

**‘SINAIS DO ORIENTE’ EM MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO E
ÂNGELO DE LIMA**
**THE “SIGNS OF ORIENT” IN MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO AND
ÂNGELO DE LIMA**

Duarte Drumond Braga¹

Universidade de São Paulo

Resumo

Afastando-se da relação com geografias concretas, a poesia de Mário de Sá-Carneiro e a de Ângelo de Lima têm em comum o facto de construírem suas ambiências oníricas, hieráticas e indeterminadas com base num imaginário de viés orientalizante. Com efeitos e intensidades diversos em cada um desses poetas, esse Oriente indeterminado (fora do espaço e do tempo) funciona, em ambos, como uma espécie de símbolo ou mesmo de *mise-en-abîme* da própria imaginação linguística e figurativa do poema.

Abstract

Ignoring concrete geographies, the poetry of Mário de Sá-Carneiro and Ângelo de Lima have in common the fact that they construct their dreamlike, hieratic and indeterminate ambiances based on an orientalist imaginary. With different effects and intensities in each of these poets, this indeterminate East (outside space and time) functions in both authors as a kind of symbol or even of *mise-en-abîme* of the poem’s own linguistic and figurative imagination.

Palavras-Chave

Oriente, Mário de Sá-Carneiro, Ângelo de Lima, orientalismo, imaginação

Keywords

¹ Bolsista de Pós-Doutoramento da Fundação de Amparo à Pesquisa da Universidade de São Paulo na Universidade de São Paulo (número de processo 2014/00829-8).

Orient, Mário de Sá-Carneiro, Ângelo de Lima, orientalism, imagination

1. Introdução

Na moderna poesia portuguesa, em suas relações com o chamado Oriente², há várias escritas que se tecem a partir da vivência local. São, paradigmaticamente, os nomes de Alberto Osório de Castro, de Camilo Pessanha³, de Ana Maria Acciaioli Tamagnini. Tais autores prolongam uma cultura de conhecimento direto do *Oriente* – que vem de Camões e passa por poetas como Bocage – muito para além da perda da importância política e económica da Ásia, para Portugal, a partir do século XVIII. Nestes casos, o que temos é uma demorada atenção que confere mais densidade referencial ao seu Oriente.

Por outro lado, num poeta como Eugénio de Castro, da mesma geração de Pessanha e de Osório de Castro, é todo um outro investimento que se encontra: um Oriente livresco, um conjunto de imagens. Os modernistas de certa forma prolongam, embora complexificando-o, este Oriente desligado de um conhecimento *in loco* e que é mais um clima difuso do que um cenário preciso, como são os cenários de Osório de Castro. Fazendo uso de uma famosa expressão de Edward Said, o Oriente de poetas como Mário de Sá-Carneiro e Ângelo de Lima já nasce orientalizado⁴, isto é, claramente construído (ou no mínimo mediado) por outros discursos orientalistas⁵, como pela poesia francesa (Hugo, Leconte de Lisle, etc), mas também pela partilha de uma cultura esotérica, onde o Egito⁶ avulta como referência central para construir a ambiência hierática dos ritos místéricos e iniciáticos, sobretudo no segundo poeta.

² Como afirma o ensaísta palestino, Edward Said, não existe Oriente sem Ocidente: “Tanto como o Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem história e uma tradição de pensamento, de imagens, e um vocabulário que lhe deram uma realidade e uma presença no e para o Ocidente” (Said, 2004, p. 5).

³ No caso deste poeta, isso acontece apenas na prosa ensaística e na correspondência. Na poesia de Pessanha, a referencialidade ao Oriente é problemática.

⁴ Edward Said, propõe, em *Orientalismo* (1978), entender o Oriente como uma atribuição que é conferida por um determinado “modo do discurso”, e daí a famosa expressão “Oriente orientalizado” (Said, 2004, p. 34).

⁵ O modelo teórico pelo qual encaro o fenómeno orientalista parte de Edward Said que, apesar de suas conhecidas limitações, me parece ser um modelo bastante válido. No encaixe deste autor, entenderei o orientalismo como um conjunto de referências auto-suficientes, funcionando como discurso – de natureza ou finalidade histórico-cultural ou estética – independente sobre um Outro. Ou seja, no orientalismo interessa sobretudo a construção e perpetuação interna de um discurso. É certo que esse discurso se articula com questões de poder político e económico.

