

Correntes Estético-Literárias
em
Mário de Sá-Carneiro

(Decadentismo, Simbolismo e Modernismo)

Dissertação de Mestrado em
Ensino de Língua e Literatura Portuguesas
apresentada à Universidade da Madeira

Valentina Moreira de Sousa de Almeida

Orientador: Professor Doutor Arnaldo Saraiva (UP)

Funchal

2004

ÍNDICE

	Página
Preâmbulo	1
I. Mário de Sá-Carneiro perante as correntes estéticas do seu tempo	3
II. A estética decadentista, simbolista e modernista na obra de Mário de Sá-Carneiro	
1. Decadentismo	43
2. Simbolismo	66
3. Modernismo	74
III. O classificável e o inclassificável em Mário de Sá-Carneiro	111
Bibliografia	115

PREÂMBULO

Um pouco mais de sol – eu era brasa.

*Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio*

Há versos que se fixam na nossa mente e nunca passam. Uma vez porque inexplicavelmente (ou não) se coadunam com o nosso ser, outras vezes porque nos inquietam, no seu testemunho de um outro ser, de um outro modo de ser que gostaríamos de indagar ou inquirir melhor. Mas sempre, num caso e noutro, é a arte que nos atinge e isso é irremediável.

Desde há muito rendida perante esse «golpe» com que a poesia de Mário de Sá-Carneiro é capaz de nos atingir, surgiu a oportunidade (a partir de um Seminário de Mestrado cujo programa incluía o Modernismo Português) de ousar aproximar-me dessa figura tutelar que ao lado do grande Fernando Pessoa se perfila, tão fascinante, na sua perseguição de Beleza, quanto incompreendida por vezes, dada a complexidade da sua linguagem, na expressão da impossibilidade de gerir uma grandeza excessiva para a circunstância em que esteve neste mundo.

Mário de Sá-Carneiro, como disse Pessoa, «era só génio». Essa genialidade fascina-me e atrai-me. Por isso me aproximei dele com o secreto desejo da partilha de um pouco da sua grandeza, de o conhecer melhor na humanidade que o fez como era, de compreender como actua nos homens o «amor dos deuses», sabendo, à partida, que a resposta ficará sempre incompleta e que só o caminho de indagar constantemente nos poderá dar alguma serenidade.

Esta aproximação é, portanto, um ditame da alma. Discernimento e rigor, foram, entretanto, preceitos que procurei nunca perder de vista, como garantes que são do equilíbrio que se impõe a um trabalho desta natureza.

O trabalho que agora apresento em muito se deve à disponibilidade e ao exemplo de rigor científico que caracterizaram a orientação do Professor Doutor Arnaldo Saraiva, pelo que a ele expresso, em primeiro lugar, a minha mais sentida gratidão. Igualmente o

meu reconhecimento em relação a todos os que me incentivaram e apoiaram no início e durante todo este percurso, entre os quais o Luís (sempre atento na resolução de questões de carácter informático) e o Rui, na ajuda ao acesso a alguma bibliografia mais dificilmente disponível.

I – Mário de Sá-Carneiro perante as correntes estéticas do seu tempo

Mário de Sá-Carneiro nasce em Lisboa em 1890. Esse tempo finissecular caracterizou-se por uma profunda crise, tanto a nível nacional como a nível europeu. A propósito desta crise, Carlos Reis afirmou:

[...] Num contexto histórico-cultural muito preciso, localizado na passagem do século XIX para o século XX, o desmoronamento da confiança e da euforia científica do Positivismo não traz somente o florescimento de correntes filosóficas e artísticas de cariz individualista e de propensão idealista (intuicionismo, simbolismo, impressionismo, etc.); com a crise chegam também as dúvidas do sujeito acerca da coesão e unidade existencial, dúvidas alimentadas pela multiplicação de ismos simultaneamente sedutores e dispersivos¹.

Não admira que Sá-Carneiro produza uma obra em que nos confrontamos com sujeitos ou personagens perturbados e necessitados de encontrar o equilíbrio entre eles e o mundo ou a vida.

Não é novo, porém, este desconforto experimentado principalmente por poetas e artistas em geral, perante o emergir social de uma força acentuadamente redutora da dimensão individual e criativa.

No que respeita à literatura, e tendo em conta que a sucessão de correntes e períodos literários se processa segundo um mecanismo que tem por base a saturação da vigência de uma determinada *tese* que dialecticamente irá provocar uma *antítese*, propondo-se, então, pelo reconhecimento da inseparabilidade dos contrários, uma *síntese*, será talvez útil recuarmos até ao período do Romantismo para que melhor entendamos toda a pluralidade de correntes literárias que a partir daí se projecta.

Como afirmou Vítor Aguiar e Silva², o «conceito de romantismo» aparece no início do século XIX, «corporizado principalmente na oposição *clássico-romântico*» e é da

¹ Carlos Reis, «Ideología y Pluridiscursividad», in *Congreso de Literatura* (Hacia la literatura vasca), Madrid, Ed. Castilla, 1989, p.50.

² Cf. Vítor Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1994, pp. 539-540.

responsabilidade dos poetas alemães, nomeadamente Schiller (o primeiro a estabelecer a oposição entre *poesia ingénua* e *poesia sentimental*), e August W. Schlegel que, na sua décima terceira lição do *Curso de literatura dramática*, por oposição à poesia clássica define a poesia romântica como «expressão de uma misteriosa e secreta aspiração pelo Caos incessantemente agitado a fim de gerar novas e maravilhosas coisas». Continuando a realçar a antinomia «arte clássica» / «génio romântico», e para caracterizar o segundo, Aguiar e Silva cita mais um passo daquela obra: «apesar do seu aspecto fragmentário e da sua desordem aparente, está contudo mais perto do mistério do universo, porque, se a inteligência jamais pode apreender em cada coisa isolada uma parte da verdade, o sentimento, em contrapartida, ao abranger todas as coisas, compreende tudo e em tudo penetra».

Na sua oposição à poética clássica, esta nova poética terá como característica fundamental «uma nova concepção do Eu» a qual, valendo-se de figuras míticas como Prometeu, Satã, Caim ou D. João, outorga a força da rebeldia do herói, que, portador de uma pequena centelha divina, quer guindar-se ao Absoluto. O reverso desta força será o pessimismo, resultante do confronto com a «impossibilidade de realizar o absoluto», que se expressa através da solidão, da concepção da morte como resolução do drama pessoal, de uma indefinível falta de vontade (o *mal du siècle*) que se apossa do herói romântico. Outros elementos primordiais da estética romântica são o recurso à imaginação e ao simbolismo. A imaginação poética, primeiramente realçada pela filosofia e crítica alemãs, surge na concepção de Schelling e Schlegel com um «poder demiúrgico» que permite o conhecimento das «coisas e dos seres para além das suas formas aparentes»³.

O papel da imaginação na poesia será, ao longo de todo o século XIX, objecto da atenção e de exploração de escritores, nomeadamente ingleses e franceses. Henri Peyre afirma a propósito:

Haveria muitas reservas a fazer acerca destes elogios ditirâmbicos da imaginação, tais como os de Baudelaire nas secções III e IV do seu *Salon* de 1859, em que acata essa qualidade soberana como «a rainha das faculdades» e celebra o «governo» que ela deve exercer, mesmo sobre a moral e o espírito crítico: aliás, encerra este em si mesma. [...] O próprio Baudelaire, como o seu inspirador nestas matérias,

³ Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Ibidem*, pp. 543-547.

Delacroix, punha o maior cuidado em prevenir o leitor propenso a deixar-se dominar pelas palavras: «Quanto mais imaginação se possui, mais é preciso dominar a técnica para acompanhar aquela nas suas aventuras e vencer as dificuldades que ela procura avidamente» (*Salon* de 1859, I). [...] «O caos é a aparência, a ordem está no fundo», declarou Hugo, o mais imaginativo dos poetas franceses⁴.

Neste capítulo, o Romantismo português não foi muito longe, assumindo as obras dos românticos portugueses principalmente os temas do folclorismo e de um certo medievalismo, (ou, por outro lado, do idealismo revolucionário liberal) sempre demasiado comprometido com as questões políticas, dando menos importância às questões estéticas⁵. De Jorge de Sena temos, mesmo, esta afirmação peremptória:

Uma das características do Romantismo português foi não ter existido. É uma mistificação literata de sujeitos que continuam adorando a Liberdade como se ela fosse a deusa Razão, e que se coíbem de adorar a fundo o medievalismo, com medo de serem confundidos com o Sr. D. Miguel; [...] Se a época romântica portuguesa foi provinciana, foi-o sobretudo pela idealidade boçal e generosa com que se deixou ser burguesmente liberal. E o romantismo que não houvera em Garrett ou Herculano (a não ser na medida em que, na Europa, são românticos os que não fazem profissão disso, como Walter Scott) desencadeou-se, após a cristalização fugaz de um Soares de Passos, em João de Deus e Antero. Junqueiro, Gomes Leal e Cesário Verde, como Eça de Queiroz, serão românticos, realistas, parnasianos e simbolistas, como Antero não deixará de o ser⁶.

⁴ Henri Peyre, *Introdução ao Romantismo*, Mem Martins, Publicações Europa-América, col. Saber, 1975, p. 190.

⁵ A propósito da «primeira geração romântica», António José Saraiva e Óscar Lopes escrevem: «A publicação de *A Noite do Castelo* e *Ciúmes do Bardo*, em 1836, reforçada nos anos imediatos por várias traduções das novelas de W. Scott e pela inserção de narrativas históricas no *Panorama*, trouxe para a nossa poesia o gosto do assunto medieval. [...] Lamartine e certos sentimentalistas latinos menores, como Millevoye, erguem-se a mestres por excelência de um lirismo melancólico, desalentado, pessimista, que se dilui em pseudo-religiosidade vaga e retórica numa paisagem sempre amaneiradamente revolta, ou então sentida como se fosse mulher [...]. É evidente nesta poesia a censura moralista de uma burguesia que, depois de feita a sua revolução, se coloca em atitude conservadora, dando o braço aos últimos abencerragens do antigo regime, numa glorificação sentimentalona, sem fôlego de inteligência ou sinceridade, das velhas convenções domésticas, pátrias e religiosas.» In *História da Literatura Portuguesa*, 10ª ed., corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora, pp. 828-830.

⁶ Jorge de Sena, *Estudos de Literatura Portuguesa*, vol. 3, Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 53-54.

Talvez a concepção definidora do Romantismo como corrente libertadora de um eu assumido com todas as suas contradições tenha permitido, ao longo de toda a segunda metade do século XIX, que mesmo aqueles que ergueram a bandeira do Naturalismo e do Realismo contra o egotismo exacerbado, os que se refugiaram primordialmente na forma, como os parnasianos, ou os que, fixando-se na realidade exterior, como os impressionistas, tenham acabado por acusar (alguns já na fase final das suas obras) uma propensão romântica, mais ou menos consciente.

Esta realidade ao nível do panorama das letras nacionais é, de alguma forma, afectada pelo que se passa na Europa, de onde nos chegam ecos através de revistas e outras publicações, ou por contactos pessoais de poetas que demandam Paris em busca de um almejado acerto cultural com a «cidade luz». José-Augusto França aponta claramente, valendo-se de Teófilo Braga, o quadro das letras nacionais:

Na altura de classificar a poesia do seu tempo, em 1892, Teófilo, pondo João de Deus à parte, como um «génio espontâneo», estabelecerá três secções – as duas primeiras sob a influência do Hugo dos *Châtiments* ou de *La Légende*, à qual se vêm acrescentar, respectivamente, a influência de Byron e de Baudelaire e a influência da filosofia positiva. O último caso é, bem entendido, o seu [...]. O primeiro caso é o de Antero de Quental, Guilherme de Azevedo, Gomes Leal, Junqueiro [...]. Finalmente ele aproxima um certo número de poetas «cultivando exclusivamente a forma», entre os quais se encontram Gonçalves Crespo, João Penha, Cesário Verde e alguns outros – os «parnasianos».⁷

Em 1890 (ano em que, como já referimos, nasce Sá-Carneiro) inicia-se o que será designado por José-Augusto França, noutra lugar da obra citada, como o «momento em que se faz a ressaca do Romantismo». Camilo, Antero, Soares dos Reis, Oliveira Martins põem fim à vida, o que por si só sugere o ambiente depressivo vivido na época, que leva ou à desistência ou à renovação de um apego ao passado.

Estava-se num tempo de reequacionamento de forças, vivido em Portugal de forma particular (não esqueçamos o Ultimato inglês, que fez ressurgir uma reacção nacionalista de que *A Pátria* de Guerra Junqueiro é o expoente máximo), mas sentido igualmente em

⁷ José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal*, vol. 5, Lisboa, Livros Horizonte, s.d., pp. 1011-1012.

toda a Europa, desde que a descrença nos pressupostos do Positivismo de Comte e Taine se instalou e o «espírito da época» passou a caracterizar-se pela anarquia das posições individuais, por uma genérica «inquietação metafísica», por um subjectivismo e uma neurose que por vezes assumem a expressão de uma rebeldia de carácter iconoclasta. Estes traços compõem genericamente o perfil do homem decadente e do Decadentismo como corrente ideológica que, alicerçada em todas as vicissitudes que caracterizaram a segunda metade do século XIX, marca a expressão artística e cultural da viragem do século. Reconquistando a sua capacidade expressiva, o eu, que designaríamos por «um eu sem-fronteiras», vivencia uma dispersão, tão sedutora quanto inquietante, que resultará na criação de vários «ismos», numa tentativa da expressão da sua pluralidade.

Mais notório no campo das artes plásticas (e reagindo contra o postulado realista e naturalista da ligação da arte às «evidências» da vida), o Impressionismo vem propor uma alteração no modo de ver. Em vez da representação fiel do mundo, o Impressionismo interessa-se pela percepção transitória do mundo e por uma atmosfera geral, a que não é alheio o carácter emocional. Trata-se, assim, de reabilitar o subjectivismo, não configurado pelos estados de alma, mas pela pura reacção sensorial e estética. Daí a comumente conhecida definição que considera as obras impressionistas como o resultado de «impressão pura, da percepção imediata, não intelectualizada, com o seu carácter fragmentário e fugaz»⁸.

Decadentismo e Simbolismo (muitas vezes tomados um pelo outro quase como sinónimos) são, por assim dizer, «reflexos diferenciados» da mesma face de uma moeda. A maioria dos poetas classificados pela historiografia literária como decadentes é-o apenas em determinados momentos, sendo, em geral, representantes da poética simbolista, o que acontece, por exemplo, com Verlaine, a quem se deve, como é sabido, e por via de um verso seu, a designação do Decadentismo. Os momentos a que nos referimos acima e que inscrevem alguns poetas no rol dos decadentes serão aqueles em que os fenómenos da doença, da morbidez e da morte são tratados como motivos de beleza poética, influenciados porventura pelo pensamento de Schopenhauer, pelo seu pessimismo perante o progresso tecnológico e cultural que, segundo ele, apenas

⁸ Jacinto do Prado Coelho, «Impressionismo», in *Dicionário de Literatura*, 4ª ed., vol. 2, Porto, Figueirinhas, 1992, p. 460.

proporcionará uma maior acuidade em termos do sofrimento que os males da existência provocam.

O Simbolismo, em termos da arte em geral e num sentido bastante lato, dominou os anos 80 e 90 do século XIX como uma ampla corrente internacional que, inspirada nos grandes mitos, privilegia os valores espirituais, o sonho e as correspondências baudelairianas. Constituído em 1885 em França como escola, o Simbolismo confunde-se com o Decadentismo nessa primeira fase de contestação individualista contra o naturalismo, o positivismo e o cientismo, afirmando-se depois na exploração das virtualidades da dupla aptidão da linguagem poética, na exploração da imagem no que ela diz e sobretudo no que ela sugere.

Na primeira década do século XX, partindo dos países de língua alemã e propagando-se a outras nações da Europa Ocidental, surge o Expressionismo que, através de todas as formas de arte, procura configurar o alarme do homem situado entre a perda ou esvaziamento de um conceito de tradição que o modernismo veio provocar e as propostas de uma civilização moderna com a qual não se identifica e cujos modelos denuncia. A via para essa denúncia encontrada pelo Expressionismo é a da «deformação do real» que de alguma forma veicula o clima angustiado que podemos observar, por exemplo, nos quadros de Edvard Munch.

