

O SIMBOLISMO DO FOGO EM MÁRIO DE SÁ CARNEIRO

Noemi Elisa Aderaldo

Professor do Departamento de Letras Vernáculas da U.F.C. Mestre em Literatura Portuguesa.

Na leitura da obra de Mário de Sá Carneiro impõe-se desde logo à atenção, por sua ênfase peculiar e originalidade, a tessitura imagística em que se veicula a mensagem, de teor sempre eminentemente poético, mesmo quando em forma narrativa. Por sua vez, impressiona nessa tessitura o flagrante predomínio de certos símbolos, imagens e metáforas, de contínua recorrência, ligadas pelo que se pressente uma poderosa e subjacente afinidade, e que aos poucos se descobrem orbitando no que se configura uma esfera imaginativa nitidamente centrada em torno do *fogo*.

Tão viva é a impressão a que nos referimos, que a maioria dos estudos, mesmo concisos, sobre Sá Carneiro, de uma maneira ou de outra a exprimem. Vitorino Nemésio, por exemplo, chama a sua poesia "uma forja de transfigurações acesa por um mago rodeado de atributos herméticos", e diz que "o seu aparato resplandecente... lhe dá um ar de espetáculo, de fogo de artifício".¹⁹

Comunicação apresentada ao "VI Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa", realizado em Assis, S. Paulo, de 16 a 19/8/78.

O fogo, eis o que certamente constitui a matriz simbólica predominante na obra de Sá Carneiro. Isto, pelo menos, é o que transparece na sua criação especificamente poética, a cujo exame praticamente nos limitamos neste trabalho preliminar, mas que aqui, da perspectiva do nosso tema, tomamos como paradigmática da sua obra literária.

Como veremos mais adiante, partindo-se do estofo léxico utilizado na expressão da matéria poética de Sá Carneiro, no-lo confirmam o levantamento e o estudo dos campos semânticos e psiquicamente ligados, direta ou indiretamente, ao fogo como símbolo central.

Sabemos todos tratar-se de um poeta simbolista, só que de "um simbolismo absolutamente original", como bem o viu João Gaspar Simões no seu conhecido estudo sobre Sá Carneiro,²⁴ o que se deve, entre outros motivos ponderáveis, à sua extraordinária sensibilidade aos fenômenos da vida psíquica pressupostos e privilegiados no movimento. Bem a propósito diz o biógrafo de Fernando Pessoa que "um poeta é, em nossos dias, uma espécie de receptáculo psíquico de forças poéticas", acrescentando, pouco adiante, que "o poeta não escolhe as suas imagens",²⁴ palavras que poderíamos completar, na mesma linha de raciocínio, dizendo: mas é escolhido por elas! Vale dizer, essas imagens emergem e se impõem, como projeções do eu profundo, ligadas ao inconsciente coletivo e seus arquétipos, objeto das pesquisas de C. G. Jung.

A propósito do fenômeno, recorrendo a uma metáfora para nele distinguir e unir, ao mesmo tempo, o aspecto particular e o universal, diríamos nós: a vida psíquica que alimenta a árvore da imaginação poética individual mergulha as suas raízes na terra do inconsciente coletivo, ali haurindo, do substrato universal dos símbolos arquetípicos, aqueles que espontaneamente atrai, por afinidade, e que assim se lhe impõem, para, só então conscientemente, dar-lhes forma, revesti-los e combiná-los no plano da expressão lingüística.

Vale mencionar, a respeito, o título "O inconsciente como terreno materno dos símbolos", dado por Jung a um

subcapítulo de uma das suas obras, ¹⁵ como vale igualmente citar o que, em caráter conclusivo, diz Mircea Eliade: "Não existe, em rigor, solução de continuidade entre as criações espontâneas do subconsciente (os sonhos ascensionais, por exemplo) e os sistemas teóricos elaborados no estado de vigília (por exemplo, a metafísica da elevação e da ascensão espirituais)". ⁹

Mas, tal como com as árvores, é possível também estabelecer-se uma tipologia da imaginação poética. Esse foi, precisamente, o cometimento desenvolvido, de maneira magistral, pelo eminente ensaísta francês Gaston Bachelard, ao longo de cinco obras. ^{3/7} A sua tipologia, formulada como uma "lei dos quatro elementos" (fogo, ar, água e terra), baseia-se na predominância, axial na diacosmese da criação poética individual, de uma esfera imagística ligada a um dos quatro elementos materiais como as matrizes arquetípicas mais poderosas e arcáicas da imaginação. Não por acaso tais matrizes inspiraram e informaram mitologias, cosmogonias, concepções do mundo e do homem e inúmeros conjuntos de conhecimentos simbólico-intuitivos tradicionais.

Assim se expressa Bachelard ao formular sua proposição: "Cremos possível fixar, no domínio da imaginação, uma 'lei dos quatro elementos', que classifica as diversas imaginações materiais conforme se liguem ao fogo, ao ar, à água ou à terra. E se é verdade que toda poética deve receber componentes de essência material, é ainda essa classificação que deve ser a mais fortemente aparentada com as almas poéticas... Para que uma imaginação se desenvolva com a consistência suficiente para produzir uma obra escrita... é preciso que ela encontre a sua 'matéria', que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica". ²

Partindo dos elementos colhidos tão-somente no interior da obra de Mário de Sá Carneiro, verificamos, confirmando nossa intuição primordial, e podemos estabelecer seguramente que a 'matéria', a substância imaginativa elementar que impregna e alenta a sua poética, no sentido proposto

por Bachelard, é nitidamente ígnea, o que, entretanto, obviamente aliás, não exclui a coexistência, embora em plano totalmente secundário, das demais 'matérias'. No caso de Sá Carneiro baste-nos dizer a esse respeito, que os elementos telúrico e aquático têm reduzida presença na sua imaginação, superando-os, entretanto, o elemento aéreo, invocado diretamente em vários passos, e que se encontra ligado às imagens de asa, vôo, ascensão, queda, distância, etc.

Mário de Sá Carneiro, como todo poeta romântico-simbolista, ele em especial, não se distancia existencialmente da sua obra: sua obra e ele, ele e o seu mundo são solidários, formam uma unidade. No romantismo, diz João Gaspar Simões no estudo já citado, "o homem não se desdobra em dois: aquele que exprime e aquele que é expresso"; "o poeta simbolista é aquele que se não reparte entre ele mesmo e o mundo: o mundo e ele fazem um todo indissolúvel".²⁴ Ora, além do que foi dito mais acima, e embora não caiba desenvolvê-lo nos limites deste pequeno trabalho, as implicações fundamentais do seu ignicentrismo poético se compaginam coerentemente com outros elementos extra-textuais referentes ao homem.