⁶ Sobre esta questão cf. Gebra (2015).

Por outro lado, aquelas duas obras poéticas são bem exemplificativas de um orientalismo que dispensa a tópica do império português na Ásia (como seria Goa, Macau, Albuquerque, a Gruta de Camões, etc), bem presente em Camilo Pessanha e em Osório de Castro. Com efeito, os miríficos cenários dos primeiros afastam-se de qualquer tipo de relação explícita com a presença do Oriente na cultura portuguesa, no encaço da poesia de Antero, de Eugénio de Castro ou de Gomes Leal. No aprofundamento desta linha, o que interessa a Sá-Carneiro e a Lima não é declinar os mundos *orientais* em sua variedade geográfica e cultural, como faria o esteta em viagem, mas usá-los como significante de uma ambiência misteriosa. Assim, os seus orientes não participam do particular, mas dirigem-se a uma noção geral e plural de Oriente. Pode-se afirmar que estes dois poetas levam ao extremo este Oriente simultaneamente impossível e fantasioso, mas também múltiplo e desconstruído; fazem do imaginário orientalista uma verdadeira poética do indeterminado.

2. O distante Oriente de Mário de Sá-Carneiro

O poema de Mário de Sá-Carneiro que melhor nos permite recuperar um interesse (múltiplo) pelo Oriente intitula-se «Distante Melodia...», do qual transcrevo em seguida um trecho:

(...)

Balaústres de som, arcos de Amar,
Pontes de brilho, ogivas de perfume...
Domínio inexprimível d'Ópio e lume
Que nunca mais, em cor, hei-de habitar...

Tapetes doutras Pérsias mais Oriente...
Cortinados de Chinas mais marfim...
Áureos Templos de ritos de cetim...
Fontes correndo sombra, mansamente...

Zimbórios-panteões de nostalgias,
Catedrais de ser-Eu por sobre o mar...
Escadas de honra, escadas só, ao ar...
Novas Byzancios-Alma, outras Turquias...
(Sá-Carneiro, 1995, p. 85-86)

Note-se, antes de mais, como o Oriente, desdobrando-se numa série de ambiências múltiplas e propositadamente pouco estruturadas, fornece uma série de objetos concretos que como se afundam nessas paisagens indeterminadas: tapetes, cortinados, templos. Todos estes motivos possuem forte valor epocal, também ocorrendo em poetas como Eugénio de Castro, numa espécie de súpula imagética dos cenários do orientalismo europeu dos séculos XVIII e XIX.

A confusão referencial que avulta nos poemas de Mário de Sá-Carneiro, com envios simultâneos à Índia, à China e ao Egito, pode ser lida segundo o que Jan Hokenson (2004) designou como “pan-orientalismo”, no sentido em que o que interessa neste tipo de amálgama referencial não é um qualquer “exotismo” espacial, mas um clima difuso composto de fragmentos ou de rastros de vários orientes, entre os quais uma certa África médio-oriental, como em «Bárbaro», poema no qual “africano” e “asiático” são termos praticamente inter-comutáveis, localizando-se no mesmo ponto do verso e apontando para a ideia de origem distante e exótica:

Enroscam-se-lhe ao tronco as serpentes douradas
Que, César, mandei vir dos meus viveiros de África.
Mima a luxúria a nua – Salomé asiática...
(Sá-Carneiro, 1995, p. 91)

Por outro lado, em «Distante Melodia», o Oriente exerce um papel concreto. No autor de *Dispersão*, a encenação prazerosa da frustração de um Eu impossível, um dos vetores temáticos fundamentais de sua poesia, concretiza-se nesta visão de uma paisagem interior aos sentidos e à consciência. Diz o sujeito poético em momento anterior do texto: “Então os meus sentidos eram cores/ Nasciam num jardim as minhas ânsias” (Sá-Carneiro, 1995, p. 85). Neste poema publicado no primeiro número de *Orpheu*, o Oriente é um signo ao mesmo tempo da realeza e do fausto desse Eu cuja distância se tornou inalcançável. Neste sentido, como é típico deste poeta, o *bric-a-brac* oriental que é criado (“Tapetes doutras Pérsias mais Oriente... /Cortinados de Chinas mais marfim...” (Sá-Carneiro, 1995, p. 85)) é também posição, ao se revelar sinal da inconsistência do sujeito. Note-se ainda um forte parentesco com a poética de Ângelo de Lima na última quadra citada. É bom notar que a sua coerência discursiva se baseia em ser um conjunto de sintagmas nominais, bem como no uso enfático da pontuação, processos bem característicos de Lima: “Novas Bizâncios-Alma, outras Turquias...” (Sá-Carneiro, 1995, p. 85).