Este traço tendente a deformar o real, de acordo com a visão pessoal do artista, é também característico do Fauvismo, movimento principalmente pictural surgido em Paris em 1905 e de que Henri Matisse foi um dos impulsionadores mais importantes. A predilecção pelas cores puras em violento contraste foi caracterizada por um crítico da época como uma «ferocidade cromática», daí a designação de «fauves» (feras) para os pintores e de Fauvismo para a sua arte.

Estava, assim, em marcha, desde o Simbolismo, um movimento ou tendência global das artes em geral para a abstracção, e vários outros «ismos» como o Cubismo (que irá ocupar o primeiro lugar na vanguarda parisiense entre 1907 e 1914, conhecendo depois várias fases); o Futurismo, cujo manifesto foi publicado no «Le Figaro» em Fevereiro de 1909 e cuja «violência subversiva e incendiária» visa «libertar este país [Itália] da sua fétida gangrena de professores, arqueólogos, cicerones e antiquários»; o Dadaísmo (que apareceu simultaneamente em Nova York e Zurique e em Paris) cujas manifestações,

pela sua atitude de fazer tábua rasa relativamente a todo e qualquer fundamento estético da arte, estarão na origem ou, pelo menos, prepararão o terreno do Surrealismo.

Todas estas tendências, de 1900 a 1916, procuravam, cada uma à sua maneira, um objectivo mais ou menos comum: a libertação do objecto estético de qualquer conceito que não fosse o da sua própria imanência. E esse objectivo era absolutamente claro com o Abstraccionismo e francamente notório na pintura que procura uma autonomia total em relação à realidade exterior dos objectos. A experiência visual exercitar-se-á no progressivo reforço das impressões cromáticas e não em qualquer conteúdo imitativo, o que leva o artista a subverter o cromatismo normal da natureza e a utilizar cores vivas e intensas, em relações muitas vezes estridentes.

É nesse ambiente de «pluridiversidade» cultural na Europa, em que constantemente se reequacionam forças e tendências, na procura da segurança perdida em consequência da falência dos pressupostos positivistas, que Mário de Sá-Carneiro nasce, cedo sentindo a diferença de pulsar entre Lisboa, capital de um país deprimentemente anacrónico em relação à Europa, e Paris, palco e centro nevrálgico de todas as vivências do velho continente. Em Portugal, o tempo finissecular é de renovação mas também de revivescências, de procura da ruptura e, por outro lado, de uma ambígua manifestação saudosista ou de um renovado Romantismo lusitanista. Neste período, é por demais sensível e evidente a interdependência em que coabitam sistemas estéticos e ideologias, e será no âmbito da alteração dessa interdependência que se configura a crise, que as tendências se diversificam e/ou ramificam, dando origem ao aparecimento de vários ismos através dos quais o movimento novista procura fundar os alicerces da mudança. Nascido em 1890 em Lisboa, falecida a mãe quando tinha apenas dois anos de idade e ausente, quase sempre, o pai, Mário de Sá-Carneiro viverá os anos da infância entregue aos avós e a uma ama estremecida mas analfabeta. Cedo o seu espírito conheceu, assim, ensejos propiciadores do aprofundar de uma sensibilidade que viria a torná-lo diferente, incapaz de se inserir no mundo das grosseiras banalidades que tantas vezes nos poupam os golpes e nos preservam o ser. A infância e a adolescência pautaram-se pelo isolamento e a solidão, pontuados aqui e ali pelas viagens com que o pai procurava apagar os efeitos

do abandono a que o votava, as quais lhe proporcionaram conhecer a Europa, especialmente França e a sua capital.

O gosto pelas letras e particularmente pelo teatro surge no tempo do liceu, lendo e tentando até traduzir os grandes do Romantismo como Goethe e Victor Hugo. É ainda no ambiente liceal que a sua pena literária começa a exercitar-se, escrevendo poesia e pequenos contos que publicou na imprensa, nomeadamente na revista *Azulejos*, e peças de teatro, tendo tido também alguma intervenção como actor. A propensão para o teatro evidenciada nestes tempos da adolescência há-de vir mais tarde a tomar a forma especular de uma alteridade em que o Eu cindido dramaticamente se observa.

O que se lia em Portugal, por este tempo em que Sá-Carneiro revelava já um tão forte interesse pela literatura? Quem eram os autores dominantes? No que respeita a correntes literárias, existiam, neste dealbar do século XX, por um lado, uma forte incidência do Decadentismo e do Simbolismo franceses que desde o último quartel do século XIX se generalizaram a toda a Europa, por outro, o renascer de um movimento nacionalista a que se chamou neogarretismo, o qual expressava, sobretudo, uma reacção contra a força avassaladora daquelas correntes francesas que (até por motivos da política interna do País) se apossou de alguns escritores portugueses.

Quanto ao Simbolismo, foi divulgado em Portugal principalmente pelas revistas literárias *Boémia Nova* e *Os Insubmissos (1889 -1895)*⁹ e depois *A Arte* (1895 - 1896), esta de carácter internacional, incluindo textos não só em português como em francês, espanhol, italiano e alemão, contando com a colaboração, entre outros, de Eugénio de Castro, Silva Gaio, António Feijó, Carlos Mesquita, Paul Verlaine, Vittorio Pica, etc. Como vultos do Simbolismo português salientam-se Eugénio de Castro, cuja viagem a Paris em 1890 terá sido muito importante, pelo que conseguiu assimilar de leituras e contactos com o meio literário parisiense. Será ele o introdutor do Simbolismo em Portugal. A sua obra *Oaristos* é, no dizer de Urbano Tavares Rodrigues, o «manifesto exemplário da poesia <nova> que Eugénio de Castro, com uma <forte dose de exagero>, confessada nove anos depois, arremessou em 1890 contra a <paralisia que entrevara a poética nacional>, assim inaugurando o primeiro Simbolismo português». O prefácio desta obra que cita Théophile Gautier e realça «a originalidade trabalhada de um estilo aristocraticamente

⁹ Polémicas entre a *Boémia Nova* e *Os Insubmissos* levaram a que a segunda permanecesse fiel ao Simbolismo, enquanto que a primeira se tornou um órgão dos neogarretianos.

decadente»¹⁰, é considerado o «único texto programático do nosso Simbolismo, e como tal de reconhecida importância histórico-literária, embora não passe de breve exposição sobre problemas de linguagem poética e de versificação»¹¹.

Outros nomes surgem ligados à prática desta «poesia nova», tais como Oliveira Soares, Camilo Pessanha, Ângelo de Lima, Roberto Mesquita, António Nobre e Alberto de Oliveira, estes dois últimos comprometidos, no entanto, com a estética do nacionalismo garretista. Com efeito, paralelamente ao entusiasmo pela renovação literária que o cosmopolitismo do projecto da revista *Arte* propunha, subsistia em alguns escritores portugueses um complicado sentimento nacionalista que levava a defender a recusa dos modelos franceses. Se por um lado se identificavam, em alguns aspectos, com o Decadentismo (no que respeita, por exemplo, à reacção contra a decadência de que ainda enfermava a alma portuguesa) por outro pugnavam pelo recobro das forças nacionais não através da adopção de modelos exógenos mas por meio de uma renovada devoção patriótica. No *Só* de António Nobre subsistia o realismo campesino tradicional, que entusiasmou Alberto de Oliveira e o levou, em *Palavras Loucas*, a defender o retorno às fontes tradicionais portuguesas.

A expressão simbolista afirmar-se-á definitiva e fortemente através do *Orpheu* sobretudo com Pessoa e Sá-Carneiro, não só pelo entusiasmo confesso em relação aos textos de Pessanha e Ângelo de Lima como pela prática do estilo nas suas próprias obras que o Paulismo, por exemplo, levará à exaustão.

Em 1911 – 1912, época em que terá conhecido Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro irá iniciar a sua produção poética cuja gestação e evolução será sempre partilhada com o poeta de *Mensagem*. As cartas que de Paris lhe escreve são bem o testemunho dessa partilha, dando-nos também a noção da sua vivência do mundo, da sua adesão ou não aos factos (primordialmente os relacionados com a arte) de que era contemporâneo. Toda a correspondência de Mário de Sá-Carneiro para Fernando Pessoa¹² é um inestimável alfofre de informações, referências e testemunhos de vária ordem,

¹⁰ Urbano Tavares Rodrigues, «Oaristos», in *Dicionário de Literatura*, 4ª ed., vol. 3, Porto, Figueirinhas, 1992, p. 747.

¹¹ Jacinto do Prado Coelho, «Simbolismo», in *Dicionário de Literatura*, 4ª ed., vol. 4, Porto, Figueirinhas, 1992, p. 1028.

¹² Não só a publicada pelas Edições Ática em 1958 e 1959, com prefácio de Urbano T. Rodrigues e notas e apêndices de Helena Cidade Moura, mas também a *Correspondência Inédita de Mário de Sá-Carneiro*, com leitura, introdução e notas de Arnaldo Saraiva, publicada pelo Centro de Estudos Pessoaanos, Porto, 1980, e ainda a recente edição, em dois volumes, da responsabilidade de Teresa Sobral da Cunha, publicada por Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2003.

indispensável à configuração dos aspectos mais significativos para o enquadramento da evolução de Sá-Carneiro durante os cerca de três anos e meio que essa correspondência durou, decerto os mais densamente vividos pelo poeta. Desde a referência aos *faits divers* observados por um *flâneur* desocupado ou ocupado, muitas vezes, a vaguear, saboreando uma Paris que como nenhuma outra cidade o entusiasma e satisfaz a sua sede de cosmopolitismo, até às mais pungentes páginas de introversão e sofrimento, estas cartas frequentemente se nos afiguram como o elo que sustenta uma vida de si tão desenraizada e tão perigosamente dependente dessa amizade que o liga ao seu interlocutor. De tudo o que escreve lhe dá conta, manifestando angústias ou incertezas, pedindo conselhos ou a confirmação de um valor pressentido, expondo-se, de amigo para amigo, no derivar de euforias ou desalentos a que o seu espírito criador e de artista está sujeito. Nesse diálogo mediato de cujas réplicas do interlocutor temos apenas e infelizmente alguns ecos, na própria sequência das cartas de Sá-Carneiro, emerge o universo de interesses em que ambos se inseriam e o seu posicionamento relativamente às várias tendências estéticas e respectivas manifestações em Portugal e na Europa. Mário Beirão (a cujas opiniões e a cujos textos se refere em sete das suas cartas) Guilherme Santa-Rita, Camilo Pessanha¹³, Teixeira de Pascoais, Cesário Verde, Gomes Leal, Aquilino Ribeiro, Eugénio de Castro são nomes que perpassam por esta correspondência nos seus primeiros tempos (até Maio de 1913). A propósito deles, Mário de Sá-Carneiro vai expressando os seus juízos de valor, tal como o faz a propósito de nomes e eventos em Paris. Nomes ligados às artes e considerações acerca dos movimentos artísticos que então pululam na Europa indicam-nos a maneira como o poeta a tudo reage. E não é difícil concluir que mais do que uma filiação ou arregimentação a uma determinada escola ou movimento, o que lhe interessa realmente é a arte, sobretudo quando marcada pela «individualidade»¹⁴. Sendo que no seu pensamento modernista caberiam, por definição, todos os *ismos*, o seu objectivo fundamental é procurar a beleza, mesmo que provoque «uma impressão estrambótica,

¹³ O postal de 3 de Dezembro de 1912 é elucidativo da avidez com que lia os versos deste poeta, então ainda dispersos: «Rogava-lhe encarecidamente que me enviasse, para os mostrar ao Santa-Rita, os violoncelos do Pessanha e o soneto sobre a mãe – e mesmo mais alguns se para isso estivesse. Era um favor que muito lhe agradeceria. Tem apanhado mais versos dele?» in *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. 1, 2ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1992, p. 37.

¹⁴ Isso mesmo afirma na carta de 10 de Dezembro de 1912: «porque, acima de tudo, o meu amigo é uma «individualidade». E de resto parece-me que a alguns artistas da *Renascença*, mesmo os de mais valor, falta essa qualidade.» in *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. 1, 2ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1992, p. 39.

desconchavada», desde que seja «perturbadoramente bela»¹⁵. E dirá ainda: «Para mim basta-me a beleza – e mesmo errada, fundamentalmente errada. Mas beleza: beleza retumbante de destaque e brilho, infinita de espelhos, convulsa de mil cores»¹⁶.

A característica primordial que Mário de Sá-Carneiro para si reclama é, portanto, a do esteta, do perseguidor da beleza máxima, característica na qual se sente irmanado com Fernando Pessoa, cujas afirmações nesse sentido lhe são extremamente gratas. Na carta de 7 de Janeiro de 1913 adere com veemência à opinião do amigo que diz: «Isto que ambos sentimos – é o artista em «nós» (?), misteriosamente. Os entusiasmados e felizes pelo entusiasmo, mesmo o Pascoais, sofrem de «pouca arte»». E agradece «entranhadamente» nessa longa carta de 14 de Maio de 1913 (na qual, a exemplo de muitas outras, a auto-análise, o discorrer sobre os procedimentos de estilo e as tentativas de clarificação da sua poética vão de par) a afirmação de Pessoa contida na carta anterior: «Afinal estou em crer que em plena altura, pelo menos quanto ao sentimento artístico, há em Portugal só nós dois».

Esta sintonia tão gratamente sentida pelos dois manifesta-se, por exemplo, na prática de dois estilos, o Paulismo e o Interseccionismo, de que foram os principais cultores. Será, efectivamente, Sá-Carneiro o maior cultor do estilo paúlico, cujo pendor extravagante se coaduna com a peculiar sensibilidade que o vai guindar às esferas de um descomedimento sensorial em que o Simbolismo aprendido de Pessanha conhecerá a exorbitância de um estilhaçamento, pelo entusiasmo da suprema ascensão ou pela mais frustrante consciência da queda sem remédio. Maria Aliete Galhoz diz-nos, mesmo, que «Para Sá-Carneiro [...] a expressão paúlica foi o fado da sua obra e está nela desde antes do paulismo ter nome. [...] A ele, o paulismo é adequação íntima e vital». A adopção destes dois *ismos* é efectivamente assumida por Sá-Carneiro, por exemplo, no fecho da carta de 6 de Outubro de 1914, e na «observação muito importante» contida na carta de 23 de Agosto de 1915: «o estilo será o meu [...] estilo pois interseccionista». Essa adesão declarada ao Paulismo e ao Interseccionismo assenta no facto de ser na sensação que o autor de «Asas» coloca a tónica fundamental da sua escrita, nomeadamente na ficção, cujos heróis ou personagens principais procuram levar aos limites a imaginação estética e sensorial de que são possuídos.

¹⁵ Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. 2, 2ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1992, p. 64.

¹⁶ Idem, *Ibidem*, pp. 70 e 71.

A outros *ismos* se refere nas cartas (como Simbolismo, em 10 de Maio de 1913, a propósito do projecto para o conto «Aquele que Estiolou em Génio» que seria «como que um simbolismo às avessas»; Cubismo e Futurismo em 7 de Agosto de 1915, por exemplo, e a cujos cultores alude com a ironia de quem os não leva a sério) e tal não será de admirar, dado o abundante florescimento das mais variadas correntes estéticas na época. Nem todas, porém, exerceram a mesma influência na obra de Mário de Sá-Carneiro. Serão o Decadentismo, o Simbolismo e o Modernismo aquelas cuja presença parece ser a mais notória nos seus textos, pelo que nos debruçaremos um pouco mais sobre os pressupostos de cada uma dessas principais tendências, antes da verificação das suas marcas na prosa e na poesia sá-carneirianas.

*

Nascido em França contemporaneamente com o Realismo-Positivismo e constituindo, por assim dizer, a outra face da cultura dos anos 1850-60, o **Decadentismo** atingiu o seu ponto mais alto por volta de 1885-90, sendo difícil estabelecer o seu *terminus*, se considerarmos que o mal-estar social que lhe deu origem e o alimentou se prolongou pelo século XX. A principal razão do aparecimento do Decadentismo prendeu-se com a incompatibilidade sentida pelos poetas ocidentais, a partir da segunda metade do século XIX, em relação aos valores que a vitoriosa burguesia implantou na sociedade da época. A reacção que então protagonizaram foi a de, repudiando uma mentalidade que só valoriza o que é economicamente útil, cultivar o gosto pelo artificial (que preferem ao real), pelo voluptuosamente mórbido, pelo misticismo sensual como forma de expressar a beleza.