Outros campos semânticos relevantes surgem, evidentemente, na poética de Sá Carneiro, tais como o que se liga ao aparato aristocrático-medieval, o que reúne o cortante e o metálico, o que se agrupa no âmbito da imaginação aerocêntrica, etc. Entretanto, nenhum deles lhe percorre tão contínua e intensamente a obra como o que gravita na esfera do fogo. As unidades lexicais afins a essa matriz imaginativa e por ela evocadas, muitas vezes antiteticamente, ali, imantadas, se polarizam, se combinam e transfundem sua carga conotativa, gerando constelações de metáforas coruscantes:

"Meus sonhos, leões de fogo e pasmo domados a tirar
A torre de ouro que era o carro da minha Alma" (p. 95) *

* Todas as citações de verso de Mário de Sá Carneiro remetem ao número da página da última edição portuguesa de suas *Poesias*. 23

"Mastros quebrados, singro num mar de Ouro
Dormindo fogo, incerto, longemente..." (p. 97).

"Num sonho de Iris morto a oiro e brasa" (p. 98).

"Toldado de luar — cintil de arfejos:
Imaginário de carmim e beijos,
Pierrot de fogo a cabriolar Distância" (p. 117).

Ilustrativo, por certo, de uma "sintaxe das metáforas" de que fala Bachelard: "As metáforas se atraem e se coordenam mais do que as sensações, a tal ponto que um espírito poético é pura e simplesmente uma sintaxe das metáforas".¹

Para confirmar a nossa hipótese procedemos, antes de mais nada, a um levantamento completo dos vocábulos, ocorrentes nos poemas de Sá Carneiro, ligados, de alguma forma, à matriz semântica do fogo, com os respectivos registros das passagens e da frequência. A seguir, agrupamos tais vocábulos em tantas constelações quantas eram cabíveis, estas por sua vez afins e encadeadas entre si, gravitando, por assim dizer, nessa galáxia semântica do fogo, sem esquecer, naturalmente, as contrastivas e antitéticas. Finalmente, inventariamos e classificamos, num terceiro registro, o contexto poético de cada vocábulo em cada uma das suas ocorrências.

Conjugados, por convergentes, os critérios estatísticos e simbolístico, da visão macroscópica — vale dizer, do conjunto — desse mapeamento detalhado três grandes áreas se destacam e o dominam, além de duas outras, subsidiárias e complementares. São aquelas: a do *fogo* propriamente dito, tanto o externo, físico ou objetivo, quanto o interno, psíquico ou subjetivo, além de outras suas modalidades; a do *ouro*, que ocupa um lugar todo privilegiado em Sá Carneiro; e a da *luz*, incluindo os materiais transparentes e translúcidos. A esta sobretudo é que se liga, por complementar e dependente, uma área não já da luz pura, mas da luz decomposta, ou seja da *cor* como designação genérica, e das cores específicas, incluindo materiais, objetos e seres coloridos que sobretudo pela

cor adquirem significação, vida e beleza poética, pois como todos sabem a luz é a matriz da cor, as cores são filhas da luz. Tem o fogo também direta relação com uma vasta gama de cores.

Cabe ainda ressaltar a pequena mas importante constelação semântica induzida das imagens construídas com os vocábulos 'astral', ou designativos de *astro*, não só pela sua incidência e contexto, como por se ligarem, sinteticamente, ao mesmo tempo a *fogo*, a *luz* e a *ouro*. Vale igualmente lembrar que há toda uma simbólica da luz, ligando o plano da visão e o do conhecimento, a luz sensível e a luz inteligível, e, tal como o fogo, a luz externa e a luz interna.

A luz é uma desmaterialização do fogo, o fogo em estado radiante, o fogo espiritualizado, enquanto o ouro, por sua vez, é uma materialização do fogo, o fogo em estado condensado, o fogo e ao mesmo tempo a luz e a virtualidade solar *fixadas* na matéria, para empregar um termo alquímico; o ouro é símbolo material de um estado de perfeição, e, enquanto tal, meta do *Magnum Opus* dos alquimistas através da transmutação interior; o ouro é também "signo metálico da imortalidade" na tradição mítico-religiosa pré-helênica e grega, como o demonstra o helenista Eudoro de Sousa.²⁵ Estas e muitas outras homologações, esta unidade — não de todo puramente simbólica — entre fogo, luz, ouro e sol, emergem não somente nas grandes mitologias, como do substrato universal das tradições de sabedoria filosófico-religiosas que implicam um conhecimento simbólico do universo e do homem com macro e *microcosmo* respectivamente, conhecimento no qual perenemente se nutrem manifestações artísticas, e que se liga, por seu turno, ao repositório do imaginário e do inconsciente coletivo.

De muitas de tais vinculações, que emergem claramente na imaginação de Sá Carneiro, tinha ele por certo consciência, convergentemente com o fato de que as imagens se atraem, por analogia e afinidade, ou por oposição e contraste. Nós o flagramos, por exemplo, neste verso:

“Fundeaste a Oiro em portos de alquimia?” (p. 108), que revela o alcance e a intencionalidade com que Sá Carneiro emprega este símbolo, o mais freqüente na sua poética, que se constitui, aliás, na sua imagem-chave, *predileta*, sobre ele exercendo verdadeiro fascínio, e com cuja substância ele mesmo maiormente se identifica, multiplicando-lhe o valor o fato de o ouro também exprimir, sinteticamente, a luz e o fogo, e, secundariamente, astro e cor, ele próprio trazendo a cor por excelência.

A consciência que tinha Sá Carneiro do valor e do significado profundo dessa constelação simbólica, além de transparecer intrinsecamente na sua obra, é ainda confirmada por dados extrínsecos, dos quais o mais flagrante é a sua estreita ligação e afinidade afetiva e espiritual com Fernando Pessoa, impregnado da concepção gnóstico-hermética do mundo. Alude-o Maria Aliete Galhoz, embora estabelecendo a devida distinção entre os dois ao situar a postura de Fernando Pessoa, a tal respeito, num pólo mental, e a de Sá Carneiro num pólo vivencial: “Em Sá Carneiro, diz ela, há a intuição... de uma explicitação dos conteúdos através da referenciação a arquétipos ideais que procuram definir-se, mas não como categorias mentais puras... Interpreta antes um universo animista, causalista não segundo a forma de um rigor lógico e previsional, mas à luz de um como que providencialismo mágico. Assim os símbolos e os mitos não são nele um simples processo de encantação estética, uma formulação da ordem da palavra literária; são principalmente uma recriação, uma transposição do plano vivencial a um outro plano que se quer também vivencial, e há portanto neles uma coerência anímica”.¹³ E arremata mais adiante: “Quando Sá Carneiro se debruça sobre determinadas possibilidades do gnosticismo hermético há, sem dúvida, da sua parte, uma atitude de intelectual mas também o remoto ainda que inconfessado desejo de que aí se encontre uma resposta, uma justificação, uma transcendência... Em Sá Carneiro há uma parte de inconsciente assimilação, de iluminação personíssima...”.¹³

Não será por acaso, certamente, que a homologia fundamental entre *Fogo*, *Ouro* e *Luz* se reflete já nos próprios títulos das obras de Sá Carneiro. Com efeito, vemo-lo em *Céu em Fogo*, *Indícios de Ouro* e *A Confissão de Lúcio*, este último através do étimo latino (*lux, lucis*), donde provém luz e o antropônimo Lúcio, bem como 'lúcido' e outros vocábulos da nossa língua.

