

DA VERTIGEM DE NARCISO ¹

FERNANDO PAIXÃO
(IEL/UNICAMP)

Por tanto enfatizar a tensão polarizada do sujeito poético, coincidindo com uma atribulada trajetória pessoal — filho de um engenheiro militar, órfão desde cedo e que abraçou o suicídio —, é comum a obra de Sá-Carneiro estar associada a interpretações de fundo psicológico. Não por acaso, o fundamento confessional de sua poesia vem desnortear a visão crítica, adepta muitas vezes de abordagens simplistas, circunscrevendo o âmbito dos seus versos aos termos de um “egocentrismo doentio” e outros conceitos igualmente duvidosos.

Vários estudos, pautados pela ligeireza dos argumentos, têm servido para divulgar a imagem de um “jovem carente”, cuja aventura literária estaria vinculada à imaturidade existencial. Equívocos dessa natureza conduzem inúmeros textos a conclusões tão levianas quanto enfáticas sobre a obra do poeta.

Exemplo nesse sentido é a constante lembrança da morte da mãe, quando o autor tinha apenas dois anos de idade, como justificativa para dizeres do tipo: “Em dezembro de 1892, Mário não se limitou, portanto, a perder aquela que o gerara: perdeu também o mundo, ou melhor, a possibilidade de nele se resignar a viver”.² Afirmações com esse teor, ou que abusam do efeito dramático de associar a produção do autor às loucuras excêntricas de um *dandy*, costumam ser freqüentes.

Em parte, esse modo enviesado de encarar a poesia de Sá-Carneiro tem origem num depoimento de Fernando Pessoa, que, em correspondência dirigida a João Gaspar Simões, justifica com a perda prematura da mãe a possível

¹ Texto elaborado a partir da Dissertação de Mestrado, intitulada *Narciso em Sacrifício: um olhar sobre a poética de Mário de Sá Carneiro*, defendida em 1990 sob orientação da Profa. Dra. Maria Lúcia Dal Farra.

² FIGUEIREDO, João Pinto de. *A Morte de Sá-Carneiro*. Lisboa: Dom Quixote, s/d, p. 30-31. Vejamos outra das frases exageradas deste mesmo autor: “Embalsamado pela ama, criado numa redoma protetora por ser o único representante de uma velha dinastia (...), Mário foi, portanto, durante a infância, um prisioneiro de marca, um príncipe que, por razões de Estado, convém a todo o custo manter em vida” (p. 27).

ausência de ternura explicitada em alguns versos do amigo.³ Opiniões desse molde costumam tomar a biografia do poeta como justificativa central para o sensorialismo intenso presente nas imagens dos versos.

Ora, em termos estritamente literários, encaminhar dessa maneira a leitura da obra de Sá-Carneiro acaba por limitar o entendimento da importância de sua poesia. Em contrapartida a essas interpretações, impõe-se a alternativa de manter a atenção voltada principalmente para os textos, procurando extrair deles os traços estilísticos peculiares. Atentos aos versos e ao imaginário correspondente, estaremos em contato com a singularidade do poeta.

Mais importante que as especulações de caráter psicológico, a observância do “modo próprio” com que o autor lida com as palavras e as imagens pode nos fornecer interessantes pistas para entender as motivações principais de sua linguagem. Consciente dessa perspectiva, ele escreveu certa vez a Fernando Pessoa: “Eu sou daqueles que vão até o fim”. E acrescentou ainda, identificando o elo estético de sua convicção: “Essa impossibilidade de renúncia, eu acho-a bela artisticamente”.⁴

Portanto, já de partida, consideramos que o lamento característico de Sá-Carneiro não se configura primordialmente como voz pessoal ou biográfica. Tal afirmação, é claro, não procura negar o magnetismo invisível que aproxima as duas esferas, nem as possíveis identidades entre a pessoa real e o sujeito poético. Trata-se, sobretudo, de uma questão de ênfase. Interessa-nos ressaltar que, em suas páginas, deparamos com uma espécie de canto geral representando um “eu” construído e imaginário — adequadamente traduzido numa trama de palavras acionadas por uma aguda consciência estética.