Trata-se assim da adopção de um visão estetizante da vida, pela exploração das zonas desconhecidas de sensibilidade, pela descoberta do subconsciente que a arte foi chamada a exprimir sob formas novas e por vezes irracionais. Utilizado contra alguns poetas cujas obras denunciavam, para além do optimismo oficial e não raras vezes hipócrita da sociedade, a falência do sonho positivista, o termo «decadente» teve inicialmente um sentido negativo. Contudo, alguns escritores reivindicaram para esta designação o carácter simbólico de uma nova postura perante o mundo que implicava uma nova visão da realidade. Será, como é sabido, o verso de Verlaine «Je suis l'Empire à

la fin de la décadence» que dará o nome ao movimento e que, de alguma forma, contribuirá para que a decadência se transforme, poeticamente, num valor positivo.

Com efeito, é da confrontação com a decadência circundante que resulta a expressão do «inconformismo artístico» o qual se define como postura estética buscando a modernidade. Assumindo um posicionamento individualista e aristocrático que exclui qualquer comprometimento social ou político, o escritor decadentista pauta-se pelo princípio que confere à arte uma superioridade relativamente à natureza. Situado entre um idealismo romântico que recusa e uma civilização burguesa que o exclui e cuja decadência denuncia, o Decadentismo expressa a «angústia moderna» de quem sente exaurir-se-lhe a motivação criativa, refugiando-se numa atmosfera de fantasia, de imaginação sensual, de sonhos arquitectados por mentes curiosas e não raro algo aberrantes. O escritor ou o herói da decadência protagoniza um cepticismo sublimadamente sofisticado que o leva a sentir-se um predestinado a quem foi insuflada uma força quase demoníaca que o conduz a áreas do insólito ou do interdito através de uma vivência psicossomática algo desequilibrada que tanto o pode levar a uma sensualidade perversa como a formas degeneradas de cinismo.

Dada a sua complexidade, e fruto do carácter polivalente das suas várias temáticas, o Decadentismo não constitui uma poética unificadora, e as variações das escritas individuais originam a sua correlação com dois movimentos culturais da literatura europeia: o Simbolismo e o Esteticismo. Para além disso, esse carácter polifónico da cultura decadentista constituirá a raiz da grande diversidade de poéticas dos movimentos da vanguarda que, numa atitude de radical ruptura com o passado, continuarão a dar expressão à consciência da crise. Esta dinâmica há-de prolongar-se aproximadamente até à terceira década de século XX e nela estarão empenhados os chamados «vanguardistas históricos» – futuristas, cubistas, expressionistas, surrealistas...

Decadentismo e Simbolismo partilham, entretanto, espaços textuais nos quais as suas poéticas se entrelaçam e sobrepõem a ponto de serem muitas vezes tomados um pelo outro, em determinados contextos. A eles se referindo (como tantos outros críticos) como a dois movimentos estéticos que vão a par, José Carlos Seabra Pereira realça, no entanto, o ponto de clivagem que explica a razão da coexistência destas duas designações, neste passo que, embora longo, vale a pena transcrever:

Com as suas manifestas ligações à matriz romântica, o Decadentismo finissecular é manifestação languescente ou mórbida da crise de questionação desse paradigma cientista-progressista – não já da sua rasura em falso (como o Parnasianismo), mas do seu registo sismográfico. E é também tentativa de encontrar uma compensação esteticista.

Esteticismo não da impassibilidade, mas sim do exacerbamento. O Decadentismo não é o regresso da revolta positiva do Romantismo, mas o desgarramento agónico de quem está ainda emparedado dentro dum paradigma de que se desgosta. Por isso, muitas das suas características se conectam com o ímpeto de sujeitar o real – tal como era dado na visão positivista – a uma desconstrução operada pela estranheza da representação impressionista e da transfiguração expressionista.

Esse estranhamento veicula-se geralmente pela imagística insólita do nosológico, do repulsivo, do macabro, do disforme. Num relance que podemos hoje entender como proto-abjeccionista...¹⁷

Poderemos, então, considerar o Decadentismo como um dos momentos do movimento simbolista. O momento do evasãoismo, da fuga à realidade social da época, denunciando uma generalizada falência espiritual, o que conseguiu abalar os fundamentos do racionalismo e fazer surgir as mais duras reacções da chamada «crítica oficial» que, como Max Nordau, longe de os compreender, não hesitou em rotular os poetas decadistas de «malsãos», propondo mesmo que fossem tratados dessa «enfermidade». Ao mesmo tempo que se destaca da ostentação da decadência, o Simbolismo prosseguirá na senda da «superação da crise».

O Decadentismo afirma-se como movimento cultural na viragem do século XIX para o século XX e, enquanto movimento literário, apresenta algumas características fundamentais. Rejeitando ser reduzido a um mero e frio registador da realidade, como o escritor naturalista, o escritor decadentista conquistou para si a autonomia criativa indispensável à expressão não só da vertente estética mas também da postura existencial que a sua obra devia veicular. Enquanto poética, o Decadentismo reivindicou para a poesia o privilégio de, pela sua capacidade de intuição imediata, ser a arte que melhor consegue captar o mistério da vida e perseguir as áreas do desconhecido. A poesia e a

¹⁷ José Carlos Seabra Pereira, «A Condição do Simbolismo em Portugal e o Litígio das Modernidades», in *Nova Renascença*, nº 35-38, Porto, 1989/90, pp. 149-150.

arte em geral serão, portanto, o instrumento de conhecimento por excelência; daí a defesa da importância de uma fusão da poesia com as outras artes, nomeadamente a pintura e a música, com vista a atingir uma expressão ou uma sugestão o mais rica possível. Também no campo da Filosofia, teses como as de Nietzsche e de Bergson (que equacionaram a crise europeia de oitocentos) servirão de sustentáculo e fundamento à atitude existencial do herói decadente.

A escrita decadentista afirma-se pela prevalência da sugestão, através da imagem sensualista, sobre a representação simbólica; pela exploração do mistério; pela volúpia transgressiva; pelo carácter complexo da sintaxe a qual, tornando-se livre, permite explorar todas as potencialidades da palavra; pelo léxico inusitado que deriva muitas vezes de uma sufixação insólita e uma adjetivação inesperada; pelo uso da palavra no seu sentido conotativo, libertando toda a sua energia plurissignificante, penetrando nas zonas misteriosas do inconsciente, explorando todas as cambiantes da realidade e das emoções. Experimentando toda a subjectiva fluidez do mundo real, o escritor decadista procura os «paraísos artificiais» em que o brilho cintilante e o fausto extraordinário se mesclam com uma atmosfera disfórica a que a podridão, as fantasias sádicas ou os desvios eróticos não são, muitas vezes, alheios.

São, assim, fortes e marcantes as linhas de força que enformam esta corrente estética, já pelo impacto que provocaram na época, já pelas repercussões e sequelas evidenciadas em poetas posteriores, numa certa forma de perenidade e revivescência de traços daquilo que já o Romantismo instaurou ao serviço da expressão do indivíduo e da alma humana. Assim também em Mário de Sá-Carneiro, como iremos verificar.

*

O manifesto do **Simbolismo** foi publicado em 18 de Setembro de 1886 em «Le Figaro Littéraire» pelo jovem poeta Jean Moréas e insurgia-se contra «l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité», defendendo essencialmente que daí em diante a «forma sensível» com a qual se procuraria «vestir» a Ideia não seria um objectivo em si, mas se manteria sujeita a essa mesma Ideia. Cinco anos mais tarde, a 9 de Fevereiro de 1891, os preceitos do Simbolismo na pintura são sintetizados no «Mercure de France»

por Georges-Albert Aurier, o qual coloca em relevo as três qualidades da obra de arte. Esta deveria ser, simultaneamente: «ideísta» – veiculadora de uma ideia, «simbolista» – exprimindo essa ideia através de formas, e «sintética» – conferindo a essas formas um significado global. Estas três qualidades implicavam, assim, a subjectividade e o carácter decorativo, implicando, sublinhadamente, a emotividade, já que a obra de arte deveria fazer «frissonner l'âme».

Sabe-se que quase todos os pintores simbolistas foram grandes leitores e que as suas obras de referência eram a *Salambô*, de Flaubert, a *Salomé*, de Óscar Wilde ou o *À Rebour*, de Huysmans, para além de outros autores como Edgar Allan Poe, Baudelaire e músicos como Chausson e Duparc. Mais do que um movimento rigorosamente delimitado, o Simbolismo impôs-se como uma ampla corrente internacional reagindo deliberadamente contra o Naturalismo e o Impressionismo (expressão derradeira daquele). Num ambiente de finais do século XIX em que as virtualidades do Positivismo começavam irremediavelmente a cair em descrédito, a arte passa a associar aos métodos científicos o isoterismo e o misticismo, a exploração do inconsciente, do sonho e da angústia humana, assim como os valores espirituais.

A primeira fase do Simbolismo foi essencialmente marcada por esse sentimento de decadência de fim-de-século ou de «fim do mundo» que levou os artistas, principalmente no campo da literatura, a um evasãoismo completamente alienador da realidade social, expressando, em última análise, uma crise ou uma falência espiritual que se designou, como já mostrámos, por Decadentismo.

Nas artes plásticas, como na literatura, o Simbolismo evidenciava a sua poética «bipolar», situando-se entre o Naturalismo, que entretanto originou decepção, e um espiritualismo que se oferece como fonte inesgotada de expressão. Na pintura, as imagens cheias de vida e de movimento natural volvem-se estáticas, ganhando em mistério, evocando outras realidades. De «instantâneos» do mundo, passam a «símbolos» de outros mundos. Por outro lado, o fragmento, o pormenor isolado do mundo natural a que pertence pode assumir outros sentidos. O que se procurava era uma pintura que transmitisse uma paisagem interior, um estado de espírito, rejeitando, portanto, o Impressionismo que privilegiava exclusivamente a captação cromática das paisagens na sua expressão meramente física.

Numa época em que se procurava correspondências entre as várias artes, tal como os pintores «literalizaram» a pintura ao povoarem-na das tensões e dos ideais simbólicos, também os poetas ambicionaram para a poesia a pesquisa de todos os efeitos e virtualidades da música, da qual, como refere Henri Peyre, exploraram «sobretudo o vago, o convite a sonhar e certa fluidez no verso»¹⁸. Assim, o gosto pelo vago, pelas impressões fluidas musicalmente expressas, a utilização de uma linguagem e de um ritmo que mais sugerem do que descrevem os estados de alma, o jogo de metáforas e de ressonâncias musicais, as variações cromáticas fazem do Simbolismo uma estética polifónica e «panartística» para a qual todos os recursos são convocados no sentido de devolver à realidade o seu carácter cósmico que só uma visão onírica pode perceber.

A estada em Paris de poetas portugueses como (por esta ordem) António Nobre, Eugénio de Castro e Mário de Sá-Carneiro permitiu-lhes a absorção do clima cosmopolita de que se alimenta a estética simbolista e imprimir às suas obras algumas das características que enformam o Simbolismo português. Contudo, é a Camilo Pessanha que se devem os textos mais significativos daquele movimento em Portugal, numa obra tão curta quanto cuidada e depurada na sua sugestiva e delicada musicalidade.

Em 1890, Eugénio de Castro publica o primeiro conjunto de poemas classificado como simbolista, *Oaristos*, e nos anos seguintes *Horas*, *Silva* e *Interlúdio*. Estas obras (e as notas programáticas que as acompanham) revelam, no entanto, uma tendência algo convencional e decorativa – mais preocupada com questões de versificação e linguagem, quedando-se, a nível temático, pelo gosto decadentista, pela degenerescência e por um acentuado pessimismo.

O Simbolismo de Camilo Pessanha, ultrapassando o esteticismo e a intencionalidade artística de Eugénio de Castro, tem a sua expressão fundamental na forma como espontânea e subjectivamente vê o mundo, num imbricar contínuo da realidade com o sonho. Nada aparece explícito, mas apenas sugerido, sugestão que resulta, por outro lado, altamente enriquecida pela musicalidade da palavra e do verso, relacionando, de forma subtil, sensações e sentimentos. A obra de Camilo Pessanha será, por ventura, na

¹⁸ Henri Peyre, *A Literatura Simbolista*, São Paulo, Editora Cultrix, 1983, p. 76.

literatura portuguesa, aquela que justifica mais cabalmente a explicitação que J. C. Seabra Pereira faz desta corrente estética:

[...] O Simbolismo não se contentou com ser a flor do pântano decadentista. Estilo epocal claramente distinto, mais exigente na fundamentação doutrinária, mais fundado na especulação estética, o Simbolismo acolhe a metamorfose de vectores românticos (poder criador da imaginação artística, vocação de Absoluto) e de vectores realistas e parnasianos (lucidez vigilante no processo de composição textual, autotelismo dos valores estéticos, anti-confessionalismo); associa esses traços à estética da sugestão decadentista (musicalidade e sinestesia, anti-discursividade); e submete todos esses caracteres à hegemonia dos vectores novos [...]

O Simbolismo já não é uma arte agónica, mas uma arte quase plácida – duma placidez a ser conquistada, meta entrevista do caminho, intimamente animada pelo frémido do conhecimento, bem distinta da pose impassível que o Parnasianismo adoptara à partida. O Simbolismo finissecular é a arte que corresponde à primeira tentativa de superação da crise que começara a lavrar em torno do paradigma cientista-progressista.¹⁹

Para compreender um pouco melhor os traços que caracterizam a estética simbolista e as raízes que os fundamentam, é necessário (e genericamente consensual por parte da crítica) que se tome como ponto de partida o Romantismo como matriz, agora reabilitada, da apologia do eu criador, da prática do verso livre e do uso do símbolo. Desta forma, os jovens poetas europeus faziam frente à «normalização» a que estavam sujeitos por via do positivismo vigente.

Se bem que em vários países da Europa esse retorno a uma estética romântica (no que ela tinha de imaginação e de mistério, tentando perscrutar o insondável) fosse uma realidade, foi, no entanto, como afirma Henri Peyre, «possante e fecunda [a] influência do simbolismo francês nas várias culturas europeias»²⁰. Trata-se, a seu ver, de um

¹⁹ José Carlos Seabra Pereira, «A Condição do Simbolismo em Portugal e o Litígio das Modernidades», in *Nova Renascença*, nº 35-38, Porto, 1989/90, p. 150.

²⁰ Henri Peyre, *Ibidem*, p. 78.

«fenómeno paradoxal» que só se explica pela noção da influência benéfica de que, em termos estéticos, podiam usufruir:

[...] Estas três tradições literárias e mesmo também as da Polónia, da Espanha e de Portugal pediam, além disso, à poesia francesa, libertada das suas regras de outrora e de certo conformismo estético, lições de flexibilidade e de musicalidade.

[...]

Aquilo que o movimento de ideias e de sensibilidade que se chama simbolismo francês podia ensinar aos artistas da Alemanha, [...] encontrava-se já, em essência, no romantismo alemão. Entretanto, a coloração exótica e a modernidade conferiam, talvez, a esta literatura estrangeira e contemporânea uma sedução que os poetas alemães não encontravam no mesmo grau em seus predecessores. Goethe, nos seus jovens anos e, depois, após o período de entusiasmo pela ciência e pela Antiguidade, tinha repetido muitas vezes que a verdadeira simbólica é aquela em que o particular representa o geral como «uma revelação instantânea do impenetrável» - «Sur l'art et l'Antiquité»²¹

Do Romantismo, como sublinha Jacinto do Prado Coelho, o Simbolismo vai revalorizar apenas o sentido do mistério, o «sonho e as iluminações do inconsciente», herdando, por outro lado, dos parnasianos «o culto obsessivo da Beleza aliado à atitude crítica, à ideia da importância da teoria poética para a criação»²².

A valorização do sonho, e das «iluminações do inconsciente» irá entroncar na filosofia idealista de origem alemã que na expressão literária do Simbolismo se assume através de um panteísmo vago.

Em Portugal, quer o culto desta visão panteísta quer o interesse pela questão do belo quer, ainda, a visão decadente da existência encontram na geração de 70, e fundamentalmente em Antero de Quental, um estádio importante para a configuração do que virá a ser o Simbolismo português. Mas esta última característica, a visão decadente da existência, não será, seguramente, aquela que constituirá o cerne ou o pilar base da definição do Simbolismo. No que respeita a Camilo Pessanha, por exemplo, e como denuncia Gustavo Rubim, a «imagem convencional do movimento simbolista» que

²¹ Idem, *Ibidem*, pp. 79-80.

²² Jacinto do Prado Coelho, «Panorama do Simbolismo Português», in *Estrada Larga*, Porto, s.d..