Antes de passarmos a ilustrar, com a poética de Sá Carneiro, o que vimos estabelecendo, inclusive as homologações simbólicas já assinaladas e as que se vão seguir, passemos em revista, brevemente, alguns dados básicos concernentes à frequência lexical, com cujo levantamento demos início à nossa pesquisa. Baseamo-nos, como para todas as citações de versos, na última edição portuguesa das *Poesias* (cf. nota n.º 9).

Limitemo-nos, por enquanto, às palavras-chave implicadas no nosso estudo. Perfazendo um total de apenas 52 os poemas de Mário de Sá Carneiro, encontramos a palavra *ouro* 41 vezes (sendo que 24 com inicial maiúscula), mais 14 em forma cognata, o que, totalizando 55, representa uma ocorrência média de pouco mais de uma vez por poema.

O vocábulo *fogo* propriamente dito comparece, por seu turno, apenas 6 vezes, mas esse número se amplia para 27, nele incluindo outros vocábulos do seu campo semântico que objetivamente o exprimem no plano físico, tais como chama, brasa, faiscante etc., para ascender, finalmente, a 62 considerando os vocábulos que interiormente o implicam, tais como febril, inflamar, arder, fremir, além de álcool (2 vezes), este aliás por mais que idênticos motivos, de vez que pode ser considerado, e não apenas simbolicamente como em Sá Carneiro que com ele intitula um dos seus poemas, fogo em estado líquido. Com esse número temos, também assim, um para cada poema.

Quanto à palavra *luz* ocorre 26 vezes, mais 3 em forma cognata, o que perfaz 29. Acrescentem-se os termos designativos de matéria transparente ou translúcida, como cristal que comparece 12 vezes e outros com 10, além de espelho

que por 9 vezes é empregado; inclua-se a palavra céu, que comparece 8 vezes, por plenamente afim, procedente, ademais, do latim *caelum* (por *kaid-lom*), que remonta à raiz *kai* —, do indo-europeu,⁸ a qual significa 'claro'; juntem-se outros termos como brilho, clarão, esplendor, nimbar etc., que surgem 17 vezes, e teremos um total de 85 ocorrências no campo da luz.

Na área semântica da *cor*, ou seja da luz decomposta e desta dependente, há 31 ocorrências só desse termo genérico, enquanto os vocábulos denotativos de uma vasta gama de cores, quase todas ora vivas, ora flamantes, ora suaves, além de íris (sempre com maiúscula inicial) e iriado, excluídos, naturalmente, negro e preto, comparecem nada menos que 85 vezes, somando um resultado de 116, sem contar os designativos, também excluídos, de materiais, objetos e seres evocados fundamentalmente pela sua cor ou brilho, tais como marfim, jade, alabastro, platina, e diversas flores e tecidos.

E, finalmente, no campo semântico de *astro*, abrangendo este designativo mais as palavras astral, estrela, sol, lua e luar, registram-se 56 ocorrências, 17 delas com inicial maiúscula.

Ora, sendo os poemas em número de 52, e somando 202 as ocorrências nos três campos de *oiro*, *fogo* e *luz*, temos, já aí, considerando a profusão, a incomensurável versatilidade e riqueza do vocabulário poético, da língua, um índice altamente sugestivo, representado por uma média de 4 para cada poema; se entretanto adicionarmos as dos dois outros campos, de *astro* e de *cor*, integrantes da mesma galáxia semântica do fogo, atingiremos o somatório de 374 ocorrências, o que resulta no índice ainda mais expressivo de 7 *por poema*; e mais ainda: sendo de 1 658 o número total de versos dos 52 poemas, e encontrando-se, conseqüentemente, em termos estatísticos, uma média de quase 32 versos para cada poema, chegamos à impressionante conclusão de que a cada 4 versos e meio eclode um vocábulo da referida galáxia, no centro, na crista ou na cauda de uma metáfora do fogo, o que representa, certamente, um fenômeno extremamente raro,

senão único na literatura, qual seja o da concentração de metáforas, a um grau tão extremo, numa matriz simbólica que se reproduz, se metamorfoseia em homologias e se reafirma incessantemente, poderíamos dizer epifanicamente, na medida em que atesta a função conjuratória, reveladora e unificadora de um símbolo. Isso, por certo, terá algo a ver com a originalidade contundente que se reconhece em Sá Carneiro, aureolada de excesso por uma morte prematura, o que Fernando Pessoa evoca ao dizer que “morrem jovens os que os deuses amam”.

Delineando-se já o privilegiadíssimo lugar ocupado pelo *ouro* em Sá Carneiro, Midas das suas próprias imagens, tratemos de ilustrar, através dos seus próprios versos, sua auto-identificação estética com a plenitude deste homólogo simbólico do fogo.

Na seqüência abaixo, esta identificação é interior, quase total:

“Sou chuva de *ouro*” (p. 53).

“Caia *Oiro* se pensava *Estrelas*” (p. 98).

“Que poeira de *ouro* os meus desejos...” (p. 113).

“Os meus dilectos
Frenesis ninguém *brilha!* Excesso de *Oiro*...” (p. 164).

Surpreendemo-la, porém, absoluta no uso insólito, altamente poético do verbo ‘dourar’, em *A Confissão de Lúcio*, nas palavras deste, quando tal verbo tem um sentido substancial, anímico, muito mais profundo que o de meramente colorir:

“... embora eu... ainda a quisesse *dourar de mim*,
num enternecimento azul pelas suas carícias...” (p. 139). 22

O mesmo verbo vem empregado de maneira idêntica, embora fortemente antitética, em *Céu em Fogo*, grifado pelo pelo autor:

"... *te dourei de morte*" (p. 243).²¹

Já nos versos seguintes, a identificação é mais extrojetada, mas ainda se reveste de um tom exultante, celebrativo:

"Fios de *oiro* puxam por mim" (p. 60).

"Tudo é *oiro* em meu rastro" (p. 38).

"Há *Oiro* marchetado em mim, a *pedras raras*" (p. 101).

Finalmente, se matiza de nostalgia, de despedida, de desencanto:

"Quando este *Oiro* por fim cair por terra..." (p. 162).

"Meu alvoroço de *oiro* e *lua*
Tinha por fim que transbordar..." (p. 129).

"a minha vida
Escada de *Oiro* descida..." (p. 121).