Mas, se as referências ao Oriente constituem em Ângelo de Lima um signo do mistério e do sagrado, em Sá-Carneiro elas remetem antes para o esplendor de um país

perdido, a própria “Bizâncio-Alma” que é necessário retomar em sua realeza bárbara ou exótica. Ora, isto seria um bom retrato do que Pessoa considerou ser a linha superior de exotismo na arte, nada mais do que uma interiorização da realidade em “sonho”. Definindo a “arte moderna” como arte de interiorização face a um mundo já totalmente conhecido e explorado, Pessoa propõe, num fragmento ortónimo não datado publicado por Jerónimo Pizarro (mas provavelmente da década de dez), a transformação da realidade em sonho como sendo superior à fuga egótica para o “*longe* no espaço, quer para o estranho e o invulgar na vida — o Longe na vida afinal” (Pessoa, 2006, p. 388). Este seria, para ele, o caso do escritor francês Pierre Loti, em sua “fuga” para o Oriente. Retomando o tom dos ensaios, publicados em 1912 n’*A Águia*, sobre a Nova Poesia Portuguesa, é assim que descreve aquela transformação:

Mettendo esse ruidoso mundo, a natureza, tudo, *dentro do proprio sonho* – e fugindo da “Realidade” nesse sonho. É o caminho *portuguez* (tão caracteristicamente portuguez) – que vem desde Anthero de Quental cada vez mais intenso até á nossa recentissima poesia (Pessoa, 2006, p. 388).

O que as “Persias mais Oriente” – fórmula na qual o substantivo se torna adjetivo – do poeta de *Dispersão* mostram parece ser um aspecto desta proposta crítica pessoana, apontando para um devir do Oriente como uma propriedade, isto é, um repositório de imagens e de temas servindo um movimento simbólico. Expressões como “Novas Bizâncios-Alma, outras Turquias...” (Sá-Carneiro, 1915, p. 13) são assim, a bem dizer, declinações imagéticas da noção-imagem pessoana de “Índia nova” (Pessoa, 2000, p. 67)⁷, não só por acusarem a presença dos mesmos qualificativos (e da conjunção “mais”) que se encontram em Pessoa, mas por, de igual modo, implicarem uma transferência para um plano interior, percebido como superior ou transcendente ao plano histórico, deste modo alheio ao Oriente enquanto conjunto de imagens bem definidas do ponto de vista histórico e geográfico. Tal fica claro na passagem do substantivo (ou da substância) a adjetivo (a qualidade) no verso de Sá-Carneiro, embora não seja a dimensão coletiva e

⁷ Trata-se de uma expressão introduzida por Pessoa nos artigos publicados entre setembro e dezembro de 1912, em *A Águia*: “E a nossa grande Raça partirá em busca de uma Índia nova, que não existe no espaço, em naus que são construídas ‘daquilo de que os sonhos são feitos’. E o seu verdadeiro e supremo destino, de que a obra dos navegadores foi o obscuro e carnal ante-arremedo, realizar-se-á divinamente” (Pessoa, 2000, p. 67). Aqui, Pessoa apela ao que seria a necessidade do País a conquistar o que ele designa como uma “Índia nova”, que é abertamente uma construção simbólica e literária. Porém, o seu discurso neo-épico propõe a esfera cultural ou literária como campo privilegiado de ação.

nacional – ao modo do Pessoa dos ensaios de 1912 – que é visada por Sá-Carneiro, antes a experiência de um sujeito individual.

Trata-se, assim, do que se poderia designar como uma interiorização do Oriente na linguagem, como se este fosse uma propriedade que se aplica às coisas, deixando por completo de ser uma geografia. Seria o que temos em «Sete Canções de Declínio», no qual o Oriente é uma coisa outra que, para o sujeito poético, funciona enquanto tal. Ou seja, algo que não é Oriente para si mesmo, mas apenas para o sujeito, na ordem das relações internas do poema: “– Todo o meu entusiasmo, /Ah! que seja o meu Oriente!” (Sá-Carneiro, 1995, p. 100). Este curioso poema de Alfredo Guisado, «A Morte do Oriente», do livro *Ánfora* (1918), parece seguir nesta linha:

Pavões mortos, à tarde, em Babilónia.
O ritmo das harpas extasia.
Funerais de marfim. Na cerimónia
O oriente é de névoa e, ao longe, o dia.

