomposição do modelo que eles realizam [...] situamo-la no que acreditamos ser a própria esfera dessa decomposição – não coisas, mas nossas sensações das coisas” (in Fernando Pessoa, *Obra Completa em Prosa*, op. cit., p. 431).

9 *Idem*, *ibidem*, p. 430.

10 *Idem*, *ibidem*, p. 447.

11 *Idem*, *ibidem*, p. 441.

12 Fernando Pessoa, *Obra Poética*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1983, p. 340.

13 A respeito do tema, vale a pena destacar o ensaio “O Gênio Desqualificado” (in Leyla Perrone-Moisés, *Fernando Pessoa: Aquém do Eu, Além do Outro*, São Paulo, Martins Fontes, 1982, pp. 35-70).

14 Fernando Pessoa, *Obra Completa em Prosa*, op. cit., p. 432.

15 Eduardo Lourenço, “‘Orpheu’ ou a Poesia como Realidade”, in *Tempo e Poesia*, Porto, Inova, 1974, p. 60.

que não é propriamente seguro –, sua formulação dá-se depois da publicação de *Orpheu* (pelo menos dos números 1 e 2, publicados no primeiro semestre do ano anterior) e está alimentada por uma convivência íntima com a obra e a trajetória de Sá-Carneiro.

Em suas anotações, Pessoa chega a afirmar em relação ao amigo que “provavelmente é difícil destrinçar a parte de cada um na origem do movimento e, com certeza, absolutamente inútil determiná-lo./ O fato é que ambos lhe deram início./ Mas cada sensacionista digno de menção é uma personalidade à parte e, naturalmente, todos exerceram uma ação recíproca” (16).

É, pois, a partir dessa visão aberta, ao mesmo tempo que imprecisa, que devem ser entendidas as idéias de Pessoa quanto ao paulismo e ao interseccionismo, que, para ele, configurariam as atitudes imagéticas necessárias para transmitir uma percepção sensacionista no âmbito do poema.

Em termos sucintos, o paulismo – definido pelo escritor em textos publicados em *A Águia*, por volta de 1913 – ainda não conseguira libertar-se dos preceitos saudosistas. A evocação do vago e do sutil, transmitidos categoricamente através de frases exclamativas e de sintaxes inesperadas (“A Hora Expulsa de si-Tempo”, por exemplo), lembrava traços do simbolismo-decadentismo comprometidos em exprimir certo ar de tédio e o vazio da alma. Com isso, a poesia paúlca acabaria por restringir-se a uma “obsessiva canção de um ego em enamoramento reflexo, denso e fruste, queixoso de libertação e amargado de grotesco” (17).

O interseccionismo, por sua vez, viria a representar uma superação do paulismo rumo a uma complexidade maior no emprego das metáforas. Distanciando-se de uma imagética fixada no transcendente, seus versos procurariam dar conta de “um complexo de vivências interferindo-se por que chamadas ao campo do consciente com a mesma solicitação de únicas. Daí, as intersecções psíquicas de tempos, de espaços, e de realidades exteriores e subjetivas” (18). A expressão interseccionista

intencionava levar ao extremo a situação dilacerada da condição moderna do poeta.

Maria Aliete Galhoz, em acurada análise sobre a poética de *Orpheu*, associa o interseccionismo a Fernando Pessoa e o paulismo a Sá-Carneiro enquanto características predominantes. No seu entender, a Sá-Carneiro compete uma expressão empenhada no “dextro surpreender de correspondências, no supletivismo sem gramática dos vocábulos, na afetividade reflexa imposta aos verbos, na corporificação de associações psíquicas, no carregado ritual da cor” (19), procedimentos esses que encontram tradição no decadentismo anterior.

A partir desse raciocínio, é possível entender a “revolução literária” promovida por Pessoa em relação à tradição finissecular tomando-se como *ponto de passagem* justamente a poesia de Sá-Carneiro, que vivenciou em curto espaço de vida um impasse estético exemplar. Mais do que outros modernistas portugueses, o autor de “Dispersão” trabalhou seus versos valorizando a potência das sensações como forma de representação para um “eu” cindido.

Fernando Pessoa incorporou do amigo o drama da expressão e teve a argúcia de radicalizar seus procedimentos (20). Isso tornou-se possível à medida que o autor de “Chuva Oblíqua” projetou-se seguidamente como *poeta construtor*. Coerente com a ambição de formular as bases de uma nova poética, seu esforço voltou-se para a criação de uma obra e de uma teoria enquanto formas – indissociáveis – de desenvolvimento da consciência literária. O mesmo se deu com Sá-Carneiro – de maneira menos articulada, porém – através das idéias coligidas em sua correspondência com Pessoa, em que vivencia dramaticamente a busca de um sensacionismo à sua medida.

O percurso comum, trilhado na primeira metade dos anos 20, e logo interrompido pelo suicídio do mais jovem, suscita ainda uma característica que mobilizou igualmente as poéticas dos dois autores: a da “ampliação”. Termo invocado

16 In Maria Aliete Galhoz, apresentação a *Orpheu 2*, Lisboa, Edições Ática, 1984, p. XXXI.

17 Reproduzimos aqui as definições de Maria Aliete Galhoz, no ensaio “Momento Poético de Orpheu” (*Orpheu 1*, Lisboa, Edições Ática, 1984, pp. XI e XII, respectivamente).

18 Idem, ibidem.

19 Idem, ibidem, p. XL.

20 Diferentemente de Maria Aliete Galhoz, Teresa Rita Lopes identifica a obra de Sá-Carneiro com a visão sensacionista. Ela concebe uma visão do sensacionismo que poderia implicar uma, duas ou até três “dimensões”. Segundo ela, ao procedimento paúlco estaria associado o “sensacionismo a uma dimensão”, em que a objetivação de elementos externos teria prioridade na expressão. “A duas dimensões”, o sensacionismo tomaria características interseccionistas, em que o objetivo maior seria a mesclagem de sensações, através de uma representação plástica mais complexa. Por sua vez, o sensacionismo a três dimensões seria aquele capaz de produzir obras que almejassem a “objetividade máxima”, desprovidas da subjetividade, e que se configurassem como objetos autônomos (“Pessoa, Sá-Carneiro e as Três Dimensões do Sensacionismo”, in *Colóquio Letras*, n. 4, dezembro de 1971, pp. 18-26).

freqüentemente nas cartas do poeta de “Dispersão”, designa a ansiedade sensacionista por fundar horizontes outros, que se superponham à realidade evidente. Através desse impulso expansivo, a poesia aspirava a representar em imagens um “processo oposto à ‘materialização’ — ao anquilosamento da obra nos limites estreitos e ainda por cima falsos do modelo real imitado” (21).

Repercutindo a seu modo a inquietude estética da época, o sentido de ampliação resume uma série de expectativas que eram conscientes, em maior ou menor grau, na atitude literária desses autores. Em Sá-Carneiro temos, por exemplo, o movimento de dispersão e o império do ideal sonhado; a impossibilidade de repouso junto à realidade e o dilaceramento subjetivo expandem-se através de vertigens. Já em Fernando Pessoa os heterônimos sugerem múltiplos raios de alargamento a se dobrarem em trama. Como traço comum a ambos, deparamos com o desejo de criar uma arte que seja “luminosa e comovente e grácil e perturbante” (22).

Cabe ainda a distinção, *grosso modo*, de que a ampliação perseguida por Sá-Carneiro pode ser representada espacialmente pelo sentido vertical — configurada na oposição real-ideal, dor e sonho, cadência e altura, etc. Pessoa, por sua vez, encontra-se mais estimulado pela ampliação em termos de horizontalidade, digamos, como veio a ser representada em sua produção heteronímica. Podemos mesmo considerar ter havido entre os dois poetas uma espécie de “amizade” complementar, que João Gaspar Simões ousou interpretar como trágica.

• • •

Traçadas as linhas gerais do sensacionismo, podemos aguçar um pouco mais o olhar sobre o imaginário de Sá-Carneiro.

Como foi dito anteriormente, nele a expressão das sensações passa por uma atenta construção ao nível do verso, assumindo desse modo o liame especular que marca a relação entre fato estético e vida

real. Nessa direção, o próprio Sá-Carneiro se autodefine como portador de “uma imaginação admirável, bom material para a realização; mas um mau operário — pelo menos um operário deficiente, que se distrai, se esquece e envereda” (23).

Na verdade, a poética de Sá-Carneiro vê-se a todo momento alimentada pelo princípio de que sensação e realidade identificam-se e se confundem, de tal modo que a linguagem (da primeira) deve ser capaz de “corporificar” a errância dos sentidos.

Essa crença acentuou-se progressivamente ao longo de seus anos de criação — excetuando-se as experiências “divertidas” à maneira do poema “Manucure”, escrito como blague futurista — e pode ser vivamente constatada em inúmeros depoimentos de suas cartas. Eis um exemplo: “Vou vivendo como sempre, olhando muito para mim, sonhando ‘além’, para logo, cepticamente encolher os ombros e prosseguir sonhando... A eterna dobadura... símbolo mesquinho, mas aí, bem real da existência. Pelo menos da minha existência. Dobadura ou catavento? Não sei. E tudo isto é tão triste...” (24).

Viver, olhando continuamente para si, numa construção e desconstrução sucessiva de sonhos, constitui a experiência a ser impressa em versos. Dobadura... catavento... representam ambos o dilema de um caminho bifurcado, tensionando as oposições entre a prosaica dobradura de um real sem brilho e a vaga agitada de um movimento soprado pelo sonho. O sentimento geral é de tristeza... as sensações rodopiando sob a forma de palavras que querem *dizer*..., poemas que testemunham o trote acelerado de anseios e medos; um ritmo poético, enfim, que transfigura em versos o dilaceramento.

Sá-Carneiro, imobilizado pelo próprio fascínio e assombro de sua aventura, pouco se dedica a racionalizar sobre os fundamentos que unem o sentir ao pensar; constrói a sua experiência entregando-se aos próprios versos. Por outro lado, Fernando Pessoa, mais “dogmático” em sua ambi-

21 O conceito de ampliação está desenvolvido por Tereza Rita Lopes no ensaio “Pessoa e Sá-Carneiro: Itinerário de um Percurso Estético Iniciado em Comum”, in *Colóquio*, n. 48, abril de 1968, pp. 56-8.

22 Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, Lisboa, Edições Ática, 1973, v. 1, p. 151.

23 *Idem*, *ibidem*, p. 105.

24 *Idem*, *ibidem*, p. 50.



ção, reflete avidamente sobre como discernir e encontrar a ponte entre a emoção simples, corpórea, e a sensação estética – esta sim que o poeta deve trabalhar em poemas para configurar a intensidade de sua vivência. Ele chega mesmo ao requinte de anotar em seus escritos como se daria a passagem da mera emoção para o plano da sensação artística. Vamos aos seus dizeres:

“ 1. A base de toda a arte é a sensação.

2. Para passar de mera emoção sem sentido à emoção artística, ou susceptível de se tornar artística, essa sensação tem de ser intelectualizada [...] Temos, pois:

(1) A sensação puramente tal.

(2) A consciência da sensação, que dá a essa sensação um valor, e portanto um cunho estético.

(3) A consciência dessa consciência da sensação, de onde resulta uma intelectualização de uma intelectualização, isto é, o poder da expressão” (25).

Nota-se que o pressuposto de Pessoa quanto às sensações é creditar-lhe estatuto de *conhecimento* da realidade. Nessa perspectiva, a sensação deve ser percebida à base da intelectualização, o que equivale a considerá-la como uma espécie de “lente”, a partir da qual as vicissitudes reais se apresentam com palpitação própria, induzindo o poeta a uma transmutação de planos.

Podemos mesmo afirmar que, para Fernando Pessoa – preceito que também é válido para os versos de Sá-Carneiro –, a dimensão estética assenta-se na expansividade da experiência “sensacional” enquanto detenção multiplicada dos fenômenos da vida. É com esse intuito, aliás, que a síntese pessoana para os problemas resume-se a uma simplificação categórica: “A única realidade da vida é a sensação”.

Portanto, um dos efeitos a se perceber é que, sendo a vivência uma extensão da ocorrência da sensação, percorrer-lhe as multiplicidades e variantes implica a apreensão de seus limites. Na ótica sensacionista, a consciência da sensação não se

distingue da apreensão dos fenômenos vividos. Pelo contrário: para alcançar a dimensão da poesia, as duas dimensões devem correr em paralelo e abrir campo para o curso das imagens.

O próprio Fernando Pessoa afirma que toda sensação é válida, pressupondo alargamento de horizontes da sensibilidade do artista, acompanhado, como vimos, por uma estreita consciência da sensação. Na defesa dessa postura, Pessoa chegou a uma visão extrema ao afirmar que “um homem pode percorrer todos os sistemas religiosos do mundo num só dia com perfeita sinceridade e trágicas experiências de alma” (26).

Será esse exagero, no entanto, que nos permitirá relacionar os princípios sensacionistas com a prática poética de Sá-Carneiro. Afinal, é nesse horizonte que atua a radicalidade de sua escritura. Destacadamente, dentro do grupo de *Orpheu*, ele entregou-se à ordem da sensação como vertigem, aspirando à criação de uma obra em que os sentidos e as sensações físicas pudessem espelhar-se. Segundo nosso poeta, a vida como sensação e a arte como consciência dela não devem ser concebidas de modo distinto, e sim como dimensões sobrepostas, já que ao artista cabe recriar a sensação (subjéctiva) no interior da objetividade específica da linguagem.

É dentro dessa ótica que se insere o uso freqüente e quase obsessivo do “eu” nos poemas de Sá-Carneiro. Essa primeira pessoa, ao lado de estar comprometida com a biografia do autor (o que não pode ser negado), adquire importância por um motivo destacável: é um recurso através do qual o sentido da sensação adquire maior impacto. Pode-se mesmo considerá-lo como a instância direta, a mais transparente possível, em que a sensação se faz presente. Paralelamente, a primeira pessoa ressalta a consciência da sensação defendida por Fernando Pessoa.

Descortina-se desse modo a estratégia que vai dar locução à poética de Sá-Carneiro, do ponto de vista formal e também quanto ao plano anímico da linguagem.

Pensando-se a questão em termos extremados, pode-se vislumbrar que o “eu” seja, no sentido estético incorporado pelo autor, uma “máquina” de “sensacionar” o mundo, a desvendar-lhe a palpitação inerte. Em outros termos: ele concebe que o real se dá, em primeiro plano, como opacidade pautada pelo senso comum e habitual do cotidiano. Sensacionar o mundo será, pois, o modo pelo qual o poeta acreditará deslocar o eixo de atenção a fim de tomar contato com uma pulsação interior que repercute a dimensão estética da realidade.

Torna-se justificável, portanto, que o eu poético de Sá-Carneiro se apresente dividido e múltiplo, numa cisão que toca o essencial. “Afronta-me um desejo de fugir/ Ao mistério que é meu e me seduz./ Mas logo me triunfo. A sua luz/ Não há muitos que a saibam refletir”, declara aquele que dá o sinal de partida para iniciar-se na aventura das sensações.

Dispersão – palavra-fundamento de sua poética – transmuta assim o próprio significado e alcança a expressão de um neologismo necessário: *dispersa*. Através desse termo novo podemos entender a ampliação tão desejada pelo escritor. Persona a representar a própria dispersão, que não se refira apenas ao psiquismo individual, mas reflexo de uma circunstância maior: a negação do corriqueiramente humano.

Dispersiona sugere ainda um raiar de fragmentos que se referem a uma identidade cindida, que a cada nova sensação ou imagem sofre o clarão da perda. Dispersa, a persona poética busca potencializar a cada sinal ou fragmento a recuperação de um fundamento. Seu contato com a realidade anuncia, por vias avessas, o esvaziamento da esfera do sonho. Palpitam imagens para o poeta, mas ele ainda resiste com um último sopro. Contrasta o roxo ao dourado e coloca-se em rotação alucinada. Pergunta-se pelos caminhos.

Ao colocar-se no centro dessa perplexidade, o sujeito recolhe sinais de uma sintaxe incógnita; ao debruçar-se sobre eles, experimenta a velocidade da dispersão e das personas possíveis.

25 Fernando Pessoa, *Obra Completa em Prosa*, op. cit., p. 448.

26 Idem, *ibidem*, p. 446.