

ASA QUE SE ELANÇOU, MAS NÃO VOOU

Anderson Ferreira ¹
Ramon Silva Chaves ²

RESUMO

O presente trabalho visa a examinar a palavra quase como manifestação paratópica no discurso literário *Quase* de Mario de Sá-Carneiro. Partimos do pressuposto da existência de um movimento teso da palavra quase, o qual conflui a uma paratopia literária. Fundamentamo-nos na Análise do Discurso em sua perspectiva enunciativo-discursiva, mormente, o estudo da noção de paratopia, focalizada no âmbito desta perspectiva. Com isso, procurou-se verificar os efeitos de sentido da unidade lexical quase como constituinte do modo de manifestação literária, situado no início do século XX, na literatura do Modernismo português.

Palavras-chave: Quase, Paratopia literária, Efeitos de sentido, Mário de Sá-Carneiro.

Considerações iniciais

Há uma ponte no meio de um grande vale, suntuosa em sua estrutura ainda rígida e bem fixada na cova do vale, sendo que as suas duas extremidades não alcançam as cidades que a cerca. Não há trânsito possível entre os lugares. A ponte, embora exista, não pode exercer sua finalidade mais essencial: ligar dois mundos. Passar pelo vale é custoso e temível. As cidades ligam-se a outros mundos, mas, definitivamente, não estão ligadas. Mas a ponte permanece ali, secular, imperiosa, testemunha de outros tempos, vívida e inútil. Esta ponte, por vezes, assemelha-se à consciência do homem.

Os mundos que a cerca são discrepantes, mas apenas um narrador de mundos pode conceber as singularidades contidas em cada lado que a ponte jamais ligará, porque tanto

¹ Doutor pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP. Com estágio sanduíche na Universidade do Minho-ILCH, Portugal, 2015. E-mail: andersonferreiras94@gmail.com.

² Doutorando pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP. Com estágio sanduíche na Universidade do Porto, 2015, Portugal. E-mail: ramon.schaves@gmail.com. Bolsista Capes.

os mundos como a ponte são transcendentais. Uma consciência que não ignora a tarefa de ligar dois mundos diversos concebe-se quase sempre não pertencendo a nenhum destes mundos. Mas é na palavra muda do pensamento e do mergulho intimista que os mundos, ao mesmo tempo, coadunam-se e se distanciam cada vez mais. É, portanto, na palavra mensageira de valores pessoais, carregada de intenções particulares com uma ética própria e uma dignidade profética, cuja eficácia intrínseca assegura a criação do universo humano, que estes mundos *passam a ser ato*.

A palavra é uma intenção humana, uma intenção de mudança. Embora o homem seja centro de sua palavra, podendo negar a coletividade humana, há quase sempre a necessidade de se dirigir ao outro por meio de palavras e do Outro esperar a palavra própria: atitude que sempre dificulta a construção da identidade (BRETON, 2006). Todavia, efeito de sentido da palavra encontrar-nos na humanidade. Portanto, na ânsia de alcançar e mesmo de ultrapassar, a palavra *quase* tensiona a humanidade intimista do sujeito. É a ponte que, ao não ligar dois mundos, não pertence a nenhum deles.

Existe, na palavra *quase*, no discurso aqui mobilizado, uma tensão presente entre aquilo que se deseja e aquilo que se possui. E mesmo uma gradação entre o empreendimento, o êxito e o fracasso. A palavra, no entanto, se tomada isoladamente, não constitui uma dimensão única de prestígio, pois ela constrói efeitos de sentido com outros planos da semântica global no nível discursivo. Os efeitos de sentidos são gerados por meio da enunciação no ato da leitura, baseando-se no posicionamento de quem a profere.

Ora, uma palavra produz efeitos de sentido no quadro da cena discursiva construída para autorizar tais efeitos. Desta forma, a palavra produz efeitos de sentido diversos, considerando suas condições sócio-históricas e culturais de produção e de leitura, este estatuto será considerado na primeira seção do presente artigo. Em seguida, fizemos algumas considerações acerca da noção de paratopia literária, para, na terceira seção, analisar o poema, tomado aqui como discurso, tendo em vista às construções linguísticas e às configurações discursivas que a palavra *quase* mobiliza.