O Oriente do Ritmo é a Cor...
Também tenho um Oriente. O meu Oriente
É ela, a de mãos brancas, a doente,
A que embala, ao Sol-posto, a minha Dor
(Guisado, 2000, p. 174).

O Oriente é aqui um personagem verbal, um símbolo que implica um uso complexo da própria imagem, como prova o primeiro verso da segunda quadra: “O Oriente do Ritmo é a Cor...”, arriscada sinestesia. Na continuidade de Sá-Carneiro, o Oriente é uma espécie de vertigem metafórica. Mais do que isso, cada coisa parece ter em si seu próprio Oriente, uma espécie de ponto de exaltação. Todavia, é sabido que neste poeta, uma exaltação pode precisamente constituir uma queda, como fica claro em «Escala»:

– Vá, que se abra de novo o grande lírio,
Tombem miosótis em cristal e Oriente!
(Sá-Carneiro, 1995, p. 98)

É uma certa propriedade ou modo de os objetos tombarem, representando o que neles há de mais excessivo, agudo. Em conclusão, o Oriente corresponde, na poesia de Sá-Carneiro, a toda uma retórica da indeterminação que se desprende a partir das ambiguidades que residem no vocábulo. Já nem sequer se trata de uma “geografia

imaginária” (Said, 1978, p. 57-83), mas de algo que é assumido como uma pura fantasia fora do espaço e do tempo, e que só interessa se, de um modo ao mesmo tempo múltiplo e exaltado, exprimir a indeterminação do poema. Vejamos agora como Ângelo de Lima desenvolve uma indeterminação de natureza afim.

3. *Ori(e)nte*: Orientalismo na poesia de Ângelo de Lima

Dos 43 poemas conhecidos⁸ de Ângelo de Lima, 11 apresentam cenários orientalizantes, formando um núcleo de continuidade referencial que coincide *grosso modo* com os poemas nos quais o corte com o nível comunicativo da linguagem é mais forte. Com efeito, para além do trabalho com a linguagem, o envio para *climas* orientais – a limitação a um nível mínimo de referencialidade sugere este termo – é o outro aspecto que pode dar uma coerência interna a estes poemas.

Além disso, há que atentar no perfil genológico destes 11 poemas. Tratam-se sobretudo de louvores a personagens divinas, transcendentais, como desde logo se nota nalguns títulos: «Rhada», «A Deusa de Rhada», «Thora... (Ave Thor) », «Ocaso (Serapi-Anubi)», «Alva (ó Ama-Terassu)» e «Ninive». Este tipo de louvores surge também na voz das próprias figuras, deusas ou rainhas que entoam o seu próprio panegírico: “Vital!..”, “Cântico Semi-Rami” e “Neitha-Kri”. Assim, quase todos estes textos procuram aproximar-se da operatividade ritual da poesia hímica ou mesmo litúrgica. O que não sabemos é se esta poesia foi de facto pensada para ser de alguma forma associada a um qualquer ritual, ou se, ao contrário, a ritualidade que a estrutura é puramente interior. Passemos à análise de um poema:

THORA...

(AVÈ THOR)

- Thoral...

Da Glória do Triunfo Êxul

Do Deus Mitra... no Céu...

- Por Sobre o Mar

- Melkar? De Tiro, de Sidon Sem Par!...

- Mais Glor, que é Glor o Gesto do Deus Phull!...

⁸ Fernando Guimarães reuniu e editou poemas de procedência diversa, assinalando alguns dos títulos que se perderam (Lima, 1991, p. 133-137).

- Thora da Luz do Céu...
- De norte a Sul
- Thora da Vida...
- Ó Thora do Estiar!...
Glória a Ti Thora...
- Como ao Deus Saull!...

- Liber! Apolin!... Mithra!... Hermes!... Deus!
- Glória a Ti Dyos de Invencível Gesto
- Sol... - Ó Rei dos Espaços pelos Céus!...
- Glória à Thora do Sol de Luz Infesto!...
(Lima, 1991, p. 67)

Estão presentes as linhas gerais do trabalho angelino sobre a linguagem, sobretudo ao nível gráfico e morfológico. Temos os raros vocábulos (“Infesto”), as distorções identificáveis (Anubis em “Anubi” ou Ishtar em “Istar”), a que podemos acrescentar as grafias insólitas (Deus em “Dyos”) e ainda vocábulos criativos: “Estiar” ou “Thora”, para o segundo dos quais há uma espécie de flexão de caso (Thor/Thora). Mas o que é notório neste poema é o facto de, em lugar de lógico-argumentativa, a sua coerência se basear em dois tipos de processos: as contínuas apóstrofes aos nomes divinos e suas maiúsculas qualidades, com óbvios efeitos sintático-semânticos, fazendo do poema um conjunto de sintagmas nominais seguidos de apostos; por outro lado, o uso de processos rítmico-prosódicos (comuns em Lima) que passam pelo desmembramento gráfico do poema a partir das cesuras e pelo uso enfático da pontuação. Tudo isto aponta para uma “substantivação do texto poético” (Castro, 1995, p. 106) baseada numa concentração no significante, que, quanto a mim, procura criar uma ritualidade do mistério e da transcendência próxima da do hino religioso. Na maior parte dos poemas, o que temos é com efeito a divinização, pela nomeação, de um princípio feminino, que aparece ora como luminoso, vital e criativo (“Vita!”), ora como ctónico-lunar (“Edane!”).

O que interessa neste poema, tal como numa litania religiosa ou ladainha, é o dizer dos nomes e dos atributos dos deuses, ou neste caso de um único Deus (Deusa?) com vários nomes (o que o poema sugere, mas que não é de modo nenhum claro); é a sacralização do gesto poético pela sua auto-referencialidade. E é a partir daqui que se deve

entender a aparente fragmentação discursiva como algo que reverte numa muito particular reestruturação discursiva.

A centralidade do significante nesta poesia permite-nos colocar em destaque os efeitos retirados pela abundância desses nomes para além do que, à primeira vista, poderia ser um mero aproveitamento do exotismo e da opacidade de certas referências. É facto inquestionável que o Oriente é um repositório de divindades, seres míticos e lugares cuja expressão constitui uma das formas de afastamento da linearidade comunicativa do texto, ora por serem em si referências sugestivas, ora de modo a funcionarem pela sua sonoridade orientalizante, sendo certo que a radicalidade deste processo ultrapassa o contexto simbolista dos “vocábulos raros”. Deste modo, o Oriente afigura-se central no próprio processo de distanciamento da linguagem referencial numa errância geral do sentido e para a constituição de uma ritualidade poética, cujo efeito é particularmente agudo este poema. Como? No sentido em que o Oriente parece ser constituído em analogia com esse mesmo processo.

São plurais em termos geográficos os envios dos 11 poemas orientalizantes do *corpus* angelino: Próximo Oriente, Índia, China, Babilónia, Egito e ainda referências dificilmente identificáveis⁹. É possível que um interesse pelo Esoterismo da parte do poeta possa em parte explicar esta proliferação. Mas é difícil encontrar pistas textuais concretas, e muito menos materiais biográficos, neste sentido, mais do que a própria obsessividade com que se recriam ambiências que são de facto muito próximas do imaginário culturalista do Orientalismo esotérico. Por exemplo, referências egípcias afins àquelas que o poeta usa formam parte indissociável da simbologia intrincada dos Grandes Orientes maçónicos, o imaginário assírio-babilónico faz apelo a um certo Neo-Gnosticismo como era o dum Joséphin Péladan, sem contar com a hipótese teosófica blavatskiana, que valorizava precisamente esta multiplicidade de tradições espirituais da Ásia, reconduzindo-as no sentido de um Oriente como fonte espiritual da Humanidade: *Ex Oriente Lux*¹⁰.

Assim, os *orientes* de Ângelo de Lima são, até certo ponto, “explicáveis” pela fixação em climas relacionados com os cultos místéricos valorizados pelo esoterismo de finais de século XIX que poderão ter sido colhidos em contexto directo de iniciação maçónica ou de estudo teosófico, enquanto que os Orientes de Sá-Carneiro são mais

⁹ Por exemplo, do poema “Alva (Ó Ama-Terassu)”, os versos: “Ó Ama-Terassu – Omi-Rami!.../ Fata da Alma- Ser Ressus – Remida!...” (Lima, 1991, p. 74)

¹⁰ O termo “Bohodhi” que surge no poema “Rhada” (Lima, 1991, p. 62), e que significa “espírito de iluminação” (“Bohdi”) deve ter sido colhido numa leitura teosófica, sendo nesta época a teosofia um bom difusor de uma visão positiva da tradição budista.

imediatamente identificáveis como citações literárias e não religiosas. No entanto, isso não elimina a estranheza da poesia angelina, apenas podendo explicar a motivação para referências comuns a outros dois cultores coevos do esoterismo: Fernando Pessoa e Alfredo Pedro Guisado. De fato, a forma como esta poesia integra esses sinais não se esgota numa ritualidade iniciática mas antes remete para uma ritualidade interior. Ou seja, o puro exercício imaginativo parece sempre suplantar qualquer leitura que a quisesse limitar a uma série de códigos secretos, de índole orientalista, a serem reconhecidos por outros iniciados enquanto alegorias da iniciação.

Mas o lugar onde historicamente convergiram com mais força Orientalismo e Esoterismo foi sem dúvida a poética simbolista. Com efeito, em termos de fontes propriamente estéticas, e apesar de todas as incertezas e cuidados necessários ao abordar este tipo de poesia, o Simbolismo é notoriamente a presença que aqui mais se faz sentir, muito possivelmente na sua versão francesa. Uma das fontes literárias mais evidentes talvez seja, para um certo Egito e China, os irmãos Goncourt, que ainda é a fonte para a poesia “Nitokris” de Guisado ou para os *Gouaches* (1892), poemas em prosa do esquecido João Barreira. Talvez Germain Nouveau, mas naturalmente também Flaubert e Nerval aqui se farão sentir.

Concluindo, creio que o Oriente da poesia de Ângelo é construído a partir do cruzamento do imaginário orientalista de alguns autores franceses afins ao Simbolismo com o aproveitamento estético de termos e tópicos do Esoterismo também presentes em outros coevos, como no próprio Pessoa. A insistência, contudo, nos ambientes místéricos das civilizações do Médio Oriente, mais frequente do que as referências à Índia ou à China, merece uma análise individualizada, que faremos em outro ensejo.

5. Considerações finais

Em conclusão, o Oriente em Mário de Sá-Carneiro devém no poema como o *signal* de uma ambiência conotada com uma exaltação interior, fornecendo material para entontecedoras sinestésias. Funciona assim enquanto categoria abstrata e simbólica que, de alguma maneira, remete para a ritualidade do próprio poema ou da escrita. A expressão “sinal de Oriente”, com que termina o poema, é bem ilustrativa disso mesmo:

Que nada mais te importe. Ah! Segue em frente

Ó meu rei-lua o teu destino dúbio:

E sê o timbre, sê o oiro, o eflúvio.

O arco, a zona – o sinal de Oriente!

(Sá-Carneiro, 1995, p. 99)

Esta imagem abstrata dá conta, de um modo exacto, do uso que a poesia do autor de *Dispersão* faz do complexo imagético que é o Oriente, pondo-o a serviço de um destino que, tal como o Oriente em si, não é apenas indeterminado, mas também “dúbio”, na palavra que o poema emprega; ou seja, inconstante não apenas e nível ontológico, mas também ético-moral.

A Ângelo de Lima, interessa dar um rosto mais complexo à indeterminação que grassa em Sá-Carneiro, com base sobretudo em um Oriente mitológico, referencialmente centrado no Egipto e na cultura assírio-babilónica (também aparecem referências à China e à Índia), colhido e mediado pelo Simbolismo francês, e por uma certa cultura esotérica, enquanto em Sá-Carneiro não é tanto este Oriente sacro e inatingível, mas um que se sabe de pacotilha, carnalizado: o “mítico Rajá de Índias de tule” (Sá-Carneiro, 1995, p. 98) ou na expressão, do mesmo poema, “Harém de gaze – e as odaliscas, seda” (Sá-Carneiro, 1995, p. 98), enquanto que a sacralidade dos mundos distantes de Lima parece ser levada bem a sério.

Estes incertos Orientes dos dois poetas podem, assim, constituir uma chave para a compreensão das suas obras através da questão da centralidade do significante, cuja validade auto-referencial é nutrida pelas referências orientalizantes. De fato, quer em Mário de Sá-carneiro, mas em especial em Ângelo de Lima, não há, segundo cremos, uma ideia concreta de Oriente subjacente à dispersão referencial que os poemas assinalam. O Oriente, enquanto unidade que podemos abstractizar a partir da reunião de traços diversos, é totalmente indeterminado e vive, não de uma ideia única subjacente, mas antes da própria intensidade onírica do exercício imaginativo, da errância linguística do sentido e da complexidade figurativa, próxima do Paulismo, traços com que os dois poetas se distinguem do mero decorativismo em que decaí o Orientalismo dum Eugénio de Castro. Este Oriente, somatório de remissões opacas, é assim uma espécie de símbolo ou mesmo de *mise-en-abîme* da própria imaginação linguística e figurativa, por ser tão indeterminado quanto esta. É na verdade um *Oriente*, sendo a distorção linguística dada pela síncope da vogal (no verso “– Sensitiva... Ao Brisar, do Sol Oriente” (Lima, 1991, p. 35) do poema “Cântico Semi-Rami”) como que o sinal que aponta que este Oriente não é *deste mundo*, mas do da imaginação. A síncope mostra que estas duas obras poéticas se fazem por uma transfiguração verbal que origina complexas “analogias entre significantes” (Guimarães,

1990, p. 21). Da mesma maneira, o Oriente seria uma analogia das próprias funções indeterminantes da linguagem poética.

Bibliografia

Bohrer, Frederick N. *Orientalism and Visual Culture: Imagining Mesopotamia in Nineteenth-Century Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Castro, Ernesto Melo. “Ângelo de Lima, Uma Poética Deslizante.” *Voos da Fénix: Crítica*, Lisboa, Edições Cosmos, 1995, pp. 101 – 07.

Gebra, Fernando de Moraes. “Do Nilo ao Tejo: o Egito em Orpheu”. *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*, vol. 11, n.º 02 (jul/dez 2015), pp. 1-23.

Guimarães, Fernando. “Acerca da Poesia de Ângelo de Lima.” Lima, Ângelo de. *Poesias Completas*, Ed. Fernando Guimarães, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991, pp. 7-22.

_____. *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional– Casa da Moeda, 1990.

Guisado, Alfredo. *Tempo de Orfeu*, Ed. António Apolinário Lourenço, Coimbra, Angelus Novus, 2003.

Hokenson, Jan Walsh. *Japan, France, and East-West Aesthetics. French Literature, 1867-2000*, Madison NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 2004.

Lima, Ângelo de. *Poesias Completas*, Ed. Fernando Guimarães, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991.

Pessoa, Fernando. *Crítica. Ensaios, Artigos, Entrevistas*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

_____. *Escritos sobre Génio e Loucura*, tomos I e II, ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

Sá-Carneiro, Mário de. *Obra Completa*, ed. Alexei Bueno, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995.

Said, Edward. *Orientalismo*, Lisboa, Cotovia, 2004.

Duarte Drumond Braga

Duarte Drumond Braga (Doutor pela Universidade de Lisboa, 2014) é investigador de pós-doutoramento na Universidade de São Paulo. É Doutor em Estudos Comparados pela Universidade de Lisboa (tese: *Orientalismo na Poesia Portuguesa do Século XX: Pessanha, Pessoa e Osório de Castro*). Atualmente faz parte do Projeto “Pensando Goa” (financiado pela Fapesp, Brasil) e do Projeto *Orientalismo Português* (financiado pela FCT, Portugal). Seus atuais interesses de pesquisa são as Literaturas Lusófonas de Goa e Macau, a escrita orientalista portuguesa e a poesia em português (séculos XIX-XX). Coeditou cinco livros e vários artigos sobre estes temas.

Duarte Drumond Braga

Duarte Drumond Braga (Ph.D., University of Lisbon, 2014) is a Postdoctoral researcher and lecturer at the University of São Paulo. He holds a Ph.D. in Comparative Studies from the University of Lisbon (thesis: *Orientalism in 20th century Portuguese Poetry: Pessanha, Pessoa and Osório de Castro*). He is currently part of the Thinking Goa Project (funded by Fapesp, Brazil) and the Portuguese Orientalism Project (funded by FCT, Portugal). His current research interests are the Lusophone Literatures from Goa and Macau, Portuguese orientalist writing and Poetry in Portuguese (19th-20th centuries). He has co-edited five books and several articles concerning these fields of research.