
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO MODERNO ENTRE O SIMBOLISMO E A GERAÇÃO DE ORPHEU

Rodrigo Xavier (UTFPR)
rodrigoaxavier@msn.com

RESUMO: O presente artigo propõe uma leitura dos poemas “Final” (Camilo Pessanha), “Impressões do Crepúsculo” (Fernando Pessoa) e “16” (Mario de Sá-Carneiro), a fim de investigar seus pontos de convergência, propondo-se a afirmação de que os textos em questão são representativos de uma nova maneira de se perceber o sujeito na viragem do século XIX ao XX, apresentando-os como produções emblemáticas de um novo conceito de *mimesis* que se estabeleceu a partir da ruptura de Kant com a tradição metafísica cartesiana.

PALAVRAS-CHAVE: *Mimesis*; Representação do Sujeito Moderno; Geração de Orpheu.

“Je suis un autre”

Rimbaud

O século XX é consagrado por inúmeros teóricos a palco onde ocorreu o ápice das transformações estéticas iniciadas na *Belle Époque*, que viriam a rascunhar aquilo que se desenharia nas décadas subsequentes e que receberia a alcunha de Modernidade. O ano de 1900, que inaugurara o referido século, foi marcado pela morte de pelo menos três grandes importantes artistas para a construção do prenúncio dessa modernidade aqui referenciada. Oscar Wilde, Eça de Queirós e Friedrich Nietzsche apresentaram em suas obras marcas de uma estética novecentista que já apontava para uma mudança de paradigmas narrativos e filosóficos que, a exemplo de Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Baudelaire, na Literatura, Monet, Degas, Cézanne, na Pintura, e Wagner na música, (citando apenas alguns destes artistas) demarcaram limites e não-limites da arte que se imporia a partir daquele momento. Segundo Peter Gay, ao discorrer sobre a indelével marca deixada por esta geração, afirma que “A despeito

de todas as diferenças visíveis” os modernistas partilhavam de dois atributos que lhe eram fundamentais, a saber: “o fascínio pela heresia, que impulsionava suas ações a confrontar as sensibilidades convencionais [...]; o compromisso com um exame cerrado de si mesmos por princípio” (2009: 19).

O exame desta revolução estética que se inicia no século retrasado — no terreno das artes — vem ao encontro das releituras acerca das perspectivas conceituais a respeito da teoria da *mimesis*, uma vez que a construção de um conceito de subjetividade está inserido na discussão sobre a problemática da representação. A respeito deste aspecto, é no horizonte de uma reconsideração acerca da *mimesis* que surge o termo “representação-efeito”, investigado pelo teórico Luiz Costa Lima em seu texto *Mimesis: Desafio ao Pensamento*. Segundo o autor, “dentro da própria tradição do pensamento moderno, é legítimo pensar em um segundo sentido de representação, denominada representação-efeito, provocada não por uma cena referencial, mas pela expressão da cena em alguém e que impede que se confunda *mimesis* e *imitativo*” (Lima 2000: 98).

Percebe-se que não se busca a afirmação de um novo conceito, mas, antes, abrir espaço a outra modalidade de representação, sendo destacada, segundo Lima “a sua perduração, no quadro hoje clássico dos tempos modernos, clandestina” (Lima 2000: 98). Embora já se mostrasse presente no pensamento de Descartes, é apenas com Kant que a representação-efeito obtém um campo de legitimidade, pois a unidade necessária ao cogito cartesiano assegurava-se por um ideal geométrico cujo modo de representação baseava-se na equivalência entre uma “cena empírica primeira e uma cena produzida e projetiva, i.e., capaz de reproduzi-la, e por isso, determiná-la” (Lima 2000: 99), equivalência que tende a eliminar todos os resíduos de uma resposta subjetiva. Uma vez que ocorre na filosofia kantiana, por meio das três críticas, a legitimação de diferentes áreas da experiência humana – com a distinção irreduzível entre as faculdades da mente –, a representação-efeito adquire um campo de atuação próprio que, ao contrário do que se dá em Descartes, não é, ao final, subsumido sob outra forma de representação que procurasse garantir a unidade do sujeito. Segundo Kant, (Kant 1980: 173) “essa tentativa, de resto empreendida dentro de autêntico espírito filosófico, de introduzir unidade nessa diversidade de faculdades, é vã”. Ou seja, é com a Terceira Crítica de Kant, no âmbito da experiência estética, que a representação-efeito encontra definitivamente seu solo. O juízo estético, um juízo reflexionante, ao contrário do juízo determinante que é próprio ao conhecimento científico, não se caracteriza pela adequação do objeto a esquemas ou a conceitos, mas pelo sentimento causado no sujeito diante da presença do objeto. Tal é o efeito que está em jogo no juízo reflexionante, repercutindo uma forma singular de representação, que tem como um dos traços principais uma alteração no funcionamento da faculdade da imaginação, se comparado ao uso que dela faz o entendimento quando produz juízos determinantes.