Nesse sentido, a recorrente dicção em primeira pessoa do autor configura em primeiro plano uma voz “im-pessoal”, que simultaneamente dá conta da experiência de um indivíduo particular e também acena para a universalidade dos seus motivos. E, até porque é uma individualidade construída artisticamente, Mário de Sá-Carneiro compenetra-se do ofício expressivo e empenha-se em amplificar a vertigem colorida das sensações por meio de uma musicalidade inspirada, seduzindo os leitores.

Entregue a uma atmosfera de altas tensões, os seus versos medidos, muitas vezes rimados e submetidos a rigoroso controle formal, apresentam uma rara capacidade de invocar por meio da arte as forças anímicas do desejo de absoluto. Sujeito flagrado em colapso, sua dicção almeja a beleza estética utilizando-se de um campo amplo de metáforas carregadas de conteúdo simbólico. Reforça ainda essa idéia o fato de ter sido um autor de obra pequena,

³ PESSOA, Fernando. *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1957, pp. 106-7.

⁴ SÁ-CARNEIRO, *Cartas...*, v. 1, p. 52.

aferrado a uns poucos temas e obsessões, desdobrados em múltiplos poemas. Acima de tudo, mantém-se fiel à intenção de fixar *uma experiência radical*.

Experiências dessa natureza encontram paralelo nas lendas da mitologia clássica — que também podem ser entendidas como tabuleiros de destinos movidos a desejos —, porque as suas histórias, ao final das contas, acabam por transmitir o valor arquetípico de determinada condição. Vistas sob esse ângulo, a cada lenda corresponderia um “motivo espiritual” — tal como o caracterizou Ernst Cassirer, em estudo sobre a metáfora⁵, ao sustentar que as estruturas do mundo mítico e do mundo lingüístico são determinadas pelos mesmos “motivos”.

Não deixa de ser uma idéia fascinante essa. E, se aceitamos o seu convite, somos logo estimulados a pensar que uma possível chave para o entendimento da poética de Sá-Carneiro bem pode estar representada em alguma das clássicas histórias da Antigüidade. Para ser transmitida através das gerações, a mitologia se nutre de pequenos enredos de amor e morte, de sedução e abandono, fazendo convergir a trama para o núcleo de um tema. Histórias exemplares que são, cada lenda implica um universo imaginário próprio para onde convergem muitas das inquietações humanas.

Motivado por idêntico raciocínio, o escritor e crítico português David Mourão-Ferreira escreveu um luminoso e instigante artigo comparando o poeta à figura de Ícaro.⁶ Sem dúvida, a metáfora do jovem dotado de asas para lançar-se a altos vôos diz muito da trajetória do nosso autor, também ele fascinado pelo brilho das alturas ideais.

Em nossa opinião, no entanto, é a figura de Narciso que mais bem representa — e com maior riqueza de nuances — o drama poético do criador de “Indícios de Ouro”. Adotá-la como paradigma implica afirmar que a situação narcísica encerra uma tensão subjetiva análoga ao impasse do nosso poeta e, inversamente, oferece ao entendimento uma chave de apreensão imediata de seu drama. A cada verso do segundo, é a palavra do primeiro que também se revela.

Fixemo-nos nessa escolha, pois em torno a ela sucederão os argumentos.

Julia Kristeva, num interessante estudo em que se propõe a analisar o fundamento amoroso de Narciso, chega a interpretar a lenda como “a vertigem de um amor sem outro objeto que uma miragem”.⁷ O caráter especulativo do conflito vivido pelo protagonista — ao tomar-se de amor pela própria imagem refletida nas águas — configuraria uma natureza voltada para o signo, nele se

⁵ CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 101.

⁶ MOURÃO-FERREIRA, David. “Ícaro e Dédalo: Mario de Sá Carneiro e Fernando Pessoa”. In: *Colóquio-Revista de Artes e Letras*, no. 30. Lisboa: Fundação Kalouste Gulbenkian, 1964, pp. 54-57.

⁷ KRISTEVA, Julia. *Histoires d'Amour*. Paris: Denöel, 1983.

encerrando em estado de enamoramento. Dada a ênfase da ilusão, a miragem constitui-se como realidade.

Nessa mesma perspectiva, Gaston Bachelard entende a situação de Narciso sob o prisma de uma identidade que elege o “espelho das águas” como campo de outras possibilidades. Procurando refutar a obviedade de uma interpretação negativa quanto à idealização dessa miragem, ele contrapõe o seguinte raciocínio:

A sublimação não é sempre a negação de um desejo; ela não se apresenta sempre como uma sublimação *contra* os instintos. Ela também pode ser a sublimação *por* um ideal. Por isso, Narciso não diz mais: “eu me amo tal como eu sou”, ele diz: “eu sou tal como eu me amo”.⁸

Evidentemente, a inversão dos termos da frase final não sugere mero jogo de palavras. Ao pressupor a sublimação como fator participante do imaginário, a condição narcísica insiste numa vertente de recusa do mundo objetivo. Com o rosto projetado nas águas — enamorado de si mesmo e desconhecedor dos próprios traços —, o efeito da ilusão vê-se tomado por realidade.

Sugerem esses autores — aqui invocados por estarem próximos aos nossos argumentos — que o mundo de Narciso realiza-se apenas no plano das imagens, tal é a sua incompatibilidade com o real. Entregue a uma ciranda de reflexos, produzida no interior da subjetividade, apercebe-se do efeito ilusório só quando se dispõe a tocar com a mão a imagem do rio.

Porém, como não obtém resposta das águas que lhe confirme os sentidos e os sentimentos, o fresco encantamento se conduz para um desfecho cruel. Deparado com o vazio das águas, Narciso agoniza a perda do sonho. Em seu lugar, impera o desencanto e a vertigem da queda.

*

Trazidas essas considerações para o mundo da linguagem, o “motivo espiritual” da história grega desce a um plano de imagens e sons que dizem respeito ao sujeito enunciador dos versos. Deparamos, então, com uma primeira pessoa do singular, que, por sua vez, constitui o urdimento semântico e melódico de um sujeito metido em suas roupas, revolido em sentimentos, vivendo a sua idade e sua década.

Realidade segunda que é, projetada sobre o papel, a escrita poética mantém o vértice da sua força motriz num ponto obsessivo da subjetividade. Entretanto, para ganhar os ares da expressão, essa mesma subjetividade terá de romper o

⁸ BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les Rêves*. Paris: Librairie José Corti, 1981, pp. 34-35.

invólucro em que se encontra, transfigurando-se em matéria constituída por sons e sentidos.

Com certa concisão, o crítico Alfredo Bosi chamou a esse procedimento de “autismo altivo”. Segundo ele, fechada no círculo de suas próprias obsessões (“reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto”), esta poesia de inspiração radical “só pensa em si, e fala dos seus códigos mais secretos e expõe a nu o esqueleto a que a reduziram”. Por fim, conclui: “enlouquecida, faz de Narciso o último deus”.⁹ Para tanto, é levada a desprender-se das referências concretas — de espaço e tempo, sobretudo —, de modo que a loucura impetuosa das imagens sirva de horizonte último, expressão autônoma da condição subjetiva.

Involuntariamente, Sá-Carneiro foi capaz de exprimir e sintetizar esse dilema narcísico numa das correspondências enviadas a Fernando Pessoa, quando resume a sua inquietação literária com um breve traçado. Diz ele:

Linearmente a minha poesia pode-se representar assim:

..

..

.

Isto é — vem do real, tem uma inflexão perturbada e fugitiva para o irreal, tendo longinquamente nova inflexão para o real, impossível porém já de a atrair.¹⁰

Não deixa de ser curioso que um poeta das sensações tenha concebido uma linha tortuosa a fim de representar os seus estados poéticos. Por meio de forma gráfica, resume ele uma atitude de anseio e fracasso à qual está submetido, colhendo intimidade com o sentimento da dor. Revela também quanto era consciente das linhas de força de seu imaginário, procurando desse modo extrair-lhe o melhor efeito estético.

Exemplo desse movimento de oscilação dramática encontramos em vários de seus poemas, mas selecionamos um especialmente para nos determos com atenção:

A QUEDA

E eu que sou o rei de toda esta incoerência
Eu próprio turbilhão, anseio por fixá-la
E giro até partir... Mas tudo me resvala
Em bruma e sonolência.