E em *Céu em Fogo*:

"Sou um punhal d'*ouro* cuja lâmina embotou" (p. 179).

Passemos agora a alguns exemplos de identificação do poeta com o *fogo*, dispostos aqui em ordem crescente de intensidade:

"Um pouco mais de *sol* — eu era *brasa*" (p. 68).

"Pierrot de *fogo* a cabriolar Distância" (p. 117).

"sou luz harmoniosa
E chama genial que tudo ousa" (p. 55).

"O que me ardeu
Foi álcool mais raro e penetrante:
É só de mim que ando delirante —
Manhã tão forte que me anoiteceu" (p. 59).

Aqui deparamos com o emprego simbólico do fogo em estado líquido, da virtualidade ígnea do álcool, com a qual o poeta se identifica, e através da qual estabelece uma verdadeira cadeia metafórica, soldando-lhe calor (através de 'ardeu'), modo tanto físico como psíquico de fogo interno, mais delírio e luz (através de 'manhã'), esta por sua vez, e com ela a cadeia inteira jogada numa antítese contundente, extinguindo-se abruptamente no seu contrário, como a indicar o que se queima por excesso, e por excesso subitamente se consome. São versos que resumem Sá Carneiro.

Vale a pena citar o que a respeito do álcool diz Bachelard: "A aguardente é a água do fogo... Não se limita a dissolver e a destruir, como a água-forte. Desaparece juntamente com aquilo que queima. É a comunhão da vida e do fogo. De entre todas as matérias do mundo, nenhuma... se encontra tão perto da matéria do fogo".¹

Sá Carneiro retoma o tema da auto-identificação com o fogo através do álcool, primeiramente em *Céu em Fogo*, e depois, de maneira ainda mais reveladora, em *A Confissão de Lúcio*, na declaração de Ricardo Loureiro, que aparece grifada pelo autor em sua segunda parte, e que vem em apoio a tudo o que afirmamos:

"E o seu álcool, em verdade, era-se ele próprio" (p. 270).

"Somos todos álcool, todos álcool! álcool que
nos esvai em lume que nos arde" (p. 64).

E finalmente, fechando o ciclo das identificações de Sá Carneiro com cada um dos elos da homologia fundamental *Ouro-Fogo-Luz*, vejamos alguns exemplos referentes ao último, ou seja a *luz*, em ordem decrescente de intensidade:

"... sou *luz* harmoniosa..." (p. 55).

"... sou espasmo de *luz*..." (p. 53).

"Da *luz* que me *ilumina* participo" (p. 58).

"E como inda sou *luz*..." (p. 80).

Note-se, ademais, que em vários dos próprios exemplos das três séries já citadas, ocorrem encadeamentos e fusões, não apenas entre os três termos fundamentais da homologia, *fogo*, *ouro* e *luz*, mas também entre estes e os dois outros, *astro* e *cor*, de que igualmente damos, a seguir, alguns exemplos, sob o aspecto particular da identificação com o poeta.

Temos, assim, com referência a *astro*, além das ocorrências anteriores, mais as seguintes, a última das quais notavelmente original:

"Sou *estrela* ébria que perdeu os céus" (p. 67).

"Passei pela minha vida
um *astro* doido a sonhar" (p. 61).

"Mais longe coam-me *sóis*" (p. 75).

E, quanto a *cor*, dispostas em seqüência de *crescendo*, observe-se, com exceção da primeira, aliás de cariz sinestésico, o intenso dinamismo das imagens, expresso pelos verbos, e o emprego transitivo de 'delirar':

"Então os meus sentidos eram *cores*" (p. 98).

“E o meu coração gira: é uma roda de cores...” (p. 96).

“Deliro todas as cores” (p. 57).

“... Ou a minha Alma só que me explodiu de cor...”
(p. 107).

Voltando aos termos da homologia *Ouro-Fogo-Luz*, de cuja natureza universal demos já algumas indicações, é interessante constatar, nesse sentido, como ela se reencontra já nos símbolos gráficos que tradicionalmente os representam, o que podemos verificar em inúmeras obras, como, por exemplo, na de Julius Evola sobre a tradição hermética,¹¹ e na de Rudolf Koch acerca de tais representações.¹⁸ Assim, o fogo, do qual a luz é considerada uma manifestação ou modalidade eminente, é representado pelo círculo puro, em sua forma mais simples, enquanto o sol e o ouro o são, ambos, por um círculo com um ponto central. Contrastivamente, significa que o círculo puro representa o fogo no seu estado universal, indiferenciado, não particularizado, difuso, latente em toda a manifestação cósmica, em todas as coisas, identificando-se mesmo com a própria essência do universo, de vez que também este, no seu estágio originário, pré-mórfico, puramente energético, é graficamente representado exatamente da mesma maneira, enquanto o sol e o ouro, representados pelo círculo com o ponto central, e, portanto, homólogos entre si, significam, ambos, o fogo fixado, particularizado, localizado em duas de suas formas por excelência. Mais precisamente, o sol, fonte da luz, é uma primeira fixação do fogo universal, enquanto o ouro é já uma fixação material do fogo solar, origem de todos os fogos do sistema, reconhecendo-se aí, também, por conseguinte, uma hierarquização.

Antes de passarmos à constatação da homologia em Mário de Sá Carneiro, vale a pena fazer duas breves citações. A primeira, é de um autor anônimo do primeiro século da nossa era, referindo-se a “aqueles que salvam e purificam a alma divina misturada à pasta de carne”, palavras que ante-

cedem as seguintes: "O cobre, se ele devém flor (de fogo, como o Sol)", isto é, ouro, "pela purificação, é um sol terrestre que é rei na terra como o Sol o é no céu".¹² Lembremos aqui, intercaladamente, a propósito das palavras iniciais do autor anônimo, a metáfora que de Sá Carneiro encontramos em *A Confissão de Lúcio*: "carne espiritualizada em ouro" (p. 38). A segunda citação é de Paracelso, o príncipe dos alquimistas, quinze séculos mais tarde: "Aqui na terra o fogo celeste é frio, rígido e gelado fogo. E esse fogo é o corpo do ouro... O próprio ouro não é senão fogo. No céu está dissolvido, mas na terra solidificado."¹⁴

Começemos, pois, com a homologia *ouro-fogo* em Sá Carneiro, de todas, aliás, a mais importante. Vejamos, epigraficamente, alguns dentre os inúmeros passos da sua obra, os dois últimos de *A Confissão de Lúcio*, em que associa, de maneira simples embora direta, os dois homólogos:

"O que devemos é ser...

"Arco de *oiro* e *chama* distendido" (p. 52).

"... esse mistério ia ser a armadura, a *chama*
e o rastro de *ouro* da minha vida..." (p. 95).

"... sentia-se silvado por um turbilhão
de garras de *ouro* e *chama*" (p. 88).