A imaginação, na visão kantiana, deixa de ser meramente reprodutiva para ganhar uma força de produção: o que produz não mais se destinará a servir à legislação do entendimento, pois ela se entrega a uma atividade de apresentação que não se deixa

cessar pela subsunção a qualquer conceito. É esse jogo, o equilíbrio de forças entre entendimento e imaginação, que causa o sentimento de prazer concernente ao juízo de gosto. Nele, é realçado o caráter de apresentação da faculdade imaginativa, a qual ultrapassa a função basicamente reprodutiva que obtinha na Primeira Crítica. Daí o nexos, destacado por Luiz Costa Lima, entre representação-efeito e a ideia de um sujeito fraturado, pois a primeira só pode obter um lugar que não seja meramente provisório se essa diversidade de formas de experiência não for reconduzida à unidade de uma determinada faculdade de conhecimento. A fratura apontada por Luiz Costa Lima configura-se como uma recuperação do sujeito, ou melhor, como uma espécie de reconsideração de um papel que tendia a ser expulso de cena juntamente com a representação: Segundo Lima, “Contrapomo-nos deste modo a toda uma corrente do pensamento contemporâneo, bem ou mal chamada de desconstrucionista, cuja leitura radicaliza o ostracismo do sujeito e suas representações” (2000: 152).

A representação-efeito, pois, proporciona pensar tais elementos e condições de acordo com os nexos e o jogo que estabelecem entre si, sem que, por exemplo, a faculdade produtiva da imaginação elimine toda a representação, sem que a presença de uma subjetividade ativa destrua a objetividade do fato, sem que o componente narrativo oponha-se ao científico. O sujeito fraturado não se constitui apenas como um sujeito que unifica e comanda suas representações, senão, nas palavras de Costa Lima, “é percebido no exercício de sua dupla função: apresenta e recebe; produz e suplementa” (2000: 284)

Ao tomarmos os referidos conceitos de ‘representação-efeito’ e ‘sujeito fraturado’, analisaremos a presença dessas modalidades representativas em três poemas escritos na viragem do século XIX ao século XX, “Final” de Camilo Pessanha, “16” de Mário de Sá-Carneiro e “Impressões do Crepúsculo” de Fernando Pessoa, buscando afirmar que, mesmo antecedendo cronologicamente o período em que essa qualidade representativa de fratura se solidifica como consenso teórico entre aqueles que saúdam uma época pós-moderna, os referidos poemas já apresentam a categoria da representação-efeito e do sujeito fraturado. Além disso, retomaremos a ideia apresentada por Peter Gay no início deste texto, procurando certificarmo-nos de que são também estes poemas corolários da geração de autores franceses decadentistas.

Publicado em *Clepsidra*, coletânea dos poemas de Camilo Pessanha publicada em 1922, o poema final, intitulado apenas “Final”, constitui uma espécie de epitáfio dos demais textos que o antecedem e, ao mesmo tempo, pode ser lido como um poemaprenúncio da nova estética que ora se anunciava naquele Portugal finissecular. Trata-se, ao primeiro olhar, de um aparente representante da escola simbolista, carregado das construções estilísticas que apontam para imagens sugestivas, hiperbólicas sinestésias e notória preocupação formal verificável no rigor métrico empregado em seus quartetos de versos dodecassílabos, entrecortados por versos unitários alexandrinos e encerrados novamente por um último verso dodecassílabo. Iniciemos uma leitura do poema a começar pela primeira estrofe.

Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas,
— Fulgurações azuis, vermelhos de hemoptise,
Represados clarões, cromáticas vesânias,
No limbo onde esperais a luz que vos batize,

As pálpebras cerrai, ansiosas não veleis.

O eu lírico inicia o poema com um chamamento, por meio do vocativo “Ó cores virtuais”, apresenta o tom de aparente apelo entre um Eu que no contato com seu interlocutor solicita determinada tomada de postura frente aos acontecimentos. Este interlocutor parece estar submerso em uma espécie de entremundo, um mundo lúgubre, circunscrito a essa natureza pela ocorrência do verbo ‘jazer’ e pelo jogo da *physis* materializada em “vermelhos de hemoptise”, *versus* o vir-a-ser, o subjetivo e o incorpóreo, representados em “cromáticas vesânias”. O sangue, os espectros de luz, a loucura psicodelicamente multicolorida residem em um limbo, um lugar de expurgo, de purificação, de abandono dos pesos passados, onde espera ser batizada pela luz que não está presente naquele lugar de resignação. Ao mesmo tempo em que há espera, “no limbo onde esperais” há também desesperança na transformação: “as pálpebras cerrai, ansiosas não veleis”, verso que sugere a manutenção da escuridão, mesmo com a chegada da luz e o abandono das expectativas, mesmo com a promessa da redenção. As “cores virtuais” não seriam representantes daquele mundo em que segundo o poeta Carlos Drummond de Andrade (2001: 54) o poeta deve penetrar “surdamente”? Não se constitui esse lugar como aquele no qual reinam as palavras, mudas, em estado de dicionário, esperando pelo seu resgate para que o poema possa ser escrito? Parece-nos que sim. Contudo, é também o mesmo lugar em que as próprias palavras cerram as suas pálpebras, e não velam por nenhuma mudança vindoura. Começa Camilo Pessanha por construir uma espécie de antilírica do poema, já que o anunciado é prenúncio do silêncio:

Abortos que pendeis as fronteiras cor de cidra,
Tão graves de cismar, nos bocais dos museus,
E escutando o correr da água na clepsidra,
Vagamente sorris, resignados e ateus,

Cessai de cogitar, o abismo não sondeis.

Na segunda estrofe, percebe-se uma intensificação dessa nulidade de possibilidades por meio da personificação atribuída aos “abortos”. O que foi abortado, que ainda não ganhara o direito à vida, pende suas cabeças, cismando, sondando, não em lugar qualquer, mas nos “bocais dos museus”. Há aí neste ponto a evidência de estabelecimento de um jogo que não esteve presente na primeira estrofe. A presença do antigo em contraposição ao moderno, a sua ruptura com o conservadorismo representado pela figura do museu, contrasta com a presença da imagem da clepsidra, que em princípio figuraria como a metáfora da passagem do tempo. No plano denotativo, a palavra clepsidra tem sua origem no grego (*kleps-udra*) cujo verbo *kleptô* (roubar,

enganar, dissimular) e o nome *udor* (água, em várias acepções e, muito concretamente, água da clepsidra), e significa relógio de água para marcar o tempo atribuído aos oradores. É a partir desse primeiro plano que se estabelece o segundo, o plano conotativo ou simbólico. Designando no plano denotativo a ideia de marcação do tempo correspondente à passagem da água no relógio, a palavra adquire no plano conotativo a acepção de todo o escoamento do tempo em nossas vidas.

Contudo, na concepção significativa sugerida na obra de Pessanha, adquire o vocábulo outras dimensões no plano conotativo, que vão além da imagem de escoamento do tempo captada numa primeira instância. Para isso cumpre observar que o som final da palavra clepsidra (-IDRA) se associa à palavra hidra (que é uma variação do termo grego *-udra*) sendo na língua oral quase impossível não associá-lo à Hidra num plano mitológico. Sabe-se que a Hidra é uma serpente marinha gigantesca com sete ou nove cabeças que nascem à medida que são decepadas e isso era para os antigos símbolos da inutilidade da vontade e do esforço humanos. A Hidra simboliza em suas múltiplas cabeças, os vários vícios do homem e sua fragilidade perante eles. A partir dessa percepção simbólica da clepsidra de que todo esforço é vão, associamos a ideia de resignação e abandono da fé, presente no verso que fecha a segunda estrofe. Além de fechar os olhos e não esperar mais nada, sugere o eu lírico que também não se pense e não se elocubre sobre o que nos é desconhecido “cessai de cogitar, o abismo não sondeis”:

Gembundo arrulhar dos sonhos não sonhados,
Que toda a noite errais, doces almas penando,
E as asas lacerais na aresta dos telhados,
E no vento expirais em um queixume brando,

Adormecei. Não suspireis. Não respireis. (Pessanha 1997: 47)

A última estrofe amplia os aspectos oníricos e subjetivos já presentes nas estrofes anteriores e, embora seja a estrofe mais significativamente representativa de uma estética simbolista, encerra em seus versos a ideia total de abandono dos modelos estéticos anteriores, apontando para a necessidade de que algo novo se erija. Os sonhos são “não sonhados”, errantes, laceram suas asas na materialidade do mundo físico, as almas que se resignaram anteriormente continuando penando, e tudo que parece restar é a desistência. Não basta que se adormeça. Também não basta deixar de dizer. É preciso fenecer, não respirar. É necessária uma nova estética que esteja pautada na ideia da representação-efeito, pois que há no poema de Camilo a presença de um sentimento de que não é mais possível representar a realidade por meio do modelo ora consagrado, porque o sujeito que constrói essa representação também já não é o sujeito de feições cartesianas, já não é aquele capaz de transformar a realidade a partir de uma visão centrada e íntegra, pois que ele próprio como sujeito anda cindido, fraturado e impossibilitado de representar o mundo da mesma maneira.

Em 1914, no único número da *Revista Renascença*, Fernando Pessoa não somente inaugura sua atividade como poeta de língua portuguesa, mas funda uma espécie de

corrente estética a partir da publicação do seu poema “Impressões do Crepúsculo”, o Paulismo, designado pelo teórico Georg Rudolph Lind como a “arte de sonho moderna” (1970: 36). A título de esclarecimento, essa estreia de Pessoa na poesia sucede sua já anterior contribuição como ensaísta, uma vez que entre abril e novembro de 1912 o escritor cunhou artigos publicados na *Águia*, intitulados respectivamente: “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” (abril), “Reincidindo” (maio) e “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico” (novembro). Já se anunciava ali, profeticamente, o surgimento de um “Super-Camões” já que as grandes figuras de escritores, tão necessárias à prognose de uma época de florescimento, não haviam aparecido de maneira decisiva no cenário das letras portuguesas até aquele momento. Ironicamente, levando-se em consideração que Pessoa abusara neste episódio do uso de uma certa falsa modéstia, iria ele conclamar a si mesmo o maior poeta português depois de Camões, afirmação cujo mérito não cabe ser julgado, mas que serve ao propósito desse estudo como elemento que sustenta outra afirmação, ora mais significativa: Pessoa, em “Impressões do Crepúsculo”, já anunciava a questão da fratura do sujeito — que será consubstanciada posteriormente pelo surgimento da heteronímia — bem como poetiza um novo conceito de transcendentalismo pan-teísta, segundo o próprio autor “uma metafísica dos novos tempos” (Simões 1951: 155), fato que vem ao encontro da teoria da representação-efeito, já apresentada em momento anterior, pois para Pessoa “O Transcendente é e não é ao mesmo tempo, existe à parte e não a parte da sua manifestação, é real e não real nessa manifestação. [...] A suprema verdade que se pode dizer de uma coisa é que ela é e não é ao mesmo tempo” (Simões 1951: 157). Em “Impressões do Crepúsculo”, esse transcendente aparece metamorfoseado na representação do pântano. Tragamos o poema à baila para procedermos com a leitura:

IMPRESSÕES DO CREPÚSCULO

Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...
Dobre longínquo de Outros Sinos... Empalidece o louro
Trigo na cinza do poente... Corre um frio carnal por minh'alma...

Tão sempre a mesma, a Hora!...
Balouçar de cimos de palma!...
Silêncio que as folhas fitam em nós... Outono delgado
Dum canto de vaga ave... Azul esquecido em estagnado...
Oh que mudo grito de ânsia põe garras na Hora!
Que pasmo de mim anseia por outra coisa que o que chora?
Estendo as mãos para além, mas ao estendê-las já vejo
Que não é aquilo que quero aquilo que desejo...
Címbalos de Imperfeição... Ó tão antiguidade
A hora expulsa de si-Tempo! Onda de recuo que invade
O meu abandonar-me a mim próprio até desfalecer,
E recordar tanto o Eu presente que me sinto esquecer!...

Fluido de auréola, transparente de Foi, oco de ter-se...
O Mistério sabe-me a eu ser outro... Luar sobre o não conter-se...
A sentinela é hirta - a lança que finca no chão
É mais alta do que ela... Para que é tudo isto... Dia chão...
Trepadeiras de despropósito lambendo de Hora os Aléns...
Horizontes fechando os olhos ao espaço em que são elos de erro...
Fanfarras de ópios de silêncios futuros... Longes trens...
Portões vistos longe... através de árvores... tão de ferro!
(Pessoa 1980: 71)

Apresenta o poema um conjunto de palavras e expressões que se situam no âmbito de um campo semântico próprio do simbolismo, assim como viu-se no poema de Camilo Pessanha. Palavras como “pauis (paul é um pântano, água estagnada), ânsias, empalidece, corre um frio carnal, estagnado, grito de ânsia, pasmo de mim, desfalecer, oco, dia chão, sentinela hirta, silêncios futuros” apontam para qualquer coisa de estático, projeção focada sobre uma aparente atmosfera opressiva, mas sobretudo conotam a sensação de que tudo plasmado na presente representação está plasmado em sonho. “Tão sempre a mesma, a Hora!...” constitui-se como verso emblemático do poema, já que caracteriza esse elemento estático, inerme, podendo configurar o tédio de viver. Neste contexto do tédio, o próprio eu lírico, tomado desse sentimento, chega ao ponto em que uma alienação total de si mesmo substitui-se-lhe: “O mistério sabe-me a eu ser outro...”, pontando para a apresentação da sua fratura como sujeito da representação. Os versos: “Que pasmo de mim anseia por outra coisa que o que chora? / Estendo as mãos para além, mas ao estendê-las já vejo / Que não é aquilo que quero aquilo que desejo...” apontam para a questão que está levantada na proposta central dessa proposta de leitura: O que o eu lírico representa como anseio, é diferente daquilo que ele deseja, ou seja, há uma parcial contradição entre os termos, mas essa contradição aponta para uma consonância posterior, que reside no fato de que o que se está buscando naquele momento é uma nova forma de representar, da qual não se tem conhecimento suficiente para que certezas sejam afirmadas. Daí a contradição aparente. Fica, todavia, claro que os modelos antigos, desgastados, vão sendo criteriosamente elencados por meio das imagens construídas, essas representações vão se esmaecendo a ponto de virarem artefatos do ‘real’ passado, o qual se quer deixar para trás.

Essa representação que é ao mesmo tempo imagem e miragem do mundo ‘real’, pois é estabelecida sob a lógica do sonho, que embora comum aos poemas simbolistas, em Pessoa ganha uma dimensão especial, uma vez que parece ser através da capacidade do poeta português em fazer do sonho um processo essencial de criação, que lhe é possível a concepção da heteronímia, cuja gênese já se encontra anunciada no poema em questão. Segundo José Gil: “compreende-se (em Pessoa) que toda a técnica do sonho seja um processo essencial para o ‘devir-outro’, e como que uma etapa decisiva na gênese dos heterônimos” (1987: 140). “Impressões do Crepúsculo” apresenta-se-nos, pois, como uma possibilidade de inauguração do processo de heteronímia, apresentada oficialmente ao público somente em *Orpheu I*.

Esse processo de criação poética, que ora não pode ser analisado à exaustão, pertence ao mesmo cenário analisado até o momento, apontando para a necessidade de que seja processada, também esteticamente, uma cisão no interior do sujeito para que a partir dessa ruptura plasme-se uma nova categoria de representação já denominada aqui como ‘representação-efeito’.

Encerrando essa breve análise sobre a eleita tríade de poemas ditos ‘inaugurais’ de uma nova postura acerca da representação do sujeito moderno, chega-se ao poema “16”, de autoria de Mário de Sá-Carneiro e publicado em *Orpheu I*, no ano de 1915, faz parte também de *Indícios de Ouro*, livro contendo 32 poemas de Sá-Carneiro, organizado postumamente por amigos, incluindo Fernando Pessoa, e publicado em 1916. Assim como já se pôde perceber no poema de Pessoa em relação ao texto de Camilo, o eu lírico em 16 também não se dirige a um interlocutor. Trata-se de um sujeito autorreflexivo, assolado pelas mesmas angústias fundamentadas, talvez, pela inconstância de ‘ser no mundo’. A presença do sonho como *locus poeticus* de onde se posiciona o eu lírico, aparece mais uma vez aqui em contraposição a uma realidade anunciada pela presença de elementos isolados do mundo exterior, do mesmo modo em que ocorrera em *Impressões do Crepúsculo*:

16

Esta inconstância de mim próprio em vibração
É que me há de transpor às zonas intermédias,
E seguirei entre cristais de inquietação,
A retinir, a ondular... Soltas as rédeas,
Meus sonhos, leões de fogo e pasmo domados a tirar
A torre d’ouro que era o carro da minh’Alma,
Transviarão pelo deserto, muribundos de Luar -
E eu só me lembrarei num baloiçar de palma...
Nos oásis, depois, hão de se abismar gumes,
A atmosfera há de ser outra, noutros planos:
As rãs hão de coaxar-me em roucos tons humanos
Vomitando a minha carne que comeram entre estrumes...

* * *

Há sempre um grande Arco ao fundo dos meus olhos...
A cada passo a minha alma é outra cruz,
E o meu coração gira: é uma roda de côres...
Não sei aonde vou, nem vejo o que persigo...
Já não é o meu rastro o rastro d’ouro que ainda sigo...
Resvalo em pontes de gelatina e de bolôres...
Hoje, a luz para mim é sempre meia-luz...

.....
.....

As mesas do Café endoideceram feitas ar...
Caiu-me agora um braço... Olha, lá vai ele a valsar
Vestido de casaca, nos salões do Vice-Rei...

(Subo por mim acima como por uma escada de corda,
E a minha Ansia é um trapézio escangalhado...).
(Sá-Carneiro 1915: 36)

As semelhanças entre “16” e o poema de Pessoa não se restringem a certa natureza de representação, captada por meio da leitura da manifestação do eu lírico, coincidentes inclusive na representação de um sujeito autorreflexivo. Apontaremos outros pontos de convergência entre os textos no propósito de identificar a presença do mesmo *leitmotiv*.

Os versos “Meus sonhos, leões de fogo e pasmo domados a tirar / A torre d’ouro que era o carro da minh’Alma, / Transviarão pelo deserto, muribundos de Luar — / E eu só me lembrarei num baloiçar de palma...”, que compõem a seção intermediária da primeira estrofe no poema de Sá-Carneiro, retomam a temática onírica apresentada pelo poema do ainda ortônimo Pessoa. Ademais, coincide ainda a presença dos vocábulos “ouro”, “alma”, além da recorrência do “*Balouçar de cimos de palma!...*”, ora substituído em 16 pelo “baloiçar de palma...”. Os elementos entram em sintonia no sentido de que apontam para uma tendência que lhes é notadamente comum, a saber, o anúncio de que o apelo feito por Camilo no poema *Final* de Clepsidra, encontrava ressonância e reverberava na tentativa da construção de uma nova possibilidade de representação, uma *mímesis* que se configuraria a partir de um jogo entre interior e exterior, sujeito e objeto, indo ao encontro da proposição apriorística de Kant na terceira crítica, na qual o conceito de belo reconhece uma nova dimensão de sua representatividade por conta do seu deslocamento do objeto para o sujeito. Por outro lado, a impossibilidade de representar o mundo tal qual se propunha pela compreensão da *mímesis* enquanto *imitativo*, não se opera apenas por conta desse deslocamento, senão nasce da própria impossibilidade de se representar o mundo exterior desconsiderando o aspecto onírico, ou em termos freudianos, inconscientes e, portanto, fragmentários de sujeito não mais integralmente cognoscente.

Todavia, não consiste a novidade desse diálogo no que foi explicitado aqui até agora. A evidência mais significativa de que a poesia da Geração de Orpheu anunciava uma mudança efetiva nos paradigmas representativos dessa nova configuração do sujeito moderno se anuncia no poema a partir dos versos finais da primeira estrofe. O simbolismo preconizado pela geração francesa que trouxe à luz da história os nomes citados no início desse texto (Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, entre outros), é posto em suspenso pelos signos da crise da representação, quando irrompem no poema os versos “A atmosfera há de ser outra, noutros planos: / As rãs hão de coaxar-me em roucos tons humanos / Vomitando a minha carne que comeram entre estrumes...”. A negação acerca da permanência do caminho que vinha sendo trilhado pela literatura

portuguesa até aquele momento se apresenta pelo anúncio de que “a atmosfera há de ser outra” e de que “Já não é o meu rastro o rastro d’ouro que ainda sigo...”. O resvalar nas pontes de gelatinas e bolores, aponta a final convergência da poética de Sá-Carneiro com Pessoa, o encontro crepuscular deste com a luz apresentada por Mario, porque para ele “Hoje, a luz [...] é sempre meia-luz...”. O ponto máximo de representação da investigada fratura em 16 dá-se no terceto que antecede os versos finais. “As mesas do Café endoideceram feitas ar... / Caiu-me agora um braço... Olha, lá vai ele a valsar / Vestido de casaca, nos salões do Vice-Rei...”. A loucura nas “cromáticas vesânicas” do poema de Camilo, e as “fanfarras de ópios” nas *Impressões*, dão lugar às mesas que endoidecem e ao ápice da fratura, metaforizado pela queda de um braço que, ao vestir uma casaca, com autonomia subjecta, vai separado de seu corpo bailar nos salões reais.

Não foi propósito desse trabalho esgotar as possibilidades de leitura dos poemas selecionados, mas, sobretudo, chamar à atenção para o fato de que eles possibilitam uma investigação que aponta para o reconhecimento de aspectos que dizem respeito aos novos contornos que constituíram a estética literária na viragem do século XIX ao XX. Além disso, resgata-se a ideia de que os referidos textos recuperam a problemática da fratura do sujeito cognoscente cartesiano, bem como são representativos para uma análise que privilegia a discussão kantiana da “representação-efeito”, bem como seus desdobramentos no que diz respeito ao estudo da *mímesis* moderna.

OBRAS CITADAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GIL, José. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Lisboa: Relógio D’Água, 1987.
- KANT, Immanuel. *Introdução à Crítica do Juízo. Textos selecionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LIND, Georg Rudolph. *Teoria Poética de Fernando Pessoa*. Porto: Editora Inova, 1970.
- PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e Poesias Dispersas*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1997.
- PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros Eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SÁ-CARNEIRO, Mário. 16: *Orpheu*, Lisboa, n. 1, Revista trimestral de Literatura 1915. Edição Fac-símile. Disponível em: < <http://pt.scribd.com/doc/67991299/Revista-Orpheu-N%C2%BA-1-pdf-rev>>. Acesso em: 28 maio. 2012.

THE REPRESENTATION OF THE MODERN SUBJECT BETWEEN THE SYMBOLISM AND THE ORPHIC GENERATION

ABSTRACT: This article proposes a reading of three Portuguese poems: Final (Camilo Pessanha), “Impressões do Crepúsculo” (Fernando Pessoa) and “16” (Mario de Sá-Carneiro) to investigate their points of convergence, proposing to claim that’s own production are representative of a new way to think the conception of subject at the turn of the nineteenth to the twentieth century, presenting them as a signal of a new production and the *mimesis* conception, it is established by the break of a Cartesian metaphysics tradition after Kant’s critical positioning.

KEYWORDS: *Mimesis*; Representation of Modern Subject; *Orpheu’s* Generation .

Recebido em 31 de maio de 2012; aprovado em 30 de setembro de 2012.