⁹ BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 143.

¹⁰ SÁ-CARNEIRO, *Cartas...*, v. 1, p. 77.

Se acaso em minhas mãos fica um pedaço de oiro,
Volve-se logo falso... ao longe o arremesso...
Eu morro de desdém em frente dum tesoiro,
Morro à míngua, de excesso.

Alteio-me na cor à força de quebranto
Estendo os braços de alma — e nem um espasmo venço!...
Peneiro-me na sombra — em nada me condeno...
Agonias de luz eu vibro ainda entanto.

- Não me pude vencer, mas posso me esmagar,
— Vencer às vezes é o mesmo que tombar —
15 E como inda sou luz, num grande retrocesso,
Em raivas ideais ascendo até o fim:
Olho do alto o gelo, ao gelo me arremesso...

.....

Tombei...

E fico só esmagado sobre mim!...¹¹

Escrito em maio de 1913, o poema segue um desenho próximo à autodefinição do autor, apresentando também uma inflexão para o ideal, insustentável, e que força retorno ao plano da realidade.

Sabemos que, desde há muito tempo, o tema da queda inspirou inúmeros poetas, sobretudo pelo seu fascínio ligado à marginalidade. No contexto dessa tradição, Baudelaire destacou-se como figura inaugural, ao parodiar a si mesmo num conhecido relato: “quando atravessava a avenida, devido à precipitação com que procurava escapar dos carros, a minha auréola partiu-se, indo estatelar-se na lama do asfalto”.¹²

A visão de Sá-Carneiro, no entanto, ainda que afinada com a modernidade poética, dá-se num plano menos marcado pela ironia e pelo distanciamento crítico. Ao contrário; filiada ainda à vigorosa tradição portuguesa do decadentismo, a queda de Sá-Carneiro está concebida dentro de um contexto de angústia individual extremada. Coerente com essa visão, o núcleo narcísico do poema revela-se nos termos de um radical conflito subjetivo.

Observação significativa nesse sentido, o poema reúne no interior de apenas 19 versos um total de 23 referências à primeira pessoa, incluindo-se as conjugações verbais e os usos pronominais. Como ocorre em inúmeros poemas do autor, o eu poético mantém-se aí como força dominante; entretanto, desta

¹¹ SÁ-CARNEIRO, *Poesias*, pp. 79-80.

¹² BAUDELAIRE, Charles. *Escritos Íntimos*. Lisboa: Estampa, 1982, p. 40.

vez, já a partir do título acolhe a perspectiva do fracasso seguida à tentativa de ascensão.

Firme na recusa do encantamento puro e simples, a perspectiva do poeta configura-se em drama, fustigado pela desconcertante oposição entre realidade e ilusão: “Se acaso em minhas mãos fica um pedaço de oiro, / Volve-se logo falso... ao longe o arremesso...”. Impera, portanto, a ambigüidade entre os pólos; ambigüidade essa que se manifesta até nas minúcias, conforme ficou registrado por Sá-Carneiro num comentário sobre o poema enviado a Fernando Pessoa:

Quanto à “Queda”. É claro que o que eu queria dizer, o que eu quis sempre dizer, foi “sob mim”, e apenas numa confusão que me fez escrever “sobre” mesmo na poesia executada, pois o escrevia sempre com a idéia de debaixo. Entanto agora veja que talvez fosse interessante conservar o “sobre” — assim poderia como que um desdobramento; eu — alma, viria estatelar-me, esmagar-me não sobre o gelo, mas sobre o meu corpo. Diga, depois de bem pensar, se é preferível conservar o “sobre” ou mudá-lo para “sob”.¹³

Não se conhece a resposta do amigo, mas o fato é que o autor acabou optando por manter impressa a sugestão do ato falho, reconhecendo nele uma gama de sentidos adequada ao seu imaginário. Se, de um lado, a manutenção de “sobre” em vez de “sob” sugere a idéia de que a imaginação e o desejo sobrepõem-se à realidade, por outro, esse mesmo movimento ascendente termina com a sensação de abrupto declínio (“Tombei...”), concluindo por um sabor de derrota física manifesta no corpo subjugado pelo sonho (“E fico só esmagado sobre mim”).

Detalhes dessa natureza, embora pareçam insignificantes, na verdade apontam para uma questão mais ampla, se vistos sob o ângulo da modernidade estética. Hugo Friedrich define esse procedimento da poesia moderna como sendo o de uma “idealidade vazia”. Para ele, tal conceito retrata um procedimento poético, de origem platônica e místico-cristã, no qual “o espírito ascende a uma transcendência que o transforma a tal ponto que esse, voltando atrás, penetra o véu que cobre o que é terreno e reconhece a sua verdadeira essência”. Em seguida, complementa o seu raciocínio, tomando Baudelaire por referência: “A meta da ascensão não só está distante, como vazia, uma identidade sem conteúdo. Este é um simples pólo de tensão, hiperbolicamente ambicionado, mas jamais atingido”.¹⁴

Não é outro, pois, o sentimento manifesto nos versos “Morro à míngua, de excesso”. No caso de Sá-Carneiro, fica evidente que a idealidade vazia tem

¹³ SÁ-CARNEIRO, *Cartas...*, v. 1, pp. 137-138.

¹⁴ FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 48.

como princípio básico a polarização dos termos, de modo a reforçar a contingência marginal do poeta. Por essa via, a intensa exploração do contaste sonoro e semântico das imagens invocadas nos poemas serve ao propósito de negar o mundo objetivo, capturando pelo sonho uma visão estetizada da vida.

Baudelaire, abusando da metáforização simbolista, já expressara a consciência desse impasse: “Da vaporização e centralização do Eu. Tudo reside nisso”.¹⁵ São palavras que perfeitamente se aplicam ao poeta português, dividido entre o apelo da identidade e as forças de dispersão (ou, nos termos do poeta francês, o núcleo subjetivo e o vapor circundante).

Particularmente no caso de “A Queda”, a construção dos versos enuncia e trabalha esse campo de tensão, perceptível na composição geral e nos detalhes. Voltemos, então, ao poema. Basicamente, ele apresenta uma enumeração sucessiva de imagens, com rupturas marcadas por conjunções do tipo adversativo (“mas”), condicional (“se”) ou aditivo (“e”). Na primeira estrofe, por exemplo, temos uma extensa enumeração (“E eu que sou o rei”, “Eu próprio turbilhão”, “E giro até partir...”) interrompida pela adversidade (“Mas tudo me resvala / Em bruma e sonolência”).

Essa mesma polarização se repete na estrofe seguinte, com a proposição idealizada restrita ao primeiro verso, mas desde o início relativizada pela partícula condicional (“Se acaso em minhas mãos fica um pedaço de ouro”), acompanhada dos três versos seguintes em que se representa a vertigem da queda: “Volve-se logo falso...”, “Eu morro de desdém”, “Morro à míngua”.

Na seqüência, não por acaso a terceira estrofe alterna proposições de idealidade e decaída, mantendo o efeito de tensão que concerne ao poema como um todo. Nos dois primeiros versos do trecho, há duas figuras de idealização (“Alteio-me na cor”, “Estendo os braços de alma”) contra uma invocação negativa (“— e nem um espasmo venço!...”), enquanto nos dois últimos versos a proporção se inverte e constatamos duas proposições de queda (“Peneiro-me na sombra”, “— em nada me condeno...”) antecedendo um espasmo ascendente (“Agonias de luz eu vibro ainda entanto”).

A quarta estrofe, mantendo-se coerente com as anteriores, prepara em cinco versos o desfecho: constata a derrota do ideal (“Não me pude vencer”), ao mesmo tempo em que reafirma pela mão do poeta o seu destino (“mas posso me esmagar”). Logo em seguida, “— Vencer às vezes é o mesmo que tombar —” figura como epigrama-síntese da recuperação às avessas de sua própria identidade. Reforçando essa perspectiva, os versos seguintes invocam as oposições finais de tempo (“num grande retrocesso”, o poeta como portador de

¹⁵ BAUDELAIRE, op. cit., p. 67.

luz se vê projetado até o fim “em raivas ideais”) e de espaço (“Olho do alto o gelo, ao gelo me arremesso...”).

Outro detalhe importante é que a vertigem da queda está também configurada através de reticências que dividem o poema em duas partes distintas. Assim, tendo o poeta malogrado na idealização que de si mesmo fez, resta-lhe tão somente inscrever-se em outro lugar, antípoda ao sonho: “E fico só esmagado sobre mim...”.

Atirado por sobre o próprio corpo/realidade, caído, aquém do ser que havia sonhado — a vazia idealidade do poeta cumpre uma quimera de sonho e revelação fatal.

Não está muito distante, portanto, da visão que Ovídio teve para os momentos finais de Narciso, conforme deixou registrado na versão poética em que tratou do tema. De acordo com a sua imaginação, o amoroso de si mesmo nunca chega a saber que ama a própria imagem e o definhamento ocorre ignorante de sua condição; ao fim, permanece “estirado na relva opaca, não se cansa de olhar seu falso enlevo,/ E por seus próprios olhos morre de amor”.¹⁶

Sá-Carneiro também se cansa do falso enlevo e, derrotado, esmaga-se a si mesmo. Embaraçado na parábola da lenda, adota um verso de Pessoa como epígrafe de sua paradoxal condição: “O que sonhei, morri-o”.

*

Atraído pelo sol, também Ícaro vive o sonho de integrar-se à Luz sem perceber que as próprias asas definham. Em pleno vôo, o fascínio da ascensão produz inversamente a fragilidade que resulta na decaída. Ou ainda: outra maneira de enxergar esse mesmo mito seria a de considerar a elevação de Ícaro como a de um pássaro obsessivo. Tocado pelo brilho do sonho, o homem dotado de asas e da firme persistência acabaria urdindo o próprio definhamento.

Temos, porém, duas representações distintas para o sentido comum da Queda. Em Narciso, esse movimento está associado a uma revelação abrupta e radical: “porque é a mim que amo, nunca em verdade terei companhia alguma”. É, pois, no interior do próprio imaginário que a ilusão se despe e apresenta a imagem terrível.

Não é propriamente uma Queda no âmbito do espaço que a experiência narcísica experimenta, mas sim uma espécie de curto-circuito invertendo o sinal das coisas — tal como vem claramente expresso num trecho do poema “Além tédio”, reproduzido a seguir:

¹⁶ Citado em BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega*. Rio de Janeiro: Vozes, 1988, v. 2, p. 181.

Outrora imaginei escalar os céus
À 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 profundura,
Me sequei todo, endureci de tédio.¹⁷

É bem verdade que a primeira estrofe representa a ascensão de Ícaro ao elevado plano do absoluto brilho, encarnando o Novo e Deus num rastro fulvo que ardeu no passado. A escala aos céus, por força da ambição, constitui a verve do movimento ascendente. Mas já a estrofe seguinte invoca a dor de perceber a artificialidade da quimera; mesmo a ênfase das cores não o fascina tanto, pois constitui uma degradação em comparação à luz suprema.

Por fim, a noite escura e a Queda: “Eu próprio me traguei na profundura, / Me sequei todo, endureci de tédio”. Não são propriamente palavras que lembrem a aventura de quem ruma em direção ao Sol, ainda que o desfibrar da morte esteja-lhe derretendo as asas. Além do mais, tédio é uma palavra riscada do imaginário de Ícaro.

Narciso, sim, seca e definha após a revelação da noite escura. Vê-se sem remédio, envenenado dos próprios sonhos que tivera. A coragem que lhe resta, portanto, será a de entregar-se a um perverso sentimento:

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...

Com essa estrofe final, encerra-se o poema e o lamento de Sá-Carneiro, que tomou a poesia por espelho do enredo fatal de sua vida. Ao longo de apenas três anos (1913-1916), escreveu intensamente e transferiu aos seus poemas uma carga de angústia que (não) lhe cabia na alma. Durante esse tempo, ele também cultivou essa mordaz alegria de representar-se na voz de um sujeito sacrificado. Mas esse já é um outro atalho, a ser desenvolvido em outra ocasião.

¹⁷ SÁ-CARNEIRO, *Poesias*, pp. 73-74.