Nos dois versos seguintes, mais que simples associação, há já verdadeira fusão. Verifica-se em ambos, aliás, uma fusão dos três homólogos, o primeiro numa seqüência totalmente ocupada, excluídos preposições e artigos, por vocábulos da nossa galáxia semântica:

"Dos *lustres* de *crystal* — as *velas* de *oiro*, *acesas*" (p. 103).

"Os meus dilectos

Frenesis ninguém *brilha!* Excesso de *Oiro*..." (p. 164).

Neste último, o fogo, na sua forma psíquica, subjetiva, está presente em 'frenesis', estes causados, juntamente com o seu 'brilho', pelo 'excesso de oiro', renunciando-se aqui, como veremos adiante, a intertransmutabilidade dos três elementos no plano da intuição poética, mas vinculada, sem dúvida, ainda que subliminarmente, à tradição simbólica, e não apenas, mesmo que em parte através desta, à tradição simbolista. Note-se também que agora, em boa parte dos exemplos, Sá Carneiro com eles se identifica interior e totalmente, e já não apenas com cada um deles de per si, como mostramos algumas páginas antes.

E aqui deparamos com uma das mais belas e mais ricas metáforas de Sá Carneiro. Ei-la:

"Meus sonhos, *leões de fogo* e pasmo domados a tirar
A *torre de oiro*, que era o carro da minha Alma" (p. 95).

Observemos, antes de mais nada, que o verbo 'tirar' vem empregado no sentido de puxar, conduzindo, levando, sendo 'torre' aí, aliás explicitamente, uma metáfora de 'carro' ou 'carruagem', e absorvendo, na sua auréola conotativa, os conteúdos formais de 'morada', 'altura', e ainda 'superior isolamento'. Do contexto resulta que esse 'carro de oiro' onde a Alma do poeta tinha assento é, por sua vez, uma metáfora do corpo, sua sede carnal, donde os 'leões de fogo' metafORIZAM as aspirações ou os desejos flamantes que o arrastam — numa palavra, é irrecusável o paralelismo, a transposição, a essencial similitude com a celeberrima metáfora do *Fedro* de Platão²⁰ sobre a estrutura do homem, de que aliás se conhece também uma versão indu,¹⁷ provavelmente mais antiga que a desse filósofo. No condensado dos dois versos, Sá Carneiro omite apenas a figura do auriga.

Queremos ainda, com isto, assinalar a existência de uma curiosa assimilação, quase sempre em forma implícita, ou velada, da carne ao ouro, também interessante para explorar-se em outra ocasião pelo que poderia contribuir para a análise da imagem do ouro, tão insistente na obra de Sá Car-

neiro. Baste-nos mencionar, de tal assimilação, uma outra ocorrência nas *Poesias*, igualmente apoiada na palavra 'Alma', que ali quase sempre comparece com inicial maiúscula, o que, segundo vimos, ocorre com 'Oiro' na maioria das vezes, como a indicar indiretamente o que dizemos, ou seja, a complementaridade Alma-Corpo, representado este por 'Oiro'. Diz o poeta:

"A minha Alma é água fria
Em ânforas de *Oiro*... entre *cristais*..." (p. 105)

'Ânforas de Oiro' é, mais uma vez, uma metáfora do corpo, não faltando também a ela uma associação com luz, através de 'cristais'. Encontramos ainda, em *A Confissão de Lúcio*, uma imagem já referida, altamente sugestiva e provavelmente reveladora a esse respeito, apesar de cifrada pelo timbre levemente antitético em que vem expressa, mas que, precisamente por isso, a faz tão valiosa:

"... carne espiritualizada em *ouro!*" (p. 38).

Não resistimos a aproximar do tema o comentário feito por Evola a um texto alquímico: "O Corpo, imerso em Luz, se manifesta como Ouro e forma própria da Alma".¹¹ Interessante também o emprego, num verso de Sá Carneiro, do símbolo de 'jóia' para 'Alma', muito difundido na literatura mística, sobretudo oriental:

"*Jóia* profunda a minha alma a *luzes* caras" (p. 101).

Recordemos outro verso de Sá Carneiro citado páginas atrás:

"Fundeste a *Oiro* em portos de alquimia?" (p. 108)

A associação que nele vem explícita trai uma familiaridade com o tema, reforçada pela ininterrupta insistência nas

metáforas do ouro e do fogo, ora alternadas, ora jungidas. E não há dúvida que reencontramos sempre, ainda que sub-repticiamente emerso na imaginação poetizante do mais meteórico dos líricos da nossa língua — e que não deixa de nos lembrar o caso de Rimbaud, cuja poesia suicidou-se aos 18 anos — o tema alquímico da transmutação, ligado ao ouro e ao fogo. Vejamos, por exemplo, os dois seguintes passos, o primeiro dos quais extraordinariamente belo, sendo o segundo extraído de *A Confissão de Lúcio*:

“Mastros quebrados, singro num mar de *Ouro*
Dormindo *fogo*, incerto, longemente...” (p. 97).

“Num mistério, o *fogo* se apagou em *ouro*” (p. 45).

No primeiro, a ausência da vírgula depois de ‘Ouro’ é proposital, mais que por motivos estilísticos, para conservar, sobretudo, pelo menos uma ambigüidade essencial quanto ao sujeito de ‘dormindo’, senão uma intencional predicação, transitivizada, do ‘mar de Ouro’ como sujeito, o que parece resultar mais rico do ponto de vista da tensão, do efeito e da originalidade poética, e mais ao feitio de Sá Carneiro. Mas ainda que assim não fosse, de maneira nenhuma invalidaria o que a metáfora implica, pois se é o ‘mar de Ouro’ que dorme ‘fogo’, ou o poeta que o dorme no ‘mar de Ouro’, num caso como noutro o que está subjacente é a idéia de que o que dorme realmente é o fogo, o que sintetiza as duas alternativas anteriores, postas à maneira de tese e antítese, absorvidas e superadas na síntese da terceira. Vale dizer, o ouro — daquele mar transfigurado, no caso — é fogo dormente, é o estado solidificado, corporificado, latente do fogo, como na citação de Paracelso. No segundo passo é a mesmíssima idéia expressa no primeiro pelo verbo ‘dormir’, que reencontramos no verbo ‘apagar-se’, só que de maneira mais clara e direta: ao apagar-se no ouro, ao nele transmutar-se, o fogo torna-se, nele, dormente.

metáforas do ouro e do fogo, ora alternadas, ora jungidas. E não há dúvida que reencontramos sempre, ainda que sub-repticiamente emerso na imaginação poetizante do mais meteórico dos líricos da nossa língua — e que não deixa de nos lembrar o caso de Rimbaud, cuja poesia suicidou-se aos 18 anos — o tema alquímico da transmutação, ligado ao ouro e ao fogo. Vejamos, por exemplo, os dois seguintes passos, o primeiro dos quais extraordinariamente belo, sendo o segundo extraído de *A Confissão de Lúcio*:

“Mastros quebrados, singro num mar de *Ouro*
Dormindo *fogo*, incerto, longemente...” (p. 97).

“Num mistério, o *fogo* se apagou em *ouro*” (p. 45).

No primeiro, a ausência da vírgula depois de ‘Ouro’ é proposital, mais que por motivos estilísticos, para conservar, sobretudo, pelo menos uma ambigüidade essencial quanto ao sujeito de ‘dormindo’, senão uma intencional predicação, transitivizada, do ‘mar de Ouro’ como sujeito, o que parece resultar mais rico do ponto de vista da tensão, do efeito e da originalidade poética, e mais ao feitio de Sá Carneiro. Mas ainda que assim não fosse, de maneira nenhuma invalidaria o que a metáfora implica, pois se é o ‘mar de Ouro’ que dorme ‘fogo’, ou o poeta que o dorme no ‘mar de Ouro’, num caso como noutro o que está subjacente é a idéia de que o que dorme realmente é o fogo, o que sintetiza as duas alternativas anteriores, postas à maneira de tese e antítese, absorvidas e superadas na síntese da terceira. Vale dizer, o ouro — daquele mar transfigurado, no caso — é fogo dormente, é o estado solidificado, corporificado, latente do fogo, como na citação de Paracelso. No segundo passo é a mesmíssima idéia expressa no primeiro pelo verbo ‘dormir’, que reencontramos no verbo ‘apagar-se’, só que de maneira mais clara e direta: ao apagar-se no ouro, ao nele transmutar-se, o fogo torna-se, nele, dormente.

Já no verso abaixo, o sentido é obscurecido pela preposição 'a' e pelo contraste, estabelecido pelo adjetivo 'morto', entre a sugerência do policromo e vivaz em 'íris' e o monocromático, aceso embora, de 'oiro' e 'brasa', apesar de 'íris' ser interpretável como um correlato da luz decomposta, o que poderia apoiar o sentido de uma solidificação desta em ouro e fogo. Em todo caso, pairam na metáfora elementos análogos aos das anteriores, sendo clara a associação entre ouro e fogo. Eis o verso:

"Num sonho de *íris* morto a *oiro* e *brasa*" (p. 98).

Entretanto, na metáfora seguinte, que extraímos dos fragmentos de *Bailado*, anexados, por Sá Carneiro, a uma das suas *Cartas a Fernando Pessoa*,* e que não integra o volume das *Poesias*, o processo imagístico da transmutação é nítido, mas percorrendo um sentido inverso, qual seja o da reversão, o da sublimação da matéria áurea em fogo ('chama'), e logo depois em luz, na forma de 'crepúsculo':

"Lá volta o *oiro* fustigante, todo *tigrado* de orgulho...

A *chama* subtiliza-se e o *crepúsculo* é um *espelho*"**

Num passo anterior da mesma composição, já este inserido por Sá Carneiro em *Céu em Fogo*, imagem análoga precede a que acabamos de examinar, mas em forma resumida, e negativamente timbrada pelo verbo 'perverter':

"Efêmero *ouro* que se volve em *labareda* a perverter..."***

* Carta n.º 17 (de 29/3/13) in *Cartas a Fernando Pessoa* I, Lisboa, Ed. Ática, 1973 (vol. III das Obras Completas), p. 95. Os fragmentos referidos encontram-se no Apêndice ao vol. I das *Cartas*, pp. 203-206. De *Bailado*, diz Sá Carneiro no início da Carta 17: "trata-se mais de uma poesia do que de um trecho de prosa" (p. 95).

** In *Cartas a Fernando Pessoa* I, ed. cit., p. 204.

*** In *Cartas a Fernando Pessoa* I, ed. cit., p. 198, na primeira parte de *Bailado*, igualmente anexada por Sá Carneiro à Carta n.º 16 (de 25/3/13), onde diz que "estes pedaços... são quase verso..." (p. 94).

Mas a ocorrência desse verbo no contexto vem indiciar precisamente um princípio absolutamente fundamental na natureza do fogo, de que ainda não havíamos tratado, e que poderia elucidar, em grande parte, não somente a sua predominância e função na obra de Sá Carneiro, valorizando-as imensamente do ponto de vista interpretativo da relação entre a obra e o homem, como também, e por isso mesmo, o próprio destino trágico do poeta. Referimo-nos ao que Bachelard chama "o princípio de uma ambigüidade essencial",¹ que reside na natureza mesma do fogo e se revela numa infinidade de aspectos em que o fogo se manifesta. Pois qualquer que seja o campo dessa manifestação, esse princípio está invariavelmente presente, de maneira dual, em pólos complementares ou em extremos contraditórios. Não seria cabível, sequer exequível, enumerar aqui as formas e aspectos principais em que essa ambigüidade se manifesta, algumas das quais tivemos oportunidade de mencionar. Baste-nos acrescentar que o fogo pode infundir a vida e consumi-la, curar e destruir, pode salvar e perder, purificar e perverter, arrebatrar e arrastar, iluminar e cegar, unir e separar, assumir a forma do amor e a do ódio, a da virtude e a do vício, a da unção e a da paixão, a do demoníaco e a do divino. O próprio ouro como epifania do fogo apresenta, em Sá Carneiro, esse caráter de "ambigüidade essencial".

Enquanto no verso anteriormente citado o ouro se metamorfoseia em direção a um estado materialmente superior mas subjetivamente negativo, nas duas passagens seguintes deparamos com o processo inverso, de deterioração material, para expressar a deterioração subjetiva, através dos vocábulos 'chumbo' e 'esverdinhado', respectivamente:

"E sempre o *Oiro* em *chumbo* se derrete" (p. 161).

"O que farei na vida...

Quando este *Oiro* por fim cair por terra.

Que ainda é *Oiro*, embora *esverdinhado*?" (p. 162).

Quanto à homologia *ouro-luz*, além de relativamente menos importante por mais óbvia, dela vimos já, entremeados mais acima, alguns exemplos. Limitemo-nos, aqui, ao que segue, onde 'nimbar', que expressa luz diretamente, reforça 'auréola', já de si expressando luz dourada, mas emanando, na metáfora, dos 'Oiros distantes':

"Que me *nimbe* de novo a *auréola* fátua —
Tirano medieval de *Oiros* distantes" (p. 117).

Sobre a sua universalidade, além do que já foi dito, limitemo-nos a mencionar, dentre inúmeras outras fontes disponíveis de documentação, *O Segredo da Flor de Ouro*, obra de capital importância de C. G. Jung, em colaboração com o eminente sinólogo Richard Wilhelm, comentando o texto taísta e simultaneamente tratado alquímico que empresta o título à obra. Segundo o declara o próprio Jung, foi a descoberta desse texto que possibilitou o coroamento dos seus trabalhos acerca do inconsciente coletivo.¹⁶ *A Flor de Ouro* do título é precisamente, naquele texto, um símbolo esotérico da luz.

Novalis, poeta da luz, freqüentemente tematiza em sua obra "a passagem do fogo íntimo à luz celeste", e diz que "a luz é o gênio do fenômeno ígneo".¹ No que se refere à homologia *fogo-luz*, que fecha o ciclo fundamental e é ainda mais óbvia, e de que, igualmente, intercalamos mais atrás alguns exemplos e menções, restrinjamo-nos também a algumas outras ocorrências. Nas duas primeiras, interiormente referenciadas, a luz peculiarmente colorida do fogo em sua forma flamante vem expressa no adjetivo 'fulvo':

"... fui me Deus
No grande rastro *fulvo* que me *ardia*" (p. 73).

"Mas a vitória *fulva* esvai-se logo...
E cinzas, cinzas só, em vez de *fogo*..." (p. 55).

Na seguinte, o fogo em que 'o horizonte arde' gera 'clarões e gumes', dando à luz uma conotação metálica e cor-tante:

"Doido de esfinges o horizonte *arde*,
Mas fico ileso entre *clarões* e gumes!..." (p. 53).

Em *A Confissão de Lúcio* deparamos com uma metáfora em que a luz, sinestesticamente, crepita como o fogo, numa fusão perfeita dos dois homólogos:

"... as *crepitações* dos *brilhos ofuscantes*" (p. 174).

E ainda na mesma obra, outra metáfora em que 'fremir', fogo interno, se funde a 'aurora', luz externa, para assim se transformarem em 'êxtases de chama', num belo jogo de alquimia poética e de simetria reversa, onde 'êxtases' passa a representar luz interna, e 'chama', fogo externo, impregnando-se, ainda, os 'êxtases de chama', da luz externa de 'ruivos', e do fogo interno de 'ânsia':

"*Fremir* em espasmos de *aurora*, em *êxtases* de *chama*,
ruivos de *ânsia*" (p. 28).

Passando ao plano semântico da *cor*, homologável aos demais aqui tematizados, e antes de ver seus interseccionamentos com os mesmos, encontramos estes dois versos no poemário de Sá Carneiro, interessantes por constituírem, relacionados, uma modulação das auto-identificações já vistas:

"Só as *Cores* são verdadeiras" (p. 121).

"Cinjo-me de *cor*" (p. 88).

A seguir, algumas associações *cor-fogo*, a primeira das quais acumulando outros interseccionamentos:

"São êxtases da *cor* que eu *premiria*" (p. 70).

"... teus *frenesis vermelhos*" (p. 106).

E em *Céu em Fogo*, um exemplo interessante de gradação cromática que se transmuta no fogo em sua forma sólida de 'brasa':

"... ao princípio, *loiro*... e depois *arruivado*... mais tarde *fulvo*... arrepanhante de *brasa*" (p. 302).

Agora, três ilustrações da associação *cor-luz*, já de si inata, a primeira com uma sinestesia de um grotesco intencionalmente provocante, sendo a última delas notável pela sutilidade e força evocativa:

"Disparata de *cor*, guincha de *luz*!" (p. 118).

"*Miragem roxa* de *nimbado encanto*" (p. 53).

"Baía embandeirada de *miragem*,
Dormente de ópio, de *crystal* e *anil*" (p. 127).

Já no domínio imagístico de *astro*, encontramos, por exemplo, estes três enunciados líricos, igualmente auto-identificadores, o último dos quais de despedida:

"O nosso caminho é de *Astro*!" (p. 123).

"O que farei na vida — o Emigrado
Astral"... (p. 162).

"Desci de mim. Dobrei o manto de *Astro*"... (p. 97).

Dentre outras, já entremeadas nestas páginas, esta associação *astro-fogo*:

“Curtindo febre e revés,
Tocado de *Estrela* e *Cobra*...” (p. 144).

Quanto à associação *astro-ouro*, repete-se várias vezes nas *Poesias* a curiosa e dissimétrica, mas esplêndida junção imagística entre *ouro* e *lua*, metonímica do ponto de vista da simbolística, de vez que realiza uma permuta entre termos simbólicos universalmente emparelhados e correlacionados, quais sejam sol-lua, ouro-prata, sol-ouro, lua-prata, simbolizando, sobretudo, *sol* o princípio masculino e *lua* o princípio feminino na natureza:

“*Luas de oiro se embebedam*” (p. 76).

“Mitrado de *oiro* e *lua*, em meu trono de esfinges...”
(p. 106).

“Dispam-se o *Oiro* e o *Luar*,
Rasguem as minhas togas de *astros* —
Quebrem os *ônix* e *alabastros*” (p. 151).

Através deste último verso tocamos, com ‘ônix’ e ‘alabastro’, a associação *astro-cor*, nele presente por simples contiguidade. Já no exemplo seguinte a associação incorpora uma fusão entre ‘astral’ e *fogo*, através de ‘desejo’:

“Por isso o meu *desejo astral* de luxo desmedido —
E a *Cor* na minha *Obra* o que ficou do encanto...” (p. 140).

Para finalizar a série, três exemplos indubitavelmente valiosos, de associações múltiplas, em graus diversos, até a fusão perfeita, no exemplo final, entre vários dos elementos aqui tratados, sendo os dois últimos de *A Confissão de Lúcio*:

“Toldado de *luar* — *cintil* de arfejos:
Imaginário de *carmim* e beijos,
Pierrot de *fogo* a cabriolar *Distância*” (p. 117).

“... as *estrelas*, os *crescentes multicolores* que se engastavam numa penumbra *vermelha*, *cintilando a mosqueá-la* em rodopio...” (p. 172).

“... as *cores*... silvando tumultos *astrais de reflexos*.” (p. 37).

Assim, pois, vemos como em Sá Carneiro se configura claramente, se substancializa, se dinamiza, se acende toda uma dialética, central, da imaginação poética do fogo, fulcrada nessa ‘matéria’ de inesgotáveis potencialidades, e estruturada, no plano da expressão, em cinco campos semânticos que se interseccionam e se intertransfundem.

Vimos como esse fogo, em Sá Carneiro como alhures, se modula, se metamorfoseia e se transmuta em homólogos e variantes, constituindo todas elas epifanias suas, variações do mesmo, diversas e não obstante idênticas, através das quais sua unidade se manifesta como multiplicidade, e ao mesmo tempo a sustenta, habitando-a.

Igualmente, por tudo o que, embora de maneira resumida, acabamos de ver em Sá Carneiro, na sua lírica transparece, ainda, e aqui o assinalamos, um valiosíssimo exemplo do que chamamos, páginas atrás, a *função unificadora do símbolo*, compreendido este no seu mais eminente e profundo sentido.

Vale a pena atentar no que diz a esse respeito Mircea Eliade, aliás de maneira conclusiva, em alguns enunciados fundamentais: “Um símbolo revela sempre, qualquer que seja o seu contexto, a unidade fundamental de várias zonas do real”; “todo o simbolismo aspira a integrar e a unificar o maior número possível de zonas e de setores da experiência...”; “todo o símbolo tende a identificar a si próprio o maior número possível de objetos, de situações e de modalidades”. “Certos objetos, continua ele, ao tornarem-se símbolos, quer dizer, sinais de uma realidade transcendente, *anulam os seus*

limites concretos, deixam de ser fragmentos isolados"...; "em último caso, um objeto que se torna um símbolo tende a coincidir com o *todo*". E, finalmente, "esta *unificação* não equivale a uma confusão: o simbolismo permite a passagem, a circulação de um nível para outro, de um modo para outro, integrando todos estes níveis e todos estes planos, *mas sem os fusionar*".⁹

Ora, nenhum outro símbolo desempenha essa função unificadora e universalizante de maneira tão ampla e profunda, tão plena e cabal como este que encontramos dominando a imaginação poética de Mário de Sá Carneiro. Este símbolo, que tem um lugar tão privilegiado na sua lírica, na sua obra, na sua vida, é, na verdade, o mais privilegiado dos símbolos. Bachelard chega a dizer, e com razão, que o fogo "é por excelência o traço de união de todos os símbolos", pois ele "une a matéria e o espírito", "está em nós e fora de nós", "só ele é *sujeito e objeto*".¹ Não podemos deixar, uma última vez, de citá-lo: "O fogo é íntimo e universal. Vive no nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e oferece-se como o amor. Volta a tornar-se matéria e oculta-se, latente, contido, como o ódio e a vingança. Entre todos os fenômenos, é ele realmente o único que pode aceitar as duas valorações opostas: o bem e o mal. Brilha no Paraíso. Arde no Inferno. É doçura e tortura... É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se: é, portanto, um dos princípios de explicação universal",¹ ao que podemos acrescentar: englobando-os, e ao mesmo tempo como que pairando acima dos pares de contrários.

Na obra e na vida de Sá Carneiro encontramos aquela mesma ambigüidade inerente à natureza do fogo. O fogo o tornou poeta, o fogo o perdeu. O fogo aureolou-o de glória, o fogo o consumiu. As duas faces do fogo nele inteiro estão presentes. E quando o fogo dele se retira, é o fogo ainda que gera, na ausência e na distância, sua nostalgia de plenitude, sua angústia, seu vazio, seu desespero. Sá Carneiro foi consumido pelo rio de fogo que o atravessou:

"O que me ardeu
Foi álcool mais raro e penetrante:
É só de mim que ando delirante —
Manhã tão forte que me anoiteceu." (p. 59).

Se alguma epígrafe houvesse de ser posta à obra e à vida de Mário de Sá Carneiro, nenhuma certamente caberia melhor que o verso de Eliot evocando o duplo fogo:

"We only live, only suspire
By either *fire* or *fire* consumed" 10

("Nós somente vivemos, somente suspiramos
Por *fogo* ou *fogo* consumidos").

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BACHELARD, Gaston — *A psicanálise do fogo*. Lisboa, Ed. Estudos Cor, 1972.
2. ——— *L'eau et les rêves*. 3eme ed. Paris, José Corti, 1956, pp. 4-5.
3. ——— *L'eau et les songes*. 5eme ed. Paris, José Corti, 1965.
4. ——— *L'eau et les rêves*. 6eme ed. Paris, José Corti, 1966.
5. ——— *La psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard, 1938.
6. ——— *La terre et les revêries de la volonté*. 4eme ed. Paris, José Corti, 1965.
7. ——— *La terre et les revêries du repos*. 6eme ed. Paris, José Corti, 1971.
8. D'HAUTERIVE, Grandsaignes — *Dictionnaire des racines des langues européennes*. Paris, Larousse, 1948, p. 75.
9. ELIADE Mircea — *Tratado de história das religiões*. Lisboa, Martins Fontes, s. d.
10. ELIOT, T. S. — Little giding. In: ——— *Four quartets*, s. m. t. (Versos 214-5).
11. EVOLA, Julius — *La tradizione ermetica*. Bari, Laterza, 1948.
12. FESTUGIERE, A. J. — *La revelation d'Hermes Triomegiste*. Paris, Ed. Belles Lettres, 1949. v. 1. Apud SOUSA, Eudoro de — *Variações sobre o tema do ano*. Florianópolis, Fac. Catarinense de Filosofia, 1955, p. 261.
13. GALHOZ, Maria Aliete — *Mário de Sá Carneiro*. Lisboa, Presença, 1963.
14. JACOBI, Jolande ed. Paracelso. In: ——— *Selected writings*. London, Routledge e Kegan Paul, 1951. Apud: SOUSA, Eudoro de — *Variações sobre o tema do ano*. Florianópolis, Fac. Catarinense de Filosofia, 1955, p. 30.
15. JUNG, C. G. — *Psicologia y alquimia*. Buenos Aires, Santiago, Rueda, ed., s. d. Cap. 6.1, p. 451.

16. ————— e WILHEM, R. — *El secreto de la flor de oro; um libro de la vida chino*. Buenos Aires, Paidós, 1961.
17. KATHA, Upanichada 3:3-4. *Apud*: AKHILANANDA, Swami — *Psicologia indu*. Buenos Aires, Paidós, 1959, p. 46.
18. KOCH, Rudolf — *O livro dos símbolos*. Rio de Janeiro, Ed. Renes, s. d. pp. 56-7.
19. NEMESIO, Vitorino — Ocaso e dispersão de Mário de Sá Carneiro. *In*: ————— *Conhecimento de poesia*. Lisboa, Ed. Verbo, 1959. pp. 165-6.
20. PLATÃO — *Fedro*, XXV-XXVI, 246-256. *Apud*: MONDOLFO, Rodolfo *O pensamento antigo*. São Paulo, Mestre Jou, 1964, v.1, pp. 254-5.
21. SÁ CARNEIRO, Mário de — *Céu em fogo*. Lisboa, Liv. Brasileira, 1915.
22. ————— *A confissão de Lúcio*. 4 ed. Lisboa, Atica, 1973. (Obras completas, 1).
23. ————— *Poesias*. Lisboa, Atica, s. d. (Obras completas, 2).
24. SIMÕES, João Gaspar — Estudo crítico. *In*: SÁ CARNEIRO, Mário de — *Poesias*. Lisboa, Atica, s. d.
25. SOUSA, Eudoro de — *Variações sobre o tema do ano*. Florianópolis, Fac. Catarinense de Filosofia, 1955, p. 27.