«passa obrigatoriamente pela palavra «crise» [...] perdeu o valor em si mesmo para passar a desempenhar, sobretudo, uma função estratégica na interpretação da obra».²³ Surgindo numa época de crise cultural, o Simbolismo é, antes de mais, um movimento que, através do seu próprio nome, pretendeu, como afirma o mesmo ensaísta, dar resposta ao problema que se prende com os «processos pelos quais o discurso poético produz sentido e se oferece à interpretação». Trata-se, portanto, de «uma definição da «essência da poesia» através da própria designação do movimento»²⁴.

Reivindicando para o Simbolismo a importância essencial de (segundo a tese de Guy Michaud, que cita) «a conquista de um cume de vida psíquica entre outros, a partir do qual se descobriria um aspecto particular do mundo»²⁵, Rubim procura reduzir a questão da ««crise» de que fala a historiografia nacional» à dimensão do quadro contextual, sem que os textos percam o seu valor essencial como objecto literário veiculador de um «ponto de vista poético» que permite inscrevê-los na «modernidade»:

A necessidade crítica desta postura ideológica que avalia o campo literário em termos duma axiologia rígida, passa hoje, não pela recaída num historicismo elementar, mas precisamente pela desmontagem dos mecanismos de narrativa histórica que, afinal de contas, suportam tanto uma como outro. A interrogação em torno da essência, destino e função da poesia, não será seguramente propriedade exclusiva do Simbolismo, mas talvez seja aquilo que, pela radicalidade assumida, faz do Simbolismo um episódio crucial no devir da modernidade literária.²⁶

Como se configurará, então, esse carácter crucial do Simbolismo no devir da modernidade? A resposta estará, porventura, numa única palavra: o «sonho». O sonho com tudo o que ele abarca de inatingível, partindo de um «tangível» que se multiplica e se projecta em realidades outras que existem porque pensadas, porque intuídas, porque «sugeridas». E é aqui que se joga toda a essência do símbolo, numa acepção poética:

²³ Gustavo Rubim, *Experiência da Alucinação*, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, p. 28.

²⁴ Idem, *Ibidem*, p.39.

²⁵ Idem, *Ibidem*, pp. 28 -29.

²⁶ Idem, *Ibidem*, p. 31.

Deverá, ainda, distinguir-se o símbolo nesta sua acepção poética, [...] O que é próprio do símbolo é a vibração contínua do sentido, que o não deixa fixar num lugar semântico definido, mas constantemente o projecta para outros.²⁷

Ao contrário do hermetismo que caracteriza as simbologias que integram um código, a palavra poética enquanto símbolo, em vez de encerrar mistérios, abre para o Mistério, o qual encerra em si uma clarividência e uma força capazes de alimentar a chama do sonho, através do vago pressentimento da Beleza que só o é porque é sonhada, porque é vaga, porque é pressentida. E é nesse sentido que Fernando Cabral Martins afirma que o Simbolismo é «poesia na poesia», «é uma metapoesia», para defender, a seguir, que:

Uma das maiores razões para a modernidade do Simbolismo é ser uma poesia poética, e não uma poesia metafísica, social, sentimental, satírica, pedagógica, ou o que seja.²⁸

Esta questão prende-se directamente com uma outra que é a do conceito de arte como «mimese» que a tradição faz remontar, como é sabido, à *Poética* de Aristóteles, já noutros momentos da literatura europeia posta em causa através de tentativas que procuravam, como finalidade última, a pura fruição do texto, pelas virtualidades estéticas que a linguagem pode potenciar, desviando, como diz Fernando de Guimarães, a referencialidade do discurso para a «própria dimensão verbal, para o modo como imaginosa e opacamente ele se tecia até ganhar uma opacidade própria». Sublinha, de seguida, que o Simbolismo vai, no entanto, mais longe, pois vai encontrar na «substância simbólica» do texto «o sentido mesmo da literatura», não se esgotando a especificidade estética dos seus recursos no «espaço desse texto». Assim, para este ensaísta, «A criação duma poética da própria poética parece ter sido uma das conquistas mais significativas do Simbolismo»²⁹.

*

²⁷ Fernando Cabral Martins, *Poesia Simbolista Portuguesa*, apres. crítica, selecção, notas e linhas de leitura, 1ª ed., Lisboa, Ed. Comunicação, col. Textos Literários, nº 57, 1990, p. 20.

²⁸ Idem, *Ibidem*, p. 22.

²⁹ Fernando Guimarães, *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, p. 17.

Em consequência das múltiplas e variadas vicissitudes que as sociedades viveram nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX (nos campos histórico, social, económico, científico e ideológico) assistiu-se, a nível internacional, a uma complexa evolução cuja clarificação ou análise não cabe no âmbito deste trabalho, mas que, de alguma forma, explica a existência simultânea, ou numa sucessão bastante rápida, de vários e novos meios expressivos nos campos quer das artes em geral quer particularmente na literatura. Vimos já como o Decadentismo e o Simbolismo configuraram os caminhos seguidos por poetas e artistas que protagonizaram aquele dobrar de século. Nas duas décadas que se lhe seguiram, consumada que estava a ruptura estética e temática levada a cabo pelos movimentos acima referidos, criaram-se as condições para o prosseguimento na senda de novas concepções artísticas e literárias. Será talvez oportuno reflectir aqui um pouco sobre a noção de «**vanguarda**», já que a ela ficaram ligados todos os movimentos artísticos desenvolvidos nesta época.

Fruto ou expressão da presença do homem no mundo, as vanguardas reflectem as relações daquele com este, não podendo, portanto, deixar de ser sociais e políticas. A vanguarda na literatura será, por conseguinte, e pelo menos nessa medida, também social e política. Para além da primeira acepção que o vocábulo conheceu e que o relaciona com o universo bélico e militar, «vanguarda» designa também o «conjunto de pessoas, de ideias, de medidas mais avançadas, mais audaciosas, de um determinado grupo social, de um motivo cultural [...]»³⁰. Desta definição se infere a contextualização da vanguarda num determinado espaço-tempo: são pessoas ou medidas «mais avançadas» ou «mais audaciosas», relativamente, claro está, a um estado de coisas existente ou pré-existente. Subjacente está, portanto, a ideia de «novo» relativamente ao antigo, ao conhecido, ao estabelecido.

Comentando as ideias definidas por Th. W. Adorno em *Ästhetische Theorie* (1970), Peter Bürger³¹ sublinha a diferença estabelecida por aquele entre aquilo que considera a «novidade como categoria estética», a qual se encontra, por assim dizer, nos horizontes de espera do público, ou naquilo «que os formalistas russos pretenderam transformar na lei da evolução da literatura: a renovação dos processos dentro de uma dada linha

³⁰ In *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, 1ª ed., vol. 2, Lisboa, Editorial Verbo, 2001, p. 3702.

³¹ Peter Bürger, *Teoria da Vanguarda*, 1ª ed., Lisboa, Veja, 1993, pp. 106-107.

literária.», e o «radicalismo» de uma «ruptura com tudo o que até então se considerava em vigor». Em suma, «não se trata de uma súbita evolução, mas de uma ruptura de uma tradição». Ainda segundo Bürger, Th. W. Adorno inclina-se «a considerar que a singular ruptura histórica com a tradição, que caracteriza os movimentos históricos da vanguarda, deve entender-se como sendo o princípio do desenvolvimento da arte moderna em geral»³². Este «princípio de desenvolvimento da arte moderna» vai, assim, ao encontro do carácter de transitoriedade e contingência atribuído por Baudelaire à modernidade. Mas, se tivermos em conta que com o Romantismo se inaugura uma atitude de não observância das normas prescritas pela tradição, e dadas as diferenças de *praxis* ou de postulados entre as duas poéticas (a romântica e a de vanguarda), inclinarmos-nos a reafirmar o que Fernando Guimarães escreveu:

[é] oportuno estabelecer ou definir para a estética da modernidade dois caminhos. Cada um deles corresponderia a uma poética diferente. Por um lado, a poética de uma modernidade que passa pelo Romantismo, pelo Simbolismo para, depois, chegar ao próprio Modernismo; por outro lado, as poéticas de Vanguarda, as quais, representando a manifestação mais visível e provocadora desse modernismo, se orienta[m] para uma contestação ou revolução permanente quanto ao passado literário.³³

Se num primeiro passo tentámos abordar a questão das vanguardas sob um ponto de vista que tem mais a ver com a sua poética, procuraremos agora, e seguindo de perto o ensaio de Arnaldo Saraiva «Para uma Teoria da Vanguarda»³⁴, abordá-la não só nessa perspectiva, mas também na dos aspectos políticos e filosóficos que a mesma questão implica.

Tomando como referência as teorias elaboradas por alguns ensaístas estrangeiros – já que em Portugal, à data, estávamos «mal preparados para praticar uma verdadeira crítica, isto é, uma crítica criativa, de <vanguarda>» – Arnaldo Saraiva realça contributos como os de Georg Lukács, Lucien Goldman, Roland Barthes, Hans Magnus Enzensberg, Philippe Sollers, Sanguineti e Galvano della Volpe, para além de outros. Este estudo

³² Idem, *Ibidem*, p. 108.

³³ Fernando Guimarães, *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto, Lello Editores, 1999, p. 8.

³⁴ Arnaldo Saraiva, «Para uma Teoria da Vanguarda», in *Literatura Marginal—izada*, Porto, 1975.

reflecte sobre a importância que a palavra vanguarda passou a ter a partir de determinado momento histórico ou cultural, afirmando o autor que:

o tipo de literatura ou de arte que ela passa a designar [...] tem o condão de despertar, como regra, simpatias ou antipatias imediatas, provocando emoções que geralmente se apoiam ou julgam apoiar-se sobre os valores estéticos ou artísticos, menos do que sobre os valores políticos, ideológicos ou antropológicos.³⁵

Da análise que é feita às teorias de cada um dos autores sobressai uma questão (que, na generalidade, a todos preocupa) que é a de saber ou de averiguar se a vanguarda se ocupa apenas do indivíduo ou se, pelo contrário, ela estará ou poderá estar ao serviço de um realismo social, ideológica e politicamente empenhado. E se inicialmente, como afirma o autor, a vanguarda é «dada por teóricos marxistas como o contrário e o contraditório de um realismo crítico, veio sendo a pouco e pouco reabilitada por outros teóricos marxistas (ou não), de modo a poder substituir e ofuscar o próprio realismo crítico»³⁶.

Mais ou menos empenhada política e socialmente conforme os momentos evolutivos da sociedade ocidental, a vanguarda literária é literatura e, na verdadeira acepção da palavra, ou enquanto arte, ela é por definição, inútil.

A vanguarda artística terá, portanto, estas duas facetas: aquela que a identifica com o seu tempo, com o processo de evolução da sociedade de que é parte, e em que intervém, e aquela que persegue novas formas capazes de preservar o seu valor intrínseco enquanto arte, o qual não é utilizável ao serviço de nenhuma ideologia, antes tendendo para o intemporal. Isto implicará para o homem de vanguarda a inserção no seu tempo, tendo em conta o passado e, sobretudo, perspectivando o futuro. Referindo-se ao que deve entender-se por «homem moderno», Arnaldo Saraiva afirma que «é o ser plenamente do presente (que já pressupõe um bom conhecimento ou uma boa experiência do passado) que faz com que ele pareça ser, e em certo sentido seja, um homem do futuro»³⁷.

³⁵ Arnaldo Saraiva, *Ibidem*, p. 18.

³⁶ Idem, *Ibidem*, p. 31

³⁷ Arnaldo Saraiva, *Ibidem*, p. 45.

Pelo número e pelo carácter significativo das obras que surgiram nas várias expressões da arte e no campo da ciência (que ficaram como referências fundamentais no evoluir do pensamento ocidental), pode-se dizer que o início do século XX na Europa foi uma fase de grande afirmação da vanguarda, afirmação essa conseguida através de uma multiplicidade de movimentos como sejam o Futurismo, o Expressionismo, o Dadaísmo, o Surrealismo. Tal como já tinha acontecido com o Decadentismo e com o Simbolismo, a forma de marcar bem os objectivos que perseguiam encontrada pelos respectivos fundadores é quase sempre a publicação de manifestos, cujos textos veiculavam a agressividade, o dinamismo e o inconformismo característicos do espírito da vanguarda. Destacamos seguidamente os pressupostos mais marcantes de cada um deles, começando pelo *Futurismo*, no dizer de Gilberto Mendonça Teles «cronologicamente, o primeiro movimento de vanguarda na Europa»³⁸.

O primeiro manifesto futurista é publicado por Marinetti a 20 de Fevereiro de 1909 no jornal parisiense *Le Figaro*. Três anos depois, em 11 de Maio de 1912, em Milão, publicará o «Manifesto Técnico da Literatura Futurista», e em 11 de Agosto do mesmo ano e na mesma cidade, o «Suplemento ao Manifesto técnico da Literatura Futurista». Todos estes documentos constituem a apologia programática de uma literatura que, proscrevendo a «imobilidade pensativa, o êxtase e o sono» da literatura feita até então, procura a «energia» e a «temeridade», defende a abolição da sintaxe, a renovação do estilo através de imagens que «contenham ligações vastas» para que possam conservar a «sua força de estupefacção», ao serviço da «imaginação sem fios» e de uma «intuição» que é defendida como «um estado de pensamento quase inteiramente intuitivo e inconsciente». A intensidade do movimento que caracterizava a civilização da máquina não achava, nos instrumentos de que a arte dispunha até então, a adequação necessária para poder reproduzir o moderno, por serem demasiado «estáticos» ou contemplativos. A sociedade moderna, com o seu ritmo acelerado, havia originado, por outro lado, convulsões interiores a que a arte só consegue dar vazão destruindo os equilíbrios legados pela tradição clássica. E se o **Futurismo** postulava uma transformação ou actualização da arte tornando-a dinâmica, o Expressionismo recorre muitas vezes à deformação como meio de expressar a intensidade emocional e as angústias da alma humana.

³⁸ Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, 12ª ed., Petrópolis, Vozes, 1994, p. 86.

Inicialmente ligado à pintura, o **Expressionismo** nasce e propaga-se nos países de língua alemã entre 1900 e 1910, estendendo-se rapidamente a outras nações da Europa Ocidental. Dos vários documentos (publicados entre 1911 e 1917) que procuram teorizar este movimento ressaltam, como pressupostos essenciais, o primado das ideias e da arte como «expressão de uma personalidade». Num documento de 1918, intitulado «Expressionismo na Poesia», Kasimir Edschmid afirma:

[...] As frases encontram-se dobradas no ritmo de uma maneira diferente do comum. Elas obedecem à mesma intenção, ao mesmo fluxo do espírito que somente revela o essencial. Melódica e encurvamento reinam sobre elas. Mas não para um fim em si mesmas. As frases, penduradas numa grande cadeia, servem o espírito que as forma.

Elas conhecem somente o caminho do espírito, o seu alvo, o seu significado. [...] Também a palavra ganha uma força diferente. [...] A palavra torna-se flecha. Atinge o interior do assunto, é enfatizada por ele. [...]

Este tipo de expressão não é alemão nem francês. Ele é supranacional. Ele não é somente assunto da arte. É exigência do espírito. Não é programa do estilo. É um problema da alma. Uma coisa da Humanidade.³⁹

O Expressionismo define-se, pois, através deste traço fundamental que é o de dizer e interpretar a «alma», tendo recebido, na sua fase inicial, o contributo das investigações de Freud sobre o inconsciente. Inversamente ao Impressionismo, em que o ponto de partida era o exterior, o Expressionismo parte do mundo interior do artista, da forma como ele reage ao exterior, normalmente não elegendo processos descritivos, mas transmitindo, através de um estilo «explosivo», o dinamismo ou o êxtase do homem perante situações de desespero e de caos. Na literatura manifestou-se principalmente no teatro e na poesia. No teatro, revela uma sublinhada ousadia nos temas veiculadores de um inconformismo satírico e na renovação das encenações; na poesia, o subjectivismo alia-se à inovação vocabular, à inspiração onírica, ao exotismo e ao niilismo.

Entre 1907 e 1914, o **Cubismo** ocupa o primeiro lugar na vanguarda parisiense, e a designação que passou a nomeá-lo deve-se a uma observação de Matisse sobre um

³⁹ Gilberto Mendonça Teles, *Ibidem*, p. 112.

quadro de Georges Braque. O Cubismo (também ele mais flagrantemente exemplificado e trabalhado na pintura que nas outras artes) define-se essencialmente por dar resposta à necessidade do artista de «multiplicar os pontos de vista na obra de arte, de propor uma linguagem estilhaçada e de alargar as gamas sonoras habituais»⁴⁰.