Se ao menos eu permanecesse alguém

A palavra *quase* aqui focalizada, como já anunciamos, está presente no poema *Quase* do poeta português Mário de Sá-Carneiro. Em 1913, o poeta publicou os poemas

de *Dispersão*. Nesta década, em Portugal, surgiu o movimento estético de vanguarda chamado Modernismo. A geração do *Orpheu*³, que incluía Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Almada Negreiros entre outros, tinha por desejo publicar poemas interceccionistas e propor inovações ao estilo paúllico.⁴ Em 1915, a revista *Orpheu* foi publicada e, dentre muitas inovações, trouxe à luz o estilo decadentista. Nos poemas de *Dispersão*, dois anos antes do lançamento da *Revista*, este estilo já era muito explorado por Sá-Carneiro, de modo geral, atribuído a duas condições, a saber: uma atitude existencial e uma característica estética. Em ambas estão presentes um sentimento de [não]pertencimento.

As bases filosóficas da atitude decadente em alguns poetas do início do século XX na Europa ocidental são encontradas na filosofia de Nietzsche (1844-1900) e Schopenhauer (1788-1860), consideradas as condições sócio-históricas da Europa do final do século XIX. A ideia de conceber os escritos dos filósofos alemães como uma espécie de tradução do mal-estar e pessimismo dominante naquele cenário liga-se mais a atitude decadente do sujeito do que ao aspecto da filosofia recebida neste final século. Em outras palavras, considerar Nietzsche e Schopenhauer como fundamentos teóricos do decadentismo, seria um reducionismo do pensamento destes filósofos. De outra forma, a decadência como estética fora observada de modo amplo nas artes e na literatura daquele período.

O Decadentismo foi um movimento cultural difundido na Europa no final do século XIX e, em Portugal, prolongou-se até a década de 1920. Como atitude, nomeadamente em jovens intelectuais da época, o movimento marca-se pela visão pessimista do mundo, pelo subjetivismo, pelo discernimento do universo inconsciente e pelo gosto das dimensões misteriosas da existência. Tal atitude confunde-se de com a arte produzida por muitos escritores daquele período, considerados, portanto, decadentes.

Contudo, o posicionamento decadente destes poetas constituía-se por uma inovação estilística. A realidade presente era insuportável para alguns, por isso, os

³A geração *Orpheu* um grupo de artistas responsáveis pela introdução do Modernismo em Portugal, que em 1915 publicou uma revista literária com o mesmo nome.

⁴ O Paúlismo tem como característica a ilustração do vago e do indefinido, a violação das regras sintáticas e a aproximação de idéias desconexas. O estilo paúllico define-se pela voluntária confusão do subjetivo e do objetivo, pela “associação de idéias desconexas”, pelas frases nominais, exclamativas, pelas aberrações da sintaxe, pelo vocabulário expressivo do tédio, do vazio da alma, do anseio de “outra coisa”, um vago “além”, pelo uso de maiúsculas que traduzem a profundidade espiritual de certas palavras (Cf. COELHO, 1979).

escritores construía mundos fictícios a fim de escaparem do mundo real. O desejo dos escritores na criação de algo excepcional vinha da certeza de que eles eram especiais - senhores da linguagem - com a incumbência de produzir um novo padrão de arte, jamais fora criado. O pensamento coletivo era negado e, dessa forma, os poetas e artistas aprofundavam-se no pensamento íntimo, na vontade individual, na busca do fim do tédio, na ânsia de ligar os mundos, contudo imersos em neuroses, pessimismos e esgotamento.

Sá-Carneiro adotou o Decadentismo como atitude e como estética, mas era o poeta da geração *Orpheu*, mergulhado em um novo movimento estético. Perseguia em sua obra a possibilidade de expressar o belo, revelando sempre estar aquém daquilo que queria alcançar. Permanecia, também, apartado do homem burguês, tanto pela vida cotidiana deste: trabalho, estudo, família, como pela sua inabilidade, na visão do poeta, de entender o pensamento de um artista como Fernando Pessoa, como explicita Sá-Carneiro em uma carta ao amigo:

Ah! Como eu amo a ideia! E como você, o admirável ideológico, é o manifesto estatutário. Como eu enraiveço que tantos não estremeçam o seus versos e encolham até os ombros desdenhosamente. Há que lamentá-los, só (SÁ-CARNEIRO, *apud* WOLL, 1968, p. 786).

O poeta mostra-se a partir dessa e de outras cartas um profundo descontentamento com a indiferença do homem ‘comum’ com os escritores dotados de um dom especial que ele mesmo julgava ter. De outra forma, raiva e ternura se coadunam numa explosão de sentimentos, há “um desajuste entre o sentir e os impulsos, uma vontade de expressar o que comumente não era entendido pela maioria” (BISCAIA, 2006. p. 46). Neste ponto, pode-se observar pelas palavras enunciadas e pelo posicionamento do poeta a dimensão de um vocabulário em torno do incompleto, do mergulho íntimo, da sensação de estar no mundo sem a ele pertencer, da busca pelo belo, sem nunca poder alcançá-lo, por fim, da dispersão. São estas as cenas construídas pelo discurso sá-carneriano para poder produzir os efeitos de sentido das palavras.

No poema de abertura *Dispersão* que dá nome ao livro, as palavras revelam os lugares tópicos marcados sócio-histórico e culturalmente, mas toda reiteração do vocabulário constituído pela cenografia que o legitima e é por ele legitimado, constrói um impossível lugar. Os doze poemas contidos no livro estão relacionados entre si e

funcionam, no discurso literário, como uma condição de existência. As palavras, por sua vez, recebem um estatuto de [não]pertencimento.

Há uma língua viva ressignificada pelos homens no processo de comunicação. Cada homem, em sua individualidade, se inscreve no mundo pela sua língua. Cada grande escritor perpetua em seu tempo seu estilo. As mudanças ocorridas no vocabulário da língua por si só não explicam sua complexidade. A fala tem uma intenção de alcançar um significado e para tanto exprime, por intermédio de palavras, frases que ilustram uma imagem verbal.

Essas palavras não são peças de quebra-cabeças que terminarão em frases feitas, mas são nacos universais do jogo complexo da linguagem humana. Deste modo, a linguagem humana é sempre um ato, diz Gusdorf (1952), e está presente no momento em que é solicitada. Cada circunstância requer seu uso específico, uma palavra pode associar-se a várias combinações para se propagar de modo significativo. Portanto, uma palavra no decurso da história contém de modo raro significados análogos - como a palavra no estado de dicionário - haja vista que as condições sócio-históricas e culturais de sua produção são diferentes entre si, bem como os homens e suas épocas.

Nessa senda, visamos a nos debruçar no universo constituído em torno da palavra *quase* do discurso literário *Quase* de Sá-Carneiro. Postulamos que a função adverbial de intensidade desta unidade lexical tenciona as relações de pertencimento e não pertencimento, revelando-se como posição existencial e, ao mesmo tempo, como condição paratópica do discurso literário. A ponte que se institui por ligar os mundos, embora não o faça plenamente, materializa-se no vale por sua condição única de elo. Portanto, assim como na metáfora da ponte, a palavra *quase* não apenas constitui-se como um modalizador adverbial, mas também atinge um estatuto de [não]pertencimento: ser ou não ser algo, “Ai a dor de ser - *quase*, dor sem fim”.

Tudo encetei e nada possuí

Palavra após palavra na construção de um enunciado, o subjetivo “*revela-se em...*” e se torna, por meio da língua, compartilhado. Entre os extremos do que é particular do sujeito e o que pertence aos sujeitos enquanto sociedade se encontra a palavra: signo de pertencimento e magnânima da própria construção significativa. Dizer é ser em um mundo em que *ser* no singular é de difícil compreensão. A enunciação é uma tentativa de

manifestar a própria existência. Uma tentativa pouco consistente de singularização dos sujeitos, o que, para Lacan (1989), é uma miragem. A situação paradoxal, frutífera nas correntes marxistas da História e da Literatura, é, na Análise do Discurso escopo, cuja fonte não se interessa pelos polos opostos, mas pelas fronteiras. Eis o problema: pensar o subjetivo por um código linguístico compartilhado, ideológico e marcado sócio-histórico e culturalmente.

Relacionadas a esta discussão estão outras disciplinas e campos das ciências humanas, como a Psicanálise, a História e a Filosofia. No entanto, privilegiamos o quadro teórico-metodológico da Análise do Discurso a qual não se propõe tratar as fronteiras por uma via definitiva, mas operar por um trabalho que aponta, na fronteira entre subjetivo e compartilhado, a manifestação dinâmica da enunciação por meio dos discursos. A relação conflitante entre o dentro e o fora enunciativo - ou o dentro e o fora dos sujeitos - é a força de condução das produções enunciativo-discursivas, em especial, da literatura, cuja relação entre enunciativo e extra enunciativo parecem ser ainda mais tencionadas pelos enunciadores.

A literatura opera por zonas-limite, isto é, realiza-se por fronteiras enunciativas marginalizadas ao sujeito sócio-histórico e às condições sócio-históricas de produção e recepção. Forja-se como monumento de uma época, um efetivo quadro relacional de um período sócio-histórico, cujas marcas configuram-se, como pensou Bourdieu (1996), sob as regras da arte de um espaço no tempo. Logo, são, também, perpetradas pela mesma condição artística e pelo tempo em condições sócio-históricas de recepção alhures à própria existência.

A enunciação literária, assim, opera por um campo semântico discursivo que traduz, de maneira simultânea, uma identidade sócio-histórica e uma identidade subjetiva, e, além disso, evoca as próprias condições enunciativas. Estar em uma zona de fronteiras faz com que a literatura não participe do mundo dito real, mas que esteja na fronteira deste mundo. Desta forma, como aponta Maingueneau (2006, p. 92),

[...] o espaço literário faz, num certo sentido, parte da sociedade, mas a enunciação literária desestabiliza a representação que se tem normalmente de um lugar, algo dotado de um dentro e de um fora. Os “meios” literários são na verdade fronteiras. A existência social da literatura supõe ao mesmo tempo a impossibilidade de ela se fechar em si mesma e a de se confundir com a sociedade “comum”, a necessidade de jogar com esse meio-termo e em seu âmbito.

A condição do discurso literário é chamada por Maingueneau (2006; 2008) de *paratopia*. A fricção enunciativa entre o que é engendrado de maneira subjetiva e compartilhado por e com experiências da coletividade. A paratopia literária envolve, por um campo semântico, uma forma única de dizer aquilo que todos poderiam ter dito e não disseram. Nesse sentido, encontramos-nos diante de uma forma de subjetividade.

O “modo de enunciação” obedece às mesmas restrições semânticas que regem o próprio conteúdo do discurso. Não apenas o modo de enunciar torna-se frequentemente tema do discurso, mas, além disso, esse conteúdo acaba por “tomar corpo” por toda parte, graças ao modo de enunciação: os textos falam de um universo cujas regras são as mesmas que presidem sua enunciação. Se, em um quadro “anti-subjetivista”, pensa-se, não sem pertinência, a enunciação como associada a um “lugar”, a uma “posição” atribuída pelo discurso, não se deve por isso ver no enunciador um mero ponto de entrecruzamento de séries institucionais: ele se constrói também como “tom”, “caráter”, “corporalidade” específicos (MAINGUENEAU, 2008, p. 93).

A enunciação, notadamente a literária, atua por uma semântica global que pressiona o dizer a uma existência de pertencimento a uma subjetividade ímpar e, de modo paratópico, a uma sensação de coletividade. Operar os planos da semântica global significa estar em desacordo com as funções óbvias da Física: estamos falando de um discurso que pertence a um tempo e o atravessa, marcando o enunciador e, por outra via, possibilitando incontáveis efeitos de sentido em outras épocas.

A semântica global, contudo, não compreende a paratopia literária como uma função constituída, como a língua é para a linguagem. É na enunciação que o enunciador propõe as próprias condições de uma paratopia literária. Desta forma, é necessário considerar o enunciador como parte integrante da enunciação literária, pois, conforme a competência discursiva, cada discurso define o estatuto que o enunciador se confere e confere ao coenunciador para legitimação do seu dizer. São parte deste processo as dimensões institucional e intertextual.

A paratopia consiste em parte operante no discurso literário e, ao mesmo tempo, parte operante das marcas de subjetividade. Os planos de uma semântica global do discurso literário coadunam-se com uma constituição que faz parte do sujeito e de um

tempo. O código linguístico, deste modo, fricciona o compartilhado - a marca de um sujeito.

A embreagem linguística, como se sabe, inscreve no enunciador sua relação com a situação de enunciação. Ela mobiliza elementos (os embreantes) que participam ao mesmo tempo da língua e do mundo, elementos que, embora continuam signos linguísticos, adquirem seu valor por meio do evento enunciativo que os produz. Naquilo que poderíamos denominar *embreagem paratópica*, estamos diante de elementos de variadas ordens que participam simultaneamente do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se institui o autor que constrói esse mundo (MAINGUENEAU 2006, p.121).

A embreagem paratópica constrói-se mediante a um jogo de pertencimento; qual seja: a composição do discurso literário por meio de um campo social composto por regras de um sujeito. Em outras palavras, o discurso literário engendra-se por um código linguístico compartilhado por uma coletividade que aponta de maneira centrípeta para si mesma, constituindo marcas da identidade do sujeito e das condições sócio-históricas de produção e de recepção.

Estamos diante de uma condição do discurso literário que garante pela semântica global uma construção particular e compartilhada da literatura, uma vez que este discurso emerge de sua própria condição de emersão. Ao tencionar os efeitos de sentido de um substantivo por meio de metaforizações, por exemplo, o enunciador constrói a condição da própria manifestação literária. Ele associa, então, o universo significativo com a singularização da linguagem tornando o substantivo uma manifestação única da linguagem e do belo que se perpetra pelo tempo.

A embreagem paratópica não opera apenas por condições linguísticas, todavia são estas condições compartilhadas que dão conta de uma manifestação da linguagem única. Em nosso caso, interessa-nos a tensão exercida em *Quase* de Mário de Sá Carneiro, que, ao operar por uma tensão paratópica das condições dadas pela palavra *quase*, compõe um discurso poético possuidor de uma semântica global voltada a si. Se a Psicanálise considera uma ilusão a busca por um sujeito completo, a Análise do Discurso oferece-nos perspectivas para observar como ocorre a manifestação enunciativa da palavra *quase*, estabelecendo uma busca pessoal do sujeito, para um [não]pertencimento a nenhum lugar, que é a literatura.

Ai, a dor de ser, quase, dor sem fim

Quase

[1] Um pouco mais de sol - eu era brasa,
Um pouco mais de azul-eu era além.
Para atingir, faltou-me um golpe d'asa...
Se ao menos eu permanecesse aquém...

[2] Assombro ou paz? Em vão... Tudo esvaído
Num baixo mar enganador d'espuma;
E o grande sonho despertado em bruma,
O grande sonho - ó dor! - quase vivido...

[3] Quase o amor, quase o triunfo e a chama,
Quase o princípio e o fim- quase a expansão...
Mas na minh'alma tudo se derrama...
Entanto nada foi só ilusão!

[4] De tudo houve um começo... e tudo errou...
-Ai a dor de ser - quase, dor sem fim... -
Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim,
Asa que se elançou mas não voou...

[5] Momentos d'alma que desbaratei...
Templos aonde nunca pus um altar...
Rios que perdi sem os levar ao mar...
Ânsias que foram mas que não fixei...

[6] Se me vagueio, encontro só indícios...
Ogivas para o sol- vejo-as cerradas;
E mãos d'herói, sem fé, acobardadas,
Puseram grades sobre os precipícios...

[7] Num ímpeto difuso de quebranto,
Tudo encetei e nada possuí...
Hoje, de mim, só resta o desencanto
Das coisas que beijei mas não vivi...

[8] Um pouco mais de sol - e fora brasa,
Um pouco mais de azul - e fora além.
Para atingir, faltou-me um golpe d'asa...
Se ao menos eu permanecesse aquém...

A palavra *quase* do dicionário Houaiss (2011) traz as seguintes entradas: *Quase*. *adv.* **1** pouca distância de; próximo, perto **2** com ligeira diferença para menos **3** pouco mais ou menos; quando muito; aproximadamente **4** um tanto. **5** por um triz, por pouco

que não * q. intr. por assim dizer; verdadeiramente + etim lat. *quasi* ‘do mesmo que’. Notemos, em primeiro lugar, o efeito de sentido mobilizado pela entrada [1].

“Pouco”, “perto”, “próximo” são palavras que a gramática normativa classifica de advérbio de intensidade. Nota-se que a tensão configura-se por uma gradação descendente, ao contrário das palavras “muito”, “bastante” “longe”, que são da mesma categoria gramatical. Deste modo, o efeito de sentido de intensidade é invertido se tomado pelo aspecto puramente gramatical, contudo, a tensão, no discurso analisado, produz um efeito de sentido de “corda de aço arrebrandando”, isto é, a palavra *quase* vai muito além da categorização da gramática normativa.

De outra forma, dependendo da cena enunciativa em que a palavra *quase* se manifesta no ato da enunciação, seu efeito de sentido pode ser negativo ou positivo. Suponhamos que um grupo de cinco amigos combina uma viagem de tremem passagem por Portugal.⁵ Os trens portugueses são pontuais e os amigos devem encontrar-se na Estação de Braga às 06h00 para partirem para Lisboa, o trem parte às 06h23, são, aproximadamente, 3h40 de viagem.

Com passagens já compradas, três deles chegam no horário combinado e ali aguardam os outros dois que estão atrasados. Ligam, mas sem sucesso. O quarto amigo chega às 06h17 e o embarque está sendo feito, bem como as repetidas chamadas no interior da estação. Com a chegada do quarto amigo, todos decidem embarcar, pois já são 06h21. O trem em Portugal se move sem avisos em seu interior, exatamente, no horário de partida. O quinto amigo aponta na estação e corre para adentrar o trem.

Um enunciado com a palavra *quase* nesta cenografia que criamos poderia ter um desfecho negativo ou positivo. O último amigo ao dizer: “Quase perdi o comboio” revela um desfecho positivo, isto é, ele correu e conseguiu embarcar no trem. Se, ao contrário, ele dissesse “Quase peguei o comboio” significaria que o desolado não conseguiu embarcar no trem, portanto, o desfecho seria, pelo menos para ele, negativo.

Contudo, não se trata apenas da condição espaço-temporal como se, em um enunciado, a palavra *quase* se movesse num espaço entre dois pontos num tempo determinado. Neste caso, a palavra *quase* tem valor de relato, uma força ilocutória assertiva. Com o desfecho positivo ou negativo, muda-se o rumo da história, mas a vida continua, sem maiores dificuldades. O exemplo ‘solto’ não é tão satisfatório.

⁵ Em Portugal, chama-se trem de comboio.

Não obstante, estar a “pouca distância de, próximo, perto”[1] não é a mesma coisa de “quase perder-se, ou ficar por um triz”, como na entrada [5]. No caso das entradas propostas pelo dicionário acima referido, vem-nos imediatamente a ideia de lugar, menos no sentido geográfico, do que como relação entre dois objetos.

No poema *Quase*, tomado aqui como discurso, é possível verificar alguns efeitos de sentido que mobilizam novos movimentos de tensão. No exemplo supracitado, observamos que o valor negativo ou positivo do enunciado não advém da palavra *quase*, mas do verbo posposto, naquele caso, “perdi”: positivo e “peguei”: negativo. E esses valores, por sua vez, dependem da cenografia constituída. No poema, a cenografia já fora construída pelo enunciador da cena literária e a palavra *quase* se constitui como manifestação paratópica no discurso literário. É, pois, a ideia de [não]pertencimento recorrente na poesia de Mário de Sá-Carneiro.

Em seu livro *Dispersão*, o poema homônimo revela essa condição paratópica: *Para mim é sempre ontem/Não tenho amanhã nem hoje/O tempo que aos outros foge/Cai sobre mim feito ontem*. Ou como no poema *Como eu não possuo* do mesmo livro: *Castrado de alma e sem saber fixar-me/Tarde a tarde na minha dor me afundo/Serei um emigrado doutro mundo/Que nem a minha dor posso encontrar-me?*

A vocação enunciativa intimista é evidente, contudo, diz pouco sobre a enunciação literária e seu alcance estético. Em *Quase*, o enunciador mergulha não apenas dentro de si, mas sua busca inscreve-se na intersecção de um dentro e de um fora, como enuncia de modo declarado o poema *Escavação: Na ânsia de ter alguma cousa/Divago por mim mesmo a procurar/Desço-me todo, em vão, sem nada achar/E a minh'alma perdida não repousa*.

Em *Quase*, o título pode ser percebido por uma falta, por uma irrealização de algo, por um insucesso na busca daquilo que se encontra no exterior. No entanto, tal percepção apenas é confirmada na leitura das primeiras duas estrofes. *Para atingir faltou-me um golpe d'asa* [1] ou *O grande sonho - ó dor - quase vivido* [2]. Há, no discurso sá-carneriano, uma forte interdiscursividade com o mito de Ícaro, bem estudado no campo da literatura do Modernismo português. Também, no discurso de *Quase*, é forte a imagem da ponte aludida na introdução deste trabalho. O insucesso, se houve, não foi por falta de vontade de conseguir, mas pelos desencontros da subjetividade com o mundo interior percebido pelo sujeito.

Conforme Souza (2011), as noções desenvolvidas por Mário de Sá-Carneiro em suas narrativas ligam-se, de modo intrínseco, às formações discursivas temáticas mobilizadas nos poemas do livro *Dispersão*. O título *Céu em fogo* das novelas escritas pelo poeta, por exemplo, tem em *céu* e em *fogo* dois nexos temáticos retomados em *Dispersão*. O fascínio pelo Céu - e “consequente desejo de ascensão, de fuga e de alcance de outras possibilidades de conhecimento e de perspectivação do real - e a presença do fogo, o elemento natural que mais pareceu adequar-se à sua poética” (SOUZA, 2012, p. 62). Nessa perspectiva, o mito de Ícaro pode ser retomado.

O jovem Ícaro é filho de Dédalo, famoso inventor grego, responsável pela criação do labirinto de Creta, que abrigava o temível Minotauro. Dédalo ajudou Ariadne a tirar Teseu de dentro do labirinto de Creta, logo após este derrotar o Minotauro. Ao saber de sua traição, o rei Minos o aprisionou junto com seu filho no labirinto. Dédalo pensava em um modo de escapar da prisão. Não poderia fugir por terra, tampouco pelo mar, pois ambos eram dominados pelo rei Minos, e apenas os céus estavam livres do domínio do rei.

Dédalo começou, dessa forma, a reunir as penas que caíam dos pássaros que sobrevoavam a prisão e com elas pretendia construir asas, colando-as com cera de abelha. Findo o trabalho, Dédalo entregou um par de asas a seu filho, orientando-o para não voar tão alto, pois a calor do sol derreteria a cera, tampouco voar muito baixo, porque a umidade do mar encharcaria as penas. Assim, Dédalo voou e conseguiu escapar da prisão. Todavia, Ícaro encantado pela experiência de voar, subiu tão alto que a cera de abelha derreteu e as asas descolaram-se. Ícaro morreu no oceano.

Na estrofe [1] do poema *Quase*, temos esses elementos retomados por um paralelismo que mobiliza outro advérbio de intensidade: *pouco*. *Um pouco mais de sol*, *Um pouco mais de azul*. Sol e azul são imagens relacionadas ao fogo e a água contidos no mito de Ícaro, bem como as asas: *Para atingir faltou-me um golpe de asa*. Contudo, diferente da queda de Ícaro, o enunciador em *Quase* não cai para o mar que, no mito, representaria o domínio da escravidão. Não há, definitivamente, um aquém.

Assim como Ícaro, o eu lírico de *Quase* se frustra em sua tentativa de voo, de ascensão, apesar de [...] não se configurar, explicitamente, a queda. E dizemos explicitamente, pois apesar de não vir materializada em palavra, há um movimento de descensão em direção ao aquém que acaba por sugeri-la. Além disso, a tentativa fracassada de atingir seu

desejo representa, por si só, uma espécie de queda moral. A presença de palavras e imagens relacionadas ao fogo (sol, brasa, chama) e à água (azul, mar, espuma, rios), elementos presentes no mito de Ícaro, estreitam ainda mais a relação entre o espaço do mito e o do poema, bem como as que podem ser relacionadas ao voo (sol, asa, além, azul, voou) e à queda (aquém, baixo, mar, precipícios) (MARQUES, 2006, p. 133).

Há deste modo uma tensão provocada pela palavra *quase* que, se não permite alcançar, da mesma forma, não sugere a desistência, como revela o último verso da estrofe [1] “Se ao menos eu permanecesse aquém”. Neste ponto, seguimos as considerações de Souza (2012). Este autor sugere que nas duas primeiras estrofes vislumbra-se a tentativa de plena ascensão ao lugar tópico. Experiência duplamente incompleta seja por não atingir o Sol - a fonte da vida, a alegria na representação mitológica, seja por não atingir e o além: o golpe de asa retomado pela palavra *quase*, a qual, no bojo na enunciação, reforça seu signo de tensão. O derradeiro golpe de asas não foi possível aos homens por causa de suas limitações naturais e suas condições humanas, “a alternativa consoladora que também é impossível, [refere-se] à possibilidade de o sujeito ficar aquém, ou seja, de ser capaz de se identificar com o plano descendente que é comum a todos os outros” (SOUZA, 2012, p. 65).

A condição paratópica do discurso literário exige um dizer sobre o não dito, pois é o movimento de tensão sobre o dizer que caracteriza a literatura. Embora a explanação pareça pertencer ao campo da metáfora, a literatura realiza-se por um padrão estético, ético e moral da própria enunciação literária. Ela força as práticas languageiras corriqueiras ao novo absoluto. Habita, portanto, uma fronteira entre o dizível e o não praticado por uma época.

Em *Quase*, os elementos embreantes protagonizados pelo advérbio *quase* e por locuções adverbiais como *Um pouco mais de Sol/Um pouco mais de azul* [1], por exemplo, apontam para um tempo e um espaço situado no Decadentismo. Estes elementos embreantes constroem a materialidade da enunciação e ela existe como metáfora de si mesma, dessa maneira, a materialidade discursiva não fala diretamente do lugar do Decadentismo, mas aponta, linguisticamente, para ele.

As tensões instauradas pelos elementos adverbiais ao longo da enunciação se estabilizam na fronteira do espaço enunciativo o qual diz respeito ao gênero de discurso poema e as condições sócio-históricas de produção do século XIX.

O título do poema é retomado na construção enunciativa, assim, os efeitos de sentidos são construídos pela repetição da palavra *quase* e as palavras pospostas. Quase: o além, o triunfo, a expansão [3]. A vagueza destes substantivos legitima a enunciação literária, ao mesmo tempo em que refuta a vida do homem comum da época *Se ao menos eu permanecesse aquém* [1]. Nesta ótica, a imagem da ponte, sem as extremidades conectadas a nenhum lugar, coloca o enunciador no lugar do *quase Quase o princípio e o fim* [1].

O desejo, incrustado ao momento, revela o não lugar por excelência, pois explica pelo potencial subjetivo do enunciador a própria prática de pertencer ao século XIX por uma manifestação estética. Em última instância, o desejo dá lugar à paratopia literária. Além disso, a enunciação literária revela o sentimento de decadência: *Em vão tudo esvaído* [2], de fracasso, *quase o amor*, [3] e de angústia *hoje, de mim, só resta desencanto* [7]. Os elementos apoiam-se na tensão da embreagem paratópica *quase*, que opera uma enunciação literária, sustentando, como Atlas fez com o mundo, as condições sócio-históricas de uma época por meio da tensão operada por uma palavra.

Dessa maneira, a maioria dos verbos no passado concluído que se reportam ao enunciador - *eu era brasa, eu era além, faltou-me* [1] *Eu falhei-me [...] falhei em mim* [4] *que desbaratei, Rios que perdi, que não fixei* [5] - norteia a produção de efeitos de sentido que se rompem, ao final, na mudança do tempo verbal *e fora brasa, e fora além* [8]. O tempo verbal na última estrofe [8] aponta para um tempo anterior a outro tempo no passado.

A construção enunciativa tenciona ainda mais a palavra *quase* no seu estatuto de intensidade. O enunciador é colocado em uma instância de negociação com o *quase* que não pode ser executado, afinal, o tempo para ser *brasa* e *além* é passado. A tensão, neste caso, diferencia-se da intensidade ora negativa, ora positiva da palavra *quase*. Trata-se de uma tensão intimista que mergulha no interior do sujeito. Afinal, o que seria o quase o amor, o quase a expansão, o quase além?

Considerações finais

Em *Quase*, a opção lexical revela lugares tópicos marcados sócio-histórico e culturalmente, produzindo efeitos de sentido de natureza histórica, psicológica, social e filosófica pela via linguística. A sistemática repetição da unidade lexical *quase* restringe,

na criação literária, as fronteiras enunciativas ao espaço de subjetividade, o qual pode ser entendido como uma condição de existência. A palavra *quase*, portanto, revela, no discurso literário *Quase*, o impossível lugar, passando por gradações semânticas à medida que vai sendo enunciada. Nota-se que de modalizador adverbial a palavra *quase* adquiri um estatuto de [não]pertencimento. A paratopia constitui-se, deste modo, pela face mais pungente no discurso literário, qual seja: o pertencimento que é inviabilizado pela recorrência da palavra *quase*.

Referências

BISCAIA, Maria Carolina Vozzoler. *A estética decadentista em a Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo, 2006. Dissertação. (Mestrado em Literatura Portuguesa) - FFLCH, USP.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro. Ed., Bertrand Brasil S.A, 1989

BRETON, Philippe. *Elogio da palavra*. Trad. Nicolas Nyimi Campanário. São Paulo: Loyola, 2006.

COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de Literatura*. 3.Ed. Porto: Figueirinhas, 1979.

GUSDORF, Georges. *A palavra*. Trad. José Freire Colaço. Edições 70, 1952.

LACAN, J. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro: versão final Angelina Harrari e Marcus André Vieira: preparação de texto André Telles. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique, & COSSUTA, Frédéric. L'analyse des discours constituants. *Langages* 117, p. 112-125, 1995.

MAINGUENEAU, Dominique. *Éléments de linguistique pour le text littéraire*. Paris: Dunod, 1993.

_____. *Discurso Literário*. Trad. Adail Sobral. – São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Gênese dos Discursos*. Trad. Sírio Possenti, São Paulo: Parábola, 2008.

MARQUES, Moama Lorena de Lacerda. Quase: A tortura do incompleto. *Graphos*. João Pessoa, v. 8, n. 1, p. 131-137, 2006.

SÁ-CARNEIRO, M. de. *Dispersão*. 2. Ed. Lisboa. Presença. (fax-símile), 1939.

SOUSA, Rui. Algumas expressões da hybris em *Dispersão*, de Mário de Sá-Carneiro. *Navegações*. Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 62-67, 2012.

WOLL, Dieter. *Realidade e Idealidade na Lírica de Mário de Sá-Carneiro*. Tradução. Maria Manuela Gouveia Delille. Lisboa: Delfos, 1968.

WING THAT WAS FLOWN BUT NOT FLOWN

ABSTRACT

The present work aims to examine the word almost as a paratopic manifestation in the literary discourse Quase by Mario de Sá-Carneiro. We start from the assumption of the existence of a tense movement of the word almost, which converges to a literary paratopia. We base ourselves in the Discourse Analysis in its enunciative-discursive perspective, especially, the study of the notion of paratopia, focused within the scope of this perspective. With this, we tried to verify the meaning effects of the lexical unit almost as constituent of the mode of literary manifestation, situated at the beginning of the 20th century, in the literature of the Portuguese Modernism.

KEYWORDS: Almost. Literary paratopia. Meaning effects. Mário de Sá-Carneiro

Recebido em 06/02/2018

Aprovado em 02/05/2018