O sincretismo de todas as artes que já vinha caracterizando as últimas décadas do século XIX florescia neste início do século XX, fruto da convivência e inter-influência dos artistas das várias expressões. Este fenómeno de partilha e de proximidade entre as diferentes artes radica no facto de todas, nestes tempos da história das artes e das ideias, elegerem como ponto de partida as sensações e as percepções concretas, procurando exprimi-las tal como as recebem e as vivenciam. Trata-se da procura de uma utilização mais profunda da experiência sensorial. Como Antonella Sbrilli afirma:

[...] o indivíduo não está «parado» diante dos objectos da realidade, move-se no espaço, sintetizando as múltiplas imagens que o olhar lhe transmite; portanto, o olhar não está imóvel, desloca incessantemente o seu raio de acção, palpitando como uma sonda que – através de uma infinidade de testes – é capaz de reconstituir distâncias, volumes, planos, cavidades, protuberâncias, superfícies, etc. [...] trata-se, ao mesmo tempo, de uma forma extrema de realismo e de um modo de inserir na pintura a dimensão do tempo, da sucessão, da duração (um conceito estudado, na mesma época, pelo filósofo Henri-Louis Bergson): «O quadro englobava o espaço, agora irradia-se no tempo.»⁴¹

No que à poesia diz respeito, não havendo, no verdadeiro sentido do termo, um «manifesto» considera-se o texto de Apollinaire *Méditations Esthétique / Sur la Peinture*, de 1913, como susceptível de ser considerado como tal, pois muito embora em grande parte se refira à pintura, certos passos, contudo, aplicam-se à poesia:

Nesse ambiente, poetas e pintores partilhavam um ideal comum de renovação artística: os poetas assimilando técnicas pictóricas, os pintores apoiando-se nas

⁴⁰ Sandro Saproccati (Dir. de) e Antonella Sbrilli, *Guia de História da Arte*, 3ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 1997, p. 155.

⁴¹ Idem, *Ibidem*, pp. 158 – 159.

ideias filosóficas e poéticas. Isso concorreria para que o termo cubista, inicialmente aplicado à pintura, passasse também a designar um tipo de poesia em que a realidade era também fraccionada e expressa através de planos sobrepostos e simultâneos. [...] «Os grandes poetas e os grandes artistas têm por função social remover continuamente a aparência que reveste a natureza, aos olhos dos homens [...]».⁴²

Tal como a pintura, a poesia cubista privilegia a realidade quotidiana em que os objectos são encarados como estrutura global, como se fossem vistos simultaneamente dos vários ângulos. Predomina nela, portanto, a simultaneidade, o ilogismo, a preocupação com o tempo presente, a estrutura frásica predominantemente nominal, a enumeração caótica e a valorização do humor, o qual se opõe à passadista «dor poética» que pretende destruir.

Levando esta tendência «anti-passado» ao extremo, o movimento Dadá ou **Dadaísmo** assumirá o cariz subversivo da negação consciente do fundamento estético da arte. Nascido da experiência decepcionante da I Guerra Mundial, é considerado mais como uma revolução intelectual do que como um movimento estético, dado que a sua atitude fundamental é a de fazer tábua rasa daquilo que pré-existe, de todos os conceitos culturais, em favor da espontaneidade do momento, tal como se afirma no «Manifesto Dadá 1918»:

[...] abolição de memória: Dadá; abolição da arqueologia: Dadá; abolição dos profetas: Dadá; abolição do futuro: Dadá; crença absoluta indiscutível em cada deus produto imediato da espontaneidade: Dadá; [...] Dadá Dadá Dadá, uivos das dores crispadas, entrelaçamento dos contrários e de todas as contradições, dos grotescos, das inconsequências: A VIDA.⁴³

O Dadaísmo é, muitas vezes, apontado como uma etapa importante e fundamental para muitos artistas que depois evoluíram para outras experiências, principalmente para o **Surrealismo**. De facto, o movimento surrealista teve entre os seus fundadores

⁴² Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, 12ª ed., Petrópolis, Vozes, 1994, pp. 114 – 115.

⁴³ Idem, *Ibidem*, p. 145.

elementos que, tendo vivido a experiência da absoluta liberdade criativa que o Dadaísmo lhes proporcionou, passaram depois a aderir às regras e aos pressupostos estéticos estabelecidos pelo primeiro Manifesto Surrealista lançado em 1924 por André Breton. Sem definir nenhuma norma formal à qual os artistas tivessem de ater-se, o Surrealismo afirma-se, conseqüentemente, como uma atitude do espírito perante a vida e não como conjunto de medidas estéticas ou regras formais. Privilegia as pesquisas da psicologia moderna sobre as origens e as variações das imagens subscientes, atribuindo capital importância às investigações sobre o processo do sonho explicado por Freud. Interessa-se sobremaneira pelo «automatismo psíquico», que conduza à expressão do real funcionamento do pensamento, «sem qualquer controlo exercido pela razão e fora de qualquer preocupação estética ou moral.»

O Surrealismo pressupõe «a expressão humana sob todas as formas» e no que à linguagem diz respeito, a «escrita automática» demonstrou a capacidade de aquela poder ser usada de forma completamente diferente de sua utilização habitual, não se submetendo à necessidade da lógica da comunicação imediata.

*

Em consonância com as mais avançadas práticas, a nível da arte e da literatura, que ocorriam na Europa, nasceu e desenvolveu-se o **Modernismo em Portugal**, também como na Europa resultante da inter-influência das artes plásticas e da literatura. Foram protagonistas deste movimento estético Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, para além dos que com eles se reuniram na publicação da revista *Orpheu*, órgão divulgador, por excelência, da estética modernista nas Letras portuguesas.

Tendo colaborado já na revista portuense *A Águia* que desde 1910 veiculava os princípios estéticos e filosóficos da chamada «Renascença Portuguesa», com ensaios em torno da concepção da «Nova poesia portuguesa», Fernando Pessoa, por volta de 1913 (ano em que Mário de Sá-Carneiro escreve os poemas de *Dispersão*) começa a relacionar-se com aqueles que viriam a formar consigo o núcleo do grupo modernista.

Em 1915, à ideia que Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro alimentavam de fundarem uma revista (com o nome de «Europa») que correspondesse à sua necessidade de «reagir em leonino» contra o ambiente» juntou-se a sugestão de Luís de Montalvor, recentemente chegado do Brasil, onde com outros colegas brasileiros, entre os quais

Ronald de Carvalho, pensaram numa revista trimestral luso-brasileira para a qual até já haviam escolhido o nome: *Orpheu*. Foi esta confluência de vontades que rapidamente fez nascer a publicação cujos dois primeiros números funcionaram como órgão do Modernismo em Portugal, já que o terceiro, devido a dificuldades de ordem financeira por parte do patrocinador dos dois primeiros (o pai de Mário de Sá-Carneiro) só em 1984 veio a ser publicado pelas Edições Ática, que entretanto já haviam reeditado o *Orpheu 1* e *2*. O trabalho ensaístico que acompanha esta reedição, da responsabilidade de Maria Aliete Galhoz, em muito tem contribuído para o melhor conhecimento e a melhor compreensão dos pressupostos que deram forma ao Modernismo português. Da maior importância (e pelas mesmas razões) é também a introdução crítica à edição de *Orpheu 3*, da responsabilidade de Arnaldo Saraiva e a edição diplomática deste mesmo número da revista, da Nova Renascença, sob a égide de José Augusto Seabra.

Da leitura atenta destes textos, fica-nos uma ideia clara quanto às coordenadas segundo as quais se estruturou o Modernismo em Portugal que em 1915 gozou de um impacto social e cultural tão forte quanto efémero, mas que, de alguma forma, verá o seu legado recuperado pela revista *Presença* (entre 1927 e 1940).

Não obstante a inevitável continuidade de alguns traços característicos das escolas anteriores (com destaque para o Simbolismo), a arte do *Orpheu* perseguia essencialmente a ruptura com o velho, o estagnado, o podre, para «vibrar com toda a beleza do contemporâneo». ⁴⁴ Visava, sobretudo, uma arte cosmopolita e universal.

A inspiração nestes princípios por parte da revista *Presença* levou a que esta fosse designada como órgão do denominado «Segundo Modernismo Português» que, na visão de alguns críticos literários, como, por exemplo, Jorge de Sena, ultrapassando o individualismo que caracterizou os «homens de 1915» procurou uma ampla divulgação da cultura literária portuguesa. Nas palavras daquele ensaísta, citadas por Eugénio Lisboa, a *Presença*

[...] promoveu e revelou os homens de 1915, ela atacou a literatice ou literatura livresca, como Régio lhe chamou, ela exigiu a penetração e inteligência críticas, aonde havia só superficialidade ou boa vontade jornalísticas; ela chamou a atenção para toda uma renovação das artes e defendeu-a; ela tentou recolocar a cultura

⁴⁴ Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação* [textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho], Lisboa, Edições Ática, 1966, p. 168.

literária portuguesa ao nível da informação internacional que não interessara aos homens de 1915 (os quais, no seu imenso orgulho eram *isso*, pelo que não precisavam de fazer *isso* em benefício dos outros).⁴⁵

De facto, o que preocupava realmente o *Orpheu* não era promover a «cultura literária portuguesa» em particular, mas, nas palavras do próprio Pessoa, «criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço», não considerando Portugal ou até qualquer parte de Portugal diferente ou inferior a qualquer parte do mundo, em termos de potencialidades para a consecução desse desiderato: «Basta qualquer cais europeu – mesmo aquele cais de Alcântara – para ter ali toda a terra em comprimido. [...] por isso a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo»⁴⁶. Esta vocação cosmopolita aponta também, e por conseguinte, para uma abertura a todas as possibilidades de expressão de cada artista, admitindo a simultaneidade de «todas as aventuras estéticas», como afirma Jacinto do Prado Coelho, que acrescenta: «O surto romântico parece ter chegado aqui às suas últimas consequências. Ao ponto de se virar contra si próprio: a literatura (principalmente em Pessoa, mas também em Almada) não é já expressão do indivíduo mas linguagem que se constitui, inesperada, a partir dum vazio, dum *não-eu*»⁴⁷.

Das «aventuras estéticas» empreendidas pelos homens do *Orpheu*, principalmente por Fernando Pessoa, surgiram os vários ismos de que o **Paulismo** foi precursor, resultante da publicação no único número de *A Renascença*, em 1914, de «Impressões do Crepúsculo», título que englobava dois poemas: «Ó sino da minha aldeia» e «Pauis de roçarem ânsias pela minha alma em ouro...». O segundo leva às últimas consequências a estética simbolista, no acentuar da expressão do vago e do subtil, da ânsia de além, através de uma sintaxe obscura e desconcertante que pretende dizer um estado de alma ansiando por «outra coisa», o «mudo grito de ânsia» que «põe garras na Hora». É este o texto inaugural das publicações de Fernando Pessoa enquanto poeta português, ao qual Mário de Sá-Carneiro já havia reagido com entusiasmo em carta de 6 de Maio de 1913, com ele se identificando plena e extasiadamente:

⁴⁵ Eugénio Lisboa, *Poesia Portuguesa: do «Orpheu» ao Neo-Realismo*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1980, p. 50.

⁴⁶ Fernando Pessoa, in *Obras de Fernando Pessoa*, vol. 2, Introd. Organ. Bibliog. e Notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa, Porto, Lello & Irmão Editores, 1986, p.1318.

⁴⁷ Jacinto do Prado Coelho, *Dicionário de Literatura*, 4ª ed., 2º vol., Porto, Figueirinhas, 1992, p. 658.

Quanto aos «Pauis» [...] eu sinto-os, *eu compreendo-os* e acho-os simplesmente uma coisa maravilhosa; uma das coisas mais geniais que de você conheço. É álcool doirado, é chama louca, perfume de ilhas misteriosas o que você pôs nesse excerto admirável, aonde abundam garras.⁴⁸

Tal como o poema «Impressões do Crepúsculo» deu origem ao Paulismo, o poema «Chuva Oblíqua», também de Fernando Pessoa (escrito em 1914) exemplificará e funcionará como texto programático do **Interseccionismo**. Transpondo, de certa forma, para a poesia os recursos pictóricos do Cubismo ou do Simultaneísmo, que representavam os objectos vistos simultaneamente sob diversos ângulos, «Chuva Oblíqua» vai mais longe, pois opera várias intersecções a nível das sensações não só visuais como de tempo e sobretudo da memória de um eu que as convoca no sentido de uma unicidade à partida impossível, dado o carácter por vezes antagónico que as configura. Mas, na medida em que os vários elementos se opõem, também, por outro lado, se atraem, encontrando, por momentos, um factor de união na sua diferença, logrando, então, alcançar, por assim dizer, «harmonia poética»: o horizontal e o vertical do poema I numa paisagem atravessada pelo «sonho dum porto infinito» que por sua vez se intersecciona com tudo e com o próprio sujeito poético («e entra por mim dentro, / E passa para o outro lado da minha alma...»); o visual e o auditivo em II, num esplendor criado pelas luzes, a chuva, o coro e os fiéis; o claro e o escuro em III, inerentes ao emblemático significado da Esfinge, e presentes no jogo luz do candeeiro/sombra da mão projectada e ampliada; o dentro e o fora em IV, e em V o perto e o longe, os lugares, as coisas e as pessoas («cruzam-se», «penetram-se», «aparecem do outro lado», «bailam parados dentro de mim...» , «De repente [...] misturado, o pó das duas realidades cai»; o claro e o escuro (aliados à conotação de alegria/tristeza) operados pela batuta do maestro à medida que a música instala, ressuscita a infância do eu lírico («Prossegue a música, e eis na minha infância / De repente entre mim e o maestro, muro branco,») e depois a apaga novamente («E a música cessa como um muro que desaba, / A bola rola pelo despenhadeiro dos meus sonhos interrompidos»).

⁴⁸ Mário de Sá-Carneiro, *Correspondência com Fernando Pessoa*, Edição de Teresa Sobral Cunha, vol. 1, Lisboa, Relógio D'Água, 2003, p. 99.

O Interseccionismo é, então, e citando a conhecida definição do próprio Fernando Pessoa em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, «o sensacionismo que toma consciência de cada sensação ser, na realidade, constituída por diversas sensações mescladas.»

Importa, assim, procurar compreender os aspectos fundamentais em que assenta o **Sensacionismo**: se para o Paulismo e para o Interseccionismo os princípios basilares são apenas deduzidos dos poemas programáticos que lhes deram origem, já no que respeita ao Sensacionismo, Pessoa, em vários escritos e ensaios, deixou matéria suficiente com vista à sua fundamentação teórica. Numa carta a um editor inglês sobre a «poesia portuguesa <sensacionista>» explicita o que é «the central attitude of Sensationism»:

- 1.The only reality in life is sensation. The only reality in art is consciousness of sensation.
- 2.There is no philosophy, no ethics and no aesthetics even in art, whatever there may be in life. In art there are only sensations and our consciousness of them. Whatever love, joy, pain, may be in life, in art only sensations; in themselves, they are worthless to art. [...] that is to say, our sensations must be so expressed that they create an object which will be a sensation to others. Art is not, as Bacon said, «man added to Nature»; it is sensation multiplied by consciousness – multiplied, be it well noted. [...] ⁴⁹

Outros escritos insistem igualmente nas características tidas pelo autor como as essenciais para definir o Sensacionismo e, à luz deste, as características da arte que englobam uma «teoria do conhecimento»:

- 1.Tudo é a sensação.
- 2.Sensação compõe-se do *objecto* sentido e da sensação, propriamente dita.
- 3.Perante este fenómeno basilar da vida psíquica, a humanidade tem três atitudes: a ciência, a filosofia (a metafísica) e a arte.
- 4.A ciência cinde sensação e *objecto* – e, ou se ocupa do *objecto* independentemente do que a sensação dele vale – ciências físicas, naturais, (...) ou da sensação independentemente do *objecto* (psicologia).

⁴⁹ Fernando Pessoa, in *Obras de Fernando Pessoa*, vol. 3, Introd., Org., Bibl. e Notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1986, pp. 193 – 194.

5.A filosofia aproxima a sensação e o objecto, busca investigar quais as suas íntimas relações.

*

As coisas são como que cúbicas; a nossa sensação delas plano-quadrada. Cada sensação pode dizer-se cúbica porque envolve um triplo: a coisa-em-si (seja ela o que for), a nossa percepção individual, e a nossa percepção extra-individual, isto é, hereditariamente fixada como individual, como social, humana, *de ente*. [...] ⁵⁰

O Sensacionismo surge-nos, assim, com um fundamento estético e psicológico. Tendo a arte como base a sensação, ela deveria empreender uma decomposição das sensações, para que o homem tomasse consciência da estrutura da realidade decomposta nos seus vários elementos. O acto artístico é, portanto, para o Sensacionismo uma tomada de consciência «intelectualizada» (é uma consciência da consciência da sensação), única forma de concretizar a expressão. Como Pessoa afirmava, «A finalidade da arte é simplesmente aumentar a auto-consciência humana».

Enquanto expressão, o Sensacionismo é a vivência das sensações do sujeito poético levadas, muitas vezes, ao paroxismo. A sensação resultante do contacto com as coisas não é, no entanto, exclusivamente individual, pois a ela se associam outros dados já anteriormente adquiridos e fixados pela memória. Esta actividade de sintetização de dados operada pela consciência realiza-se através de um processo interseccionista.

Almada Negreiros foi um dos poetas do *Orpheu* que melhor representaram o Sensacionismo, apelidando-se a ele próprio de «poeta sensacionista de Narciso do Egipto». O poema que melhor traduz esta faceta do artista é «A Cena do Ódio».

Mas, como afirma Fernando Pessoa, «cada sensacionista digno de menção é uma personalidade à parte e, naturalmente, todos exerceram uma acção recíproca.» Há-de, no entanto, acrescentar:

Nenhum sensacionista foi mais além do que Sá-Carneiro na expressão do que em sensacionismo se poderá chamar sentimentos coloridos. A sua imaginação – uma

⁵⁰ Idem, *Ibidem*, p. 250.

das mais puras na moderna literatura, pois ele excedeu Põe no conto dedutivo em «A Estranha Morte do Professor Antena» - corre desenfreada por entre elementos que os sentidos lhe facultaram, e o seu sentido da cor é dos mais intensos entre os homens de letras.⁵¹

Quanto ao **Futurismo** português, os seus principais cultores foram Álvaro de Campos (cuja «Ode Triunfal», publicada no *Orpheu 1*, canta a era da máquina e a intensidade febril da civilização moderna), Almada Negreiros (com «A Cena do Ódio», «Manifesto Anti-Dantas» e ««Ultimatum» futurista às gerações portuguesas do século XX») e Mário de Sá-Carneiro (com «Manucure», na sua própria classificação «semifuturista com intenção de «blague»»).

Estes textos evidenciaram a intenção de escandalizar, de chocar o público quer pelas ousadas afirmações de carácter iconoclasta quer pelo recurso a inusitadas estruturações verbais (pontuação acintosamente exclamativa e interrogativa, onomatopeias estrepitosas, interjeições exclamativas e, por vezes, provocatórias) ou ainda pela integração de símbolos matemáticos e de outras línguas. Com tudo isto se pretendo «renovar», implantar o «novo», ainda que se não saiba muito bem como, pois, de todos estes textos resulta muito mais uma mensagem demolidora que uma proposta estruturante. Por isso E. Melo e Castro nos diz que «o futurismo foi certamente entre nós a primeira manifestação de uma cultura marginal e de contra-cultura»⁵². Por isso, já Fernando Pessoa havia afirmado:

O cubismo, o futurismo e escolas afins constituem aplicações erróneas de intuições fundamentalmente certas. O erro reside no facto de tentarem resolver o problema de que suspeitam em termos da arte tridimensional; o seu erro fundamental reside em atribuírem às sensações uma realidade externa, que, de facto, possuem, mas não no sentido que os futuristas e outros julgam. Os futuristas são algo de absurdo, como gregos que pretendessem ser modernos e analíticos.⁵³

⁵¹ Maria Aliete Galhoz, «Para uma Diversidade na «História de Orpheu» – Teorização de Fernando Pessoa», in Introdução de *ORPHEU 2*, 2ª reed., Lisboa, Edições Ática, pp. XXXI – XXXIII.

⁵² Ernesto Melo e Castro, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, p. 47.

⁵³ Maria Aliete Galhoz, «Para uma Diversidade na «História de Orpheu» – Teorização de Fernando Pessoa», in Introdução de *ORPHEU 2*, 2ª reed., Lisboa, Edições Ática, pp. XXVI - XXVII

Com efeito, uma das preocupações de Fernando Pessoa consistia em, como afirma João Gaspar Simões, «afastar a poesia dos domínios da análise – dos puros domínios da alma, domínios esses que ele tinha por subjectivos ou <degenerativos>, românticos, portanto». E, continuando a citar aquele crítico do Modernismo português, quer Pessoa quer Sá-Carneiro estavam convictos de que «A natureza não era a alma, e a alma a natureza, contradição perpétua, perpétua ambiguidade, mas a natureza estava na alma, o universo no eu – uma <correspondência> cósmica integrava o homem no mundo, harmonizando-os. É esta a essência da nova poesia»⁵⁴.

A subjectividade na poesia moderna está, assim, imbuída da natureza, do universo, e é nesta medida que se projecta para o «a haver», «a construir», sem ter, no entanto, a certeza de o alcançar. Pessoa dirá: «O maior poeta da época moderna será o que tiver mais capacidade de sonho.» E acrescentará depois: «Hoje o sonho é sempre das cousas inexecutáveis»⁵⁵.

Podemos, porventura adivinhar, no poeta assim caracterizado, uma personalidade instável, dispersando-se no universo, e cuja visão «nebulosa» será uma visão simbolista, mas tendo, ao mesmo tempo, a capacidade de observar e objectivar o mundo com «plasticidade» e «imaginação», como diz Teresa Rita Lopes, «a tal <plasticidade> e <imaginação> que já em 1912 Pessoa apresentava como características da <nova poesia portuguesa> em vias de afirmação [...]»⁵⁶.

Aquilo que esta atitude de perseguir o sonho, perscrutar o mistério, dando largas à imaginação implica de individualismo e egotismo exacerbado terá em Mário de Sá-Carneiro o maior cultor, já que Fernando Pessoa, como testemunham as cartas a Armando Cortes Rodrigues, virá a perder o entusiasmo pelo Paulismo e pelo Interseccionismo, que considerará um «plebeísmo insuportável», tomado que passa a estar pela ideia do dever patriótico (quase religioso) de contribuir para que o «psiquismo nacional» saia da estagnação em que se encontra. Mário de Sá-Carneiro, pelo contrário,

⁵⁴ João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa – História de uma Geração*, Lisboa, Liv. Bertrand, 1981, pp. 214 – 217.

⁵⁵ Fernando Pessoa, *Obras de Fernando Pessoa*, vol.3, Introd., Org. e Notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa, Porto, Lello & Irmão Editores, 1986, pp. 150 – 151.

⁵⁶ Teresa Rita Lopes, «Pessoa e Pessanha: o Sucedentismo e o Interseccionismo na Teoria e na Prática», in *Poéticas do Século XX*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984, pp. 150 – 151.

aderiu totalmente ao Paulismo que, como dirá João Gaspar Simões, «fora feito à medida do seu temperamento difuso, pastoso e «sem suporte»»⁵⁷.

É de uma agudeza particularmente certa, quanto à definição do «ser moderno», o pequeno texto de Almada Negreiros que figurou no «Catálogo do 1º Salão dos Independentes» em 1930:

Uma época não é apenas uma questão de tempo, mas essencialmente um sentido do novo no eterno. Tão pouco a novidade é uma impressão recebida do exterior – mas é o próprio fundo da alma que faz sua aparição ao sol. Isto de ser moderno é como ser elegante: não é uma maneira de vestir, mas uma maneira de ser.

O Modernismo português, que na revista *Orpheu* teve o órgão através do qual se afirmou de forma indelével, caracterizou-se por aquele carácter estelar em que várias concepções estéticas se desenharam, numa confluência de marcas do passado (que assim conheciam uma espécie de apuramento e sublimação) com as novas teorias e práticas que, em sintonia com a literatura que se fazia na Europa, recorriam muitas vezes ao escandaloso e ao invulgar. O carácter estelar acima referido era, por outro lado, consequência de um dos aspectos mais marcantes da vanguarda órfica que é o pendor para a dispersão e para o panpsiquismo, tão fortemente presentes nas obras de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro. A resposta a esta «crise do eu» assumiu, em cada um deles, um caminho diferente: a incursão pela experiência da heteronímia do primeiro (logrando assim consubstanciar e ultrapassar esse «desdobramento vivencial») e a desistência irremediável do segundo, incapaz de encontrar a síntese que o salvasse desse estado intervalar entre o «eu» e o «outro».

Sendo a obra literária de Sá-Carneiro muito mais reflexo dos seus sucessivos «estados de alma»⁵⁸ do que fruto de uma maturação estética, não se afigura possível uma nítida notação gradativa ou evolutiva da mesma.

⁵⁷ João Gaspar Simões, *Ibidem*, p. 232.

⁵⁸ Em vários passos da Correspondência alude ao seu entusiasmo ou então à falta dele e à falta de vontade para escrever. E na carta de 13 de Julho de 1914 afirma desalentadamente: «Estados de alma, ânsias, tristezas, ideais, grandes torturas de que saíam os meus livros tudo isso acabou...» in *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. 1, 2ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1992, p. 169.

Nesses três anos de escrita (de 1913 a 1916) encontramos como salientou Urbano Tavares Rodrigues, «Os paroxismos do paulismo, o metaforismo «áureo», o delírio sensacionista, os poemas capitulares da desistência, do desespero...»⁵⁹ Se é certo que os poemas produzidos em 1915 – 1916 denunciam o desespero e a capitulação, não é menos verdade, no entanto, que esses sentimentos são pressentidos como latentes em muitos outros momentos, como uma inevitabilidade que se vai adiando. Já em carta de 16 de Novembro de 1912 assegura a Fernando Pessoa: «E eu cada vez mais me convenço de que não saberei resistir ao temporal desfeito – à vida, em suma, onde nunca terei lugar»⁶⁰.

Abordando esta questão da caracterização da obra de Mário de Sá-Carneiro segundo o critério da evolução de fases de trabalho, Fernando Cabral Martins refere estudos anteriores, como os de Maria da Graça Carpinteiro (que tem em conta apenas os textos narrativos) e Perfecto-E Quadrado (que considera poesia e narrativa) os quais, atendo-se apenas à ordem das datas de publicação dos livros, abstraem o pertinente facto de que, paralelamente à escrita de uma obra, outras estavam a ser elaboradas e de que a compreensão do sentido da uma beneficia desse tipo de relação que estabelece com as outras. Refere igualmente a perspectiva de Teresa Rita Lopes sobre este assunto, a qual se aproxima da de Dieter Woll, por ambos considerarem na poesia de Sá-Carneiro uma «mudança de tom» com «Escala» e «Sete Canções de Declínio». Para além, e por outro lado, da «leitura mítica» feita por João Pinto de Figueiredo, segundo a qual, na perspectiva de Fernando Cabral Martins, «as sincronias sucessivas são lidas como degraus numa evolução, passos que fazem ascender o conjunto da obra à perfeição de um sentido global», achando-se o «mito de Sá-Carneiro» composto como os vários actos de uma ascensão-queda trágica, este ensaísta nota ainda a proposta de leitura de Herberto Helder que tem em conta uma «gradação ascendente quanto à pureza do género artístico» a qual «faz coincidir esse momento de máximo fulgor literário com o definitivo fracasso humano», construção que, para Cabral Martins, é «demasiado perfeita»⁶¹. A proposta que a seguir apresenta é a da definição de «séries textuais» à qual presidiu o critério da «proximidade de tempo e de espaço» de que resultam «afinidades

⁵⁹ Urbano Tavares Rodrigues, in Prefácio a *Mário de Sá-Carneiro, Cartas a Fernando Pessoa*, vol. 1, 2ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1992, p. 13.

⁶⁰ Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. 1, 2ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1992, p. 29.

⁶¹ Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, pp.74 e 75.

especiais de tom e de tema entre textos diferentes». A constituição destas séries demonstra, mais do que um percurso evolutivo na escrita de Sá-Carneiro, o afluir de temas, com as suas variações, ao longo dos textos-tempo, como seja o tema do «duplo» (presente nos contos de 1912 e depois, em 1913, em *A Confissão de Lúcio* e várias das narrativas de *Céu em Fogo*), a «dissolução da identidade», o «eu intermédio», o «eu metade» (na poesia produzida em 1914), o atingir da «máxima afirmação vanguardista» com *Poemas sem Suporte* para o Orpheu 2, em 1915, e, a partir daqui, com *Escala* e *Sete Canções de Declínio*, o continuar a trabalhar «em simultâneo a melodia decadente e a dissonância da vanguarda», no sentimento cada vez mais agudo de um «Eu paradoxal»⁶².

Neste contexto da tentativa de estabelecer o hipotético percurso evolutivo da obra de Sá-Carneiro, podemos ainda referir João Gaspar Simões que considerou a «fase abstracta» e a «fase concreta» como duas maneiras distintas segundo as quais a poesia do autor de *Dispersão* se manifestava, fases que, sem se sucederem definitivamente uma à outra, antes se «intercalavam uma na outra e eram apenas momentos». A «fase abstracta» corresponderia a «momentos de perfeita desintegração humana» em que por «metáforas constantes, fulgurância de imagens, transposição de sensações» a realidade é meramente «refractada». Na «fase concreta», que se diria mais humana, «há um homem – o sujeito – a reagir perante o mundo»⁶³. Enquanto que na «fase abstracta» predominava o carácter sensorial, a exuberância das sensações, que se substitui ao sujeito poético, na «fase concreta» esse mesmo sujeito poético toma consciência da dramaticidade da sua natureza, essa realidade por ele vivida e que se resume à incapacidade de ser, pela impossibilidade de possuir. Sendo certo que estas duas formas de se exprimir se interpenetravam ao longo de toda a obra de Sá-Carneiro, é um facto que nos seus últimos poemas é o tom intimista que predomina, num desalento de rendição.

No oscilar constante da poesia de Sá-Carneiro entre um sensualismo peculiar e exacerbado e um subjectivismo dramático e profundo, tomaram forma variadas expressões estéticas vigentes no seu tempo e às quais conferiu sempre um cunho de originalidade.

⁶² Idem, *Ibidem*, pp. 80 –81.

⁶³ João Gaspar Simões, in Introdução a *Poesias–Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Ed. Ática, 1978, pp. 35 a 38.

O modernista e entusiasta pela Vanguarda que, à notícia de terem (ele e os do seu grupo) sido considerados loucos, numa reacção à leitura dos textos do *Orpheu* gritou «vencemos!», consegue conciliar na sua obra toda a força explosiva que esse grito subentende com as raízes de um passado que alguns fazem remontar ao Romantismo (pela via da subjectividade que em certos textos impera), mas que, numa maior proximidade temporal, assume as características da expressão simbolista. Está longe, no entanto, de ser assim tão simplista a classificação da poética de Mário de Sá-Carneiro, cuja diversidade de facetas constantemente nos surpreende e nos escapa a cada tentativa de uma «rotulação» mais rigorosa.

Vivenciando todas as vicissitudes de um espaço e de uma época eivados das peculiaridades inerentes a um tempo de transição e de crise em que todo o passado é rejeitado ou posto em causa e o novo hesita ainda entre os arroubos do entusiasmo e as fragilidades que lhe são próprias, Sá-Carneiro marca a sua presença através de uma escrita em que a vida se suspende e o vivido se refracta, tantas vezes, em multiplicidade e incoerência.

Perscrutar os meandros da pluridiversidade estética da sua obra, fazer a destrição da maneira como as várias tendências ou correntes assumiram forma nos textos de Sá-Carneiro, nomeadamente os produzidos entre 1913 e 1916, é tarefa que nos propomos realizar, cientes de quão rebeldes à classificação e à sistematização são os traços que vamos encontrando, as inflexões que se esboçam e através das quais a cada passo afloram e se imbricam marcas dos vários ismos já por nós referidos. Definidas as características essenciais de cada movimento estético, assim como os condicionalismos que os fizeram surgir no âmbito internacional e na expressão da arte em geral, passamos, em seguida, e mediante a análise dos textos, à verificação das marcas dessas principais tendências estéticas na obra de Mário de Sá-Carneiro.

II – A Estética decadentista, simbolista e modernista na obra de Mário de Sá-Carneiro

Decadentismo

Os contos de *Princípio*, a novela *A Confissão de Lúcio* e os contos de *Céu em Fogo* podem indiciar a relação com a estética decadentista logo pelo estatuto ou natureza do protagonista, que é em quase todos um artista ou um esteta excepcional, excepcionalidade essa que se constrói através de traços de bizarria, de excentricidade, de loucura. Em «Loucura...», Raul Vilar é-nos, logo na primeira página, apresentado como o «grande escultor», dotado de «uma singularíssima psicologia», e imediatamente a seguir são referidas as suas «ideias esquisitas, de uma esquisitice sinistra.» Em «Sexto Sentido», Patrício Cruz é um «primoroso contista» acometido da posse de um estranho sentido que o levará à loucura. Em *A Confissão de Lúcio*, o ambiente é o vivido pelos artistas, e artistas são Ricardo e Lúcio, duas faces de uma irrealidade enigmaticamente vivida a três, ou, simplesmente, o desdobramento de um eu oscilando entre a dispersão e a busca da unidade. Quanto às narrativas de *Céu em Fogo*, em «Mistério» o «Artista» a quem a «vida de todos os dias» «nauseava» procurava «a sua companheira d'alma» e encontrou «alguém que lhe «sentia» toda a alma como se «sente» uma obra genial»⁶⁴ e procurou a resposta a uma derradeira dúvida: «Poder-se-iam, em verdade, abater todas as barreiras entre duas almas?»⁶⁵ Em «O Homem dos Sonhos», temos «um espírito original e interessantíssimo;» que «tinha opiniões bizarras, ideias estranhas»⁶⁶ e que «soube evitar esse lugar comum» que é a vida⁶⁷. Em «Asas», Zagoriansky, o «extraordinário personagem», um «vago artista russo», persegue «uma arte sobre a qual

⁶⁴ Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*, Lisboa, Assírio & Alvim, Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, nº 54, 1999, p. 95.

⁶⁵ Idem, *Ibidem*, p. 97.

⁶⁶ Idem, *Ibidem*, p. 103.

⁶⁷ Idem, *Ibidem*, p. 109.

a gravidade não tem acção»⁶⁸. Em «Eu-Próprio o Outro», as metáforas identificativas que abrem o texto sublinham, desde logo, a excepcionalidade de um eu que se «sobeja» em outro. Domingos Antena, o protótipo do cientista louco que é protagonista de «A Estranha Morte do Prof. Antena», era «indefinidamente estranho». Em «O Fixador de Instantes» há um eu que procura «esquecer o instante, volvê-lo perdurável»⁶⁹ numa «vida que ninguém compreende» e que é forçosamente diferente da vida normal: «eu tive a sensação de não ser um habitante da vida»⁷⁰. Por fim, Inácio de Gouveia, de «Ressurreição», escritor que se orgulha da sua condição superior à dos simples mortais: «Ah! Como ele era de outra Raça, doutro mundo – como ele era maior!...»⁷¹ O facto de ter amado a mesma mulher que depois Étienne Dalember também amou origina uma atracção que vai crescendo entre ambos e que culmina «nesse abraço limpo, unissexuado»⁷².

Aliás, este comportamento sexual que perpassa ao longo de várias novelas de Sá-Carneiro longe de diminuir a personagem que a vivencia é, antes, mais uma marca da sua excepcionalidade. De contornos ambivalentes que oscilam entre os paroxismos mais exacerbados da posse heterossexual e o onanismo considerado pelo narrador de «Ressurreição» como de «todas as carícias, todas as perversões [...] sem dúvida a maior, a mais completa e amarfanhadora, a mais vaga: logo a mais erguida em chama», passando por uma homossexualidade que simultaneamente se revela e se esconde, a questão sexual será, na ficção de Mário de Sá-Carneiro, uma forma de sublinhar a diferença de um eu que tudo ambiciona transcender, numa busca inglória da pureza, da autenticidade.

Os esboços de teoria estético-filosófica que surgem nos diálogos das personagens e nas considerações do narrador das novelas veiculam, também eles, as preocupações do herói decadente. Em «O Incesto», o narrador fala do «prazer de criar», da «alegria inefável de vermos os nossos pensamentos tomar forma» e do gosto de «fazer aquilo de que gostamos», ao contrário da gente comum que age de acordo com o que os outros

⁶⁸ Idem, *Ibidem*, p. 126.

⁶⁹ Idem, *Ibidem*, p. 188.

⁷⁰ Idem, *Ibidem*, p. 193.

⁷¹ Idem, *Ibidem*, p. 205.

⁷² Idem, *Ibidem*, p. 263.

fazem⁷³. Raul Vilar (protagonista de «Loucura...»), falando dos literatos, afirma que estes «compreendem que a beleza da carne está em parecer pedra». E, relacionando-os com a sua própria arte, sintetiza dirigindo-se ao narrador (homodiegético): «A escultura faz corpos: eu faço corpos. A literatura faz almas: tu fazes almas»⁷⁴.

A arte como estetização dos sentidos que conduz o artista a uma outra dimensão é, em boa verdade, a questão fundamental que absorve a maior parte das personagens sá-carneirianas. A americana de *A Confissão de Lúcio* afirma:

- Acho que não devem discutir o papel da voluptuosidade na arte porque, meus amigos, a voluptuosidade é uma arte - e, talvez, a mais bela de todas. Porém, até hoje, raros a cultivaram nesse espírito. [...] Ah! Mas aquele que fosse um grande artista e que, para matéria-prima, tomasse a voluptuosidade, que obras irreais de admiráveis não altearia!...⁷⁵

Zagoriansky, a estranha personagem de «Asas», com «zebrante intensidade» disserta sobre a sua Arte:

- Urge também, meu amigo, que um Artista de génio saiba individuar, *animar*, a Atmosfera... quando a rompem grandes expressos, e os afileamentos dos dirigíveis, as hélices, os volantes, as rodas das oficinas, os braços dos guindastes - tanta beleza dura! [...] cada vez melhor me convenço de que a atmosfera é uma fonte inesgotável de beleza inúmera. Convém que nós, os artistas, aprendamos, hora a hora, a devassá-la... Saber a Distância! Compreender o Ar... o espaço, que nunca é imóvel - e vibra sempre, coleia sempre... A mínima oscilação, só por si, vale um motivo de Arte - é uma beleza nova: zebrante, rangente, desconjuntada e imersa...⁷⁶

⁷³ Mário de Sá-Carneiro, *Princípio e Outros Contos*, Mem Martins, Public. Europa-América, col. Clássicos, 1991, pp. 214 - 215.

⁷⁴ Idem, *Ibidem*, p. 143.

⁷⁵ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, 5ª ed. Lisboa, Edições Ática, 1973, p. 28.

⁷⁶ Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*, Lisboa, Assírio & Alvim, col. Clássicos da Literatura Portuguesa, nº 54, 1999, p. 118.

O seu objectivo seria a expressão máxima do carácter sensorial das coisas do qual resultaria uma espécie de vida sinestésica: «Os meus poemas são para se interpretarem com todos os sentidos...»⁷⁷ Então, a obra de arte atingiria o ideal da perfeição: «- Até hoje, não existe uma Obra de Arte perfeita. As maiores, [sic] são excertos. E eu quero o meu Poema íntegro! Tão incorrigível que lhe não possam tirar uma letra sem se desmoronar»⁷⁸.

É ainda na senda da perfeição enquanto arte, da vida volvida arte ou vice-versa que o «artista de génio» cuja voz nos fala em «O Fixador de Instantes» tece a sua poética:

Como seria grande aquele que lograsse *realizar* a vida! Dar forma, persistência, a todos os momentos belos, fulvos de angústia – em todo o caso grandes, sensíveis – que alguma hora existisse!... Para tal a vida criaria novas dimensões; seria altura, vertigem, ela que é só superfície... [...]

- E como erguer o instante, volvê-lo perdurável?

De mil formas, como de mil formas o artista de génio executa a sua arte.⁷⁹

Ricardo, o poeta de *A Confissão de Lúcio*, revela-se a Lúcio como o artista cujas obras reflectem aquilo que terá «sentido já como literatura»:

- Garanto-lhe, meu amigo, todas as ideias que lhe surjam nas minhas obras, por mais bizarras, mais impossíveis – são, pelo menos em parte, sinceras. Isto é: traduzem emoções que na realidade senti; pensamentos que na realidade me ocorreram sobre quaisquer detalhes da minha psicologia. Apenas o que pode suceder é que, quando elas nascem, já venham literalizadas...⁸⁰

A excepcionalidade dos protagonistas das narrativas de *Princípio*, *A Confissão de Lúcio* e *Céu em Fogo* é, sem dúvida, a característica que vai englobar todos os traços que os confirmam como personagens decadentes. O seu carácter invulgar, a sua incapacidade de viver uma vida normal, a sua auto-consciência de seres de eleição (que ironicamente

⁷⁷ Idem, *Ibidem*, p. 126.

⁷⁸ Idem, *Ibidem*, p. 125.

⁷⁹ Idem, *Ibidem*, p. 188.

⁸⁰ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, 5ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1973, pp. 52 – 53.

os torna inviáveis) obriga-os a optar pelo caminho da fuga, seja ela o suicídio ou a vivência de um mundo quimérico ou fantástico.

A recusa da vida banal é um motivo omnipresente nestas novelas:

Ora o que o nauseava era precisamente a vida de todos os dias...⁸¹

Meu Deus... meu Deus... Como hei-de suportar esta luz sem fim – inevitável e obcecante... [...]

Em vão busco ainda acompanhar-me de fantasmas...

Tudo vive *esta vida* ao meu redor...

Se ao menos existissem outras...Sei lá, vidas estáveis, vidas-aromas – organismos fluidos que se pudessem condensar, solidificar, e de novo evaporar...⁸²

Ora a insistência da procura desse mundo quimérico e fantástico leva à necessidade da legitimação e elevação do próprio conceito de loucura:

Por sentir isto tudo, oscilar isto tudo – em orgulho infantil, era quase feliz... via-se pairar tão alto, tão alto, sobre a multidão inferior que o acotovelava, anónima, pelas esquinas...

Ah! Como ele abominara sempre essa turba normal – a gente-média, a gente tranquila, que não tem estados de alma e que, mal chegou à existência, se domou aos usos e costumes, aos preconceitos!... [...]

– Nesse caso a loucura?...

Mas decerto: a loucura – pois só a gente-de-juízo é má e é imbecil!...

A loucura parecera-lhe sempre uma sagração. «Ser louco – exclamava – é ter um pouco de Deus na alma.»⁸³

E a existência ideal seria aquela que possibilitasse (conforme o desejo atribuído a Inácio de Gouveia em «Ressurreição») um viver apenas a Arte: «A sua vida preparava-se

⁸¹ Mário da Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*, Lisboa, Assírio & Alvim, col. Clássicos da Literatura Portuguesa, nº 54, 1999, p. 85.

⁸² Idem, *Ibidem*, p. 36.

⁸³ Idem, *Ibidem*, p. 209.

pois para ser afinal a mais lisonjeira: existiria liberto e solitário da Alma, vivendo só a Arte.»⁸⁴

Outra variação da fuga à banalidade seria a constante experiência do «limite»: «E, no mesmo instante, concebera um personagem ao qual, em todas as coisas da vida, só atraísse o *limite* – que passasse no mundo «um amator de limites»...»⁸⁵

Mas ao acesso a essa almejada vida de exceção opõe-se a incontornável cortina do Mistério, e será o penetrar desse Mistério que se reveste de um carácter obsessivo para muitas das personagens de Mário de Sá-Carneiro. Não raras vezes, esse fascínio do mistério surge indissociavelmente ligado à sexualidade, quer na sensualidade contida na descrição do mesmo («- Poder, poder sugar um dia – enfim! – o gosto roxo e macerado Mistério!»⁸⁶) quer no assumir claro dessa correlação, como acontece no texto diarístico de «A Grande Sombra»:

Grifado quebranto... na minha atracção de Mistério freme densamente qualquer coisa de sexual... Se tanto o sonho e visiono, o ergo em anseio perdido – é numa sensualidade esguia, dominante e delgada: em crispado.

Sim; como as lembranças aquáticas, o fogo e os corpos nus – as sensações de Segredo, ou reais ou evocadas, arrepiam-me êxtases fluidos, perversos de oiro...⁸⁷

Neste passo, como em tantos outros da ficção de Mário de Sá-Carneiro, assistimos à emergência do subconsciente e à assunção dos componentes irracionais da personalidade de um eu liberto das peias dos conditionalismos sociais, exprimindo-se num caudal de excesso. Mas o excesso, o exacerbamento do Decadentismo não vale, nunca vale por si, isoladamente – antes é uma das metades de um todo; a outra metade é o estádio excepcional de alma que esse excesso proporciona ou a que esse excesso conduz e que tende a verter-se em arte:

Mas nada disto agitava fundamente a vida psíquica de Inácio, no entusiasmo do seu romance concluído: a sua maior obra, sem dúvida – a «Obra» – livro de brasa

⁸⁴ Idem, *Ibidem*, p. 217.

⁸⁵ Idem, *Ibidem*, p. 219.

⁸⁶ Idem, *Ibidem*, p. 22.

⁸⁷ Idem, *Ibidem*, p. 19.

onde lograra enfim estilizar todos os seus estrebuchamentos, os seus requintes; as suas náuseas e revoltas, os seus ódios e afectos – a ruivo, o seu misticismo sexual; a indigo, a fascinação timbrada do Mistério, grifando sombra e Além...⁸⁸

Sem esta segunda metade, a primeira redundaria no grosseiro, no banal, no obsceno, só praticável por pseudo-artistas, figuras sem qualidade e de moral duvidosa:

Raros dias se passavam em que não estivesse com Ricardo e Marta. Quase todas as noites nos reuníamos em sua casa, um pequeno grupo de artistas [...] Às vezes, com menos frequência, apareciam também Raul Vilar e um seu amigo – triste personagem tarado que hoje escreve novelas torpes desvendando as vidas íntimas dos seus companheiros, no intuito (justifica-se) de apresentar casos de psicologias estranhas e assim fazer uma arte perturbadora, intensa e original; no fundo apenas falsa e obscena.⁸⁹

Quanto ao suicídio, a verdade é que ele surge, quase sempre, nas novelas de Sá-Carneiro, como a derradeira solução perante a impossibilidade de manutenção da vivência dentro do fantástico, do irreal. O suicídio será, assim, uma «fuga da fuga», o acto extremo que se reveste, desta maneira, de uma aura de heroicidade para aquele que não se rende ao real, à banalidade, à mediocridade do comum dos mortais. Se em «Página de Um Suicida» o acto de pôr fim à vida resulta apenas do desejo de «um louco» de «saber», de «conhecer a morte» através de «uma exploração arrojada, cheia de perigos e de onde nunca poderei voltar»⁹⁰, nas considerações sobre esse acto feitas pelo narrador de «O Incesto» o suicida, longe de ser conotado com qualquer espécie de vesânia, ganha o estatuto de herói:

– Ah, quer dizer: Você não considera o suicídio uma cobardia?

Mas de forma alguma! Acho até que um suicida é uma criatura de enorme coragem. [...] Se continuasse vivo, conformava-se no fim de contas com a lei

⁸⁸ Idem, *Ibidem*, pp. 236 – 237.

⁸⁹ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, 5ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1973, p. 79.

⁹⁰ Mário de Sá-Carneiro, *Princípio e Outros Contos*, Mem Martins, Public. Europa-América, col. Clássicos, 1991, p. 206.

comum. «A vida é um sofrimento eterno», *sujeitava-se*. Mas ele não se sujeitou, morreu às suas próprias mãos, isto é: *revoltou-se*. Ora, meus amigos, «revolta» foi sempre sinónimo de audácia, de coragem, de energia.

Os suicidas! Ah! Com que entusiasmo os admiro, como os respeito! *Eles realizaram aquilo que quiseram*. Eis a sua grande superioridade.⁹¹

Oscilando entre momentos de excepcionalidade e de auge e a prostração, a sensação de impotência e de exílio por não poderem permanecer continuamente nesse lugar-tempo que só uma espécie de loucura lhes pode proporcionar, os protagonistas das narrativas sá-carneirianas só podem viver a ascensão ou a queda, sendo que, como afirma Fernando Cabral Martins, em *Céu em Fogo* se verifica essencialmente a «exaltação» e a celebração da «materialidade pulsional», o que, acrescenta, «pode ser lido como o resgate de Orfeu e Narciso do inferno da culpa. Uma inesperada eclosão de sentimentos fortes e felizes no sumptuoso negrume do mistério sem limite»⁹².

Os traços do Decadentismo na ficção de Mário de Sá-Carneiro situam-se, assim, na faceta que define aquele movimento como reabilitação das formas irracionais da vida e descoberta do inconsciente como elemento potenciador da expressão artística. A loucura e a sexualidade, encaradas abertamente e em exaustão, atravessam um processo sublimatório que as eleva à subtilidade das vivências da Arte. O erotismo, se tomado como um fim em si, revela-se frustrante, pelo que terá de constituir o caminho para atingir a alma, para a consumação dos amplexos, para a captação do «Além». O carácter sensorial, em Sá-Carneiro, é explorado como veículo, na tentativa da apreensão do sonhado, do insondável, do «Mistério». Não se trata, porém, de uma secundarização ou negação do corpo, já que este é exaltado como uma festa de riqueza luxuriante, mas de tomá-lo como a parte sensível que pode levar à fixação (ainda que momentânea) do inatingível, do inefável, do transcendente.

A expressão deste cariz de excepcionalidade é conseguida através de uma escrita decadentista por excelência, na sua transgressão das normas sintácticas ou na inovadora utilização vocabular, reinventando sentidos, procurando dizer o único, o significado

⁹¹ Idem, *Ibidem*, p. 244.

⁹² Fernando Cabral Martins, Posfácio de *Céu em Fogo*, Assiro & Alvim, col. Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, nº 54, 1999, p. 277.

exclusivo, a experiência do não vivido pelo comum dos seres. A criação de novas relações sintáticas e de neologismos vem, muitas vezes, acentuar esse desejo do sujeito da enunciação de se individualizar como ser único, nos excepcionais estados de alma que experimenta:

Ondulamos em erro [...] febricitamos de pairar...

[...] as minhas extravagâncias só me ensombrecem, e lhes quero a fulvo – leoninamente.⁹³

Subtilizo-me em Astro... vibro de Sortilégios... Finquei-me em Saudade e Beleza...

Talhei-me em Exílio.

Irrealizei-me a crepúsculo – emudeci a toda a luz.⁹⁴

Assim, também, com a transitividade verbal:

Podiam ser estas, ainda, as horas bordadas que eu fremisse... [...]

Por isso viajo alheamento [...]

Possessa, a vista zig-zagueia-nos [...] uma vertigem nos rodopia...⁹⁵

O Erro e a Sombra existem-Me.⁹⁶

Esta ânsia de me descer é que me entardece.⁹⁷

No que diz respeito à poesia, e abordando primeiramente os poemas do livro *Dispersão*, podemos dizer que o primeiro, «Partida», é bem o exemplo de como muitas vezes Decadentismo e Simbolismo se entrelaçam, partilhando uma zona de intersecção em que a criação ou a busca de uma supra-realidade é realmente o aspecto predominante. Neste texto o Decadentismo, com o seu traço de radicalidade que o distingue do Simbolismo, está presente na visão estetizante de vida («Porque eu reajo. A vida, a natureza, / Que são para o artista? Coisa alguma. / O que devemos é saltar na

⁹³ Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*, Lisboa, Assírio & Alvim, col. Clássicos da Literatura Portuguesa, nº 54, 1999, pp. 25 – 28.

⁹⁴ Idem, *Ibidem*, pp. 47 - 49.

⁹⁵ Idem, *Ibidem*, pp. 21 – 25.

⁹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 67.

⁹⁷ Idem, *Ibidem*, p. 148.

bruma, / Correr no azul à busca da beleza.») e na procura de vencer o abismo que sente existir entre si e o universo, partindo «sem temor contra a montanha», «suscitar cores endoidecidas, / Ser garra imperial enclavinhada / E numa extrema-unção d'alma ampliada, / Viajar outros sentidos, outras vidas.» É ainda uma marca de Decadentismo neste poema a quadra final (na qual Fernando Cabral Martins viu «o tema da oposição entre burguês e artista, na tradição decadente»⁹⁸), pela opção do poeta por um «destino» «alto» e «raro», mesmo tendo de pagar o preço da solidão que ele implica.

Os traços decadentes neste poema prendem-se, pois, com aquela faceta do eu que expressa quase euforicamente a ambição de aceder a um mundo feérico que só os espíritos excepcionais podem atingir. Já em «Escavação», segundo poema de *Dispersão*, o eu expressa uma sensação de decadência que lhe é intrínseca. E é a disforia (também inerente ao perfil do poeta decadente) que predomina: é a «ânsia de ter alguma coisa», o desassossego mórbido da «alma perdida» que, «Unicamente à força de sonhar», apenas consegue uma «vitória fulva» que logo se «esvai». É um momento em que o poeta se sente incapaz de superar a realidade que se revela insuportável: a sensação de vazio e decadência, de apagamento de um eu incapaz de se afirmar ou de se negar quando tudo existe pela metade:

- Onde existo que não existo em mim?

.....

.....

Um cemitério falso sem ossadas,

Noites d'amor sem bocas esmagadas -

Tudo outro espasmo que princípio ou fim...

Em «Álcool» o sujeito poético surge-nos, entre o pressentir de um estado de alma (dois primeiros versos das duas primeiras quadras) e o eclodir violento do mesmo (segunda parte das mesmas quadras). É como se em cada uma destas estrofes se repetisse a descrição do processo em que uma «supra-realidade» se aproximasse suavemente do sujeito poético para depois dele se apossar violentamente («Resvalam

⁹⁸ Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 174.

longemente em procissão; / Volteiam-me [...] doentios de roxidão. // Batem asas d'auréola aos meus ouvidos,»; «Ferem-me os olhos turbilhões de gumes»).

Na terceira quadra há o sentimento pungente dessa voragem que resulta numa dispersão insustentável contra a qual é inútil lutar. Todo o resto do poema é, então, a constatação de que o eu é o seu próprio veneno («É só de mim que ando delirante»), qual anátema aterrador expresso pela força do oxímoro final «Manhã tão forte que me anoiteceu.»

«Vontade de Dormir» dá-nos um sujeito poético que se sente objecto da própria beleza. É o exorbitar do ideal decadente: o sujeito em vez de «possuidor» é «possuído» da beleza. Mas o resultado, em vez da euforia, do entusiasmo com que em «Partida» corria «no azul à busca da beleza» é o desespero, a vontade de dormir, de fugir de uma grandeza que o ultrapassa, que o manipula («Fios de ouro puxam por mim / A soerguer-me na poeira») e o dispersa («Cada um para seu fim, / Cada um para seu norte...»), anulando-lhe a possibilidade da fruição: «— Pra que me sonha a beleza, / Se a não posso transmigrar?...»

No poema «Dispersão» temos um «requiem» do próprio eu que a si mesmo sobreviveu:

Não perdi a minha alma,
Fiquei com ela perdida.
Assim eu choro, da vida,
A morte da minha alma.

Esta forma de sobrevivência é uma consequência do facto de o sujeito ter cedido à tentação de não vencer, de desdenhar a glória:

A grande ave dourada
Bateu asas para os céus,
Mas fechou-as saciada
Ao ver que ganhava os céus.

Quase poderíamos presentir a doentia vontade de permanecer nesse lugar-tempo de ninguém (e sendo de ninguém é preferido pelo ideal decadente que procura a diferença) onde nem a aniquilação total nem a vida são possíveis. Não é a «dispersão total» mas o «sono outonal [...] A difundir-me dormente» que dá a sensação do «ser intermédio»:

Perdi a morte e a vida,
E, louco, não enlouqueço...
A hora foge vivida,
Eu sigo-a mas permaneço...

Mas se em «Dispersão» o ser «intermédio» parece ser uma opção deste eu que perdeu a morte e a vida, vagando numa espécie de estratosfera em que qualquer daqueles estados não existe, em «Quase» o sentimento decadente do fracasso é flagrante e a culpa da derrota dolorosamente sentida («O grande sonho – ó dor! – quase vivido...»; «– Ai a dor de ser-quase, dor sem fim,») e assumida pelo eu («Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim,»). O vocabulário expressando o vago («além», «sonho», «bruma», «difuso»...) realça a frustração, a derrota e sobretudo a confessionalidade, com a qual este poema se afasta da expressão simbolista para se aproximar da matriz de um lirismo que, ao jeito dos românticos, nos revela um eu em carne viva, desnudado na sua dor, confrontado com a sua fraqueza, a sua «humanidade» que o impede de chegar além e a centelha da diferença que impossibilita de ficar aquém.

«Como Eu Não Posso» reflecte a dor da cisão do eu que não consegue alcançar a síntese, a qual se consubstanciaria na posse. Para possuir algo exterior a si, o eu tem que se reunir a si próprio, tem que saber «fixar-se» e aí reside o problema fundamental deste eu situado entre a «teoria», que por ele «Roça», de «êxtases de cor», e a realidade da sua alma que «pára e não os sente».

A impossibilidade de «reunião» do eu é expressa de forma pungente pela repetição de «na minha dor» e pela interrogação, um acesso de desespero que encerra a primeira parte do poema:

Castrado de alma e sem saber fixar-me,
Tarde a tarde na minha dor me afundo...

Serei um emigrado doutro mundo
Que nem na minha dor posso encontrar-me?...

Também no amor a posse é impossível (e é, porventura, a impossibilidade mais insuportável) como é explicitado na segunda parte do poema. E se na primeira parte o óbice encontrado era a paralisia e a castração da alma, aqui o problema reside no «Desejo errado», no exagero da volúpia que inviabiliza a hipótese de concretização:

De embate ao meu amor todo me ruo,
E vejo-me em destroço até vencendo:
É que eu teria só, sentindo e sendo
Aquilo que estrebucho e não possuo.

A abulia do sujeito poético e o desejo de anulação total têm em «Além-Tédio» uma das formas mais expressivas. A busca da beleza já não o entusiasma: «Cansei dentro de mim, cansei a vida / De tanto divagar em luz irreal.». Perante uma sensação de ruína, de «queda sem remédio», o sujeito lírico refugia-se num estado vegetativo em que os instantes o «esvoam dia a dia».

«A Queda» dá-nos o equacionar da «incoerência», traço basilar da natureza do eu que é «turbilhão» e «sonolência», que desdenha o tesouro, que morre «à míngua de excesso». Situado nesse cruzamento de extremos, o eu procura em vão a unidade: «esta incoerência [...] anseio por fixá-la», «Alteio-me na cor à força de quebranto». Mas nada consegue: «em nada me condeno...». E apesar da queda em que, ainda sendo luz, se arremessa sobre o gelo, este eu sobrevive a si próprio: «E fico só esmagado sobre mim!...»

Duas leituras podem ser feitas em relação a este desfecho em que se mantém a incoerência e ambiguidade do sujeito: a agonia suplicial desta sobrevivência («Agonias de luz vibro ainda entanto»), ou a vitória do herói decadente na recusa do que é burguês («morro de desdém em frente de um tesouro»), já que afirma «Tombei...» e para ele «Vencer às vezes é o mesmo que tombar».

No livro de poemas *Dispersão* predomina, assim, o Decadentismo que nuns textos assume um tom de euforia, na sua busca da singularidade, e noutros se reveste de uma disforia que radica em vários motivos. Considerando finalmente a obra *Dispersão* no seu todo, é possível, como vimos, constatar o entusiasmo da procura da diferença típico do artista decadente, mas também aquela sensação de decadência intrínseca ao próprio eu e por este vivida ao confrontar-se consigo mesmo.

No primeiro caso enquadra-se «Partida», em que o eu está imbuído de um convencimento da excelência da capacidade de ascender à «luz», ao «mistério», às esferas da Beleza que só muito poucos possuem. O entusiasmo perante este convencimento fá-lo querer ascender a essas zonas «de quimera e de irreal», onde uma «espiral aérea [...] eleva aos cumes.». «Rodopio» mostra-nos o eu vivendo euforicamente essa irrealidade em todos os seus sentidos, lá onde «Há vislumbres de não-ser» e «Tantas, tantas maravilhas / Que não se podem sonhar!...».

No segundo caso, e no conjunto dos doze poemas, é possível detectar uma evolução gradativa no estado de disforia que se vai apossando do sujeito lírico, o qual primeiramente se sente não o sujeito vivencial da Beleza mas objecto dela, numa sensação insustentável de dispersão. São exemplos mais flagrantes desta experiência «Inter-Sonho», «Álcool» e «Vontade de Dormir». No momento seguinte é a noção da incapacidade de fixar a beleza, de a possuir em vez de ser possuído por ela que angustia o eu, e disso são exemplos «Escavação», «Dispersão», «Estátua Falsa», «Quase» e «Como Eu Não Posso». A consequência deste percurso evolutivo é a prostração, a que se segue a queda: «Além-Tédio» e «A Queda». Mas a queda não é total, já que, havendo um eu que está ciente das fraquezas do outro eu, não o pode, no entanto, aniquilar, restando a insuportável sensação de «ser intermédio», uma espécie de terceiro eu, tão sofredor quanto lúcido do drama que vivencia.

«A sala do castelo é deserta e espelhada.» Eis o primeiro verso (ele próprio epigráfico) do poema «Epígrafe», pelo autor escolhido para abrir o que seria o livro intitulado *Indícios de Ouro*. Este poema encerra, de facto, as coordenadas que constituem um eu em balanço, em auto-análise, chegado que é a um estado sem retorno. Esse balanço é constituído por todo o conjunto dos «Versos para os Indícios de Ouro», sendo que a primeira parte (que vai até «A Inegualável», como viu Teresa Sobral Cunha)

assenta na «irrealidade onírica de tipo aristocrático, correspondente à máscara que o «eu lírico» então adoptava, fosse ela a de «lorde», a de «príncipe» ou mesmo a de «rei» e que os derradeiros versos do poeta tratarão algo parodicamente»⁹⁹.

O acento decadente que é possível detectar nesta colectânea de poemas assume um cariz diferenciado em cada uma das partes assim consideradas, tendo em conta o tom de decepção da primeira (formulado através de uma espécie de melancolia em relação a um bem perdido que só irrealmente possuiu) e o sarcasmo, o tom auto-depreciativo da segunda, que por vezes procura reduzir ao grotesco estados de alma pelo próprio poeta considerados em «Pleno destrambelho» e «desarticulação sarcástica»¹⁰⁰.

Um dos motivos que sublinham o Decadentismo na obra de Mário de Sá-Carneiro no que ele tem de gosto pelos cenários exóticos e luxuosos, de procura da expressão máxima dos sentidos, é, sem dúvida, a figura de Salomé e da dançarina de um modo geral. Como sublinha Fernando Cabral Martins, a importância de Salomé na poesia de Sá-Carneiro revela-se pelo que a dança tem de «apelo erótico e revelação do corpo»¹⁰¹. O cenário do banquete de Herodes, (no que ele evoca de tentação e sacrilégio, de medo e de desejo potenciados pela figura da dançarina que em arte se desnuda) é um enquadramento privilegiado para as fugas paroxísticas tão procuradas por um eu a quem os requintes dos momentos de excepção particularmente fascinam.

E é assim que no soneto «Salomé» a «Insónia roxa. A luz a virgular-se em medo» do primeiro verso nos introduz num ambiente em que o que é determinante não é o luar a induzir o sonho, mas a «Alma» possuída de uma visão:

Luz morta de luar, mais Alma do que lua...
Ela dança, ela range. A carne, álcool de nua,
Alastra-se pra mim num espasmo de segredo...

Esta visão da dançarina, longe da suavidade do sonho, traz a agudeza, a violência do delírio, sublinhada pela oposição de «ela range» a «ela dança» e pela acutilância expressiva de «A carne, álcool de nua». Todo o resto do poema é o prosseguir, em fluxos e refluxos, da fantasia de uma posse em que o possuído é o eu («Ela chama-me em Íris.

⁹⁹ Teresa Sobral Cunha, in *Notas a Mário de Sá-Carneiro – Poemas*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2003, p. 126.

¹⁰⁰ Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, 2ª ed., vol. 2, Lisboa, Edições Ática, 1992, pp. 111 – 112.

¹⁰¹ Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 264.

Nimba-se a perder-me, / Golfa-me os seios nus, ecoa-me em quebranto... / Timbres, elmos, punhais... A doida quer morrer-me») cujo ardor sensual e excessivo vai redimir-se pela aproximação do humano ao divino: «vou arder-me / Na boca imperial que humanizou um santo...»

«Certa Voz na Noite, Ruivamente» dá-nos a bailarina num solitário ritual em que a dança é apenas e só sensualidade («Bailando meia nua», «bêbada de Si, arfante de Beleza»), sensualidade essa que entretanto se condensa na sua voz, único elemento que despoleta no sujeito lírico o «sonho» de «vícios de marfim...»

O bizarro e o alucinatório (característicos do Decadentismo) surgem aqui na caracterização dessa voz, «opiada / Em sons de amaranto», na ousada relação estabelecida entre o carnal e o religioso («Reza / O espasmo que a estrebucha em alma copulada...») da qual resulta um misticismo sensual em que as pulsões se matizam dos arroubos do espírito que produzem a arte.

Alusões à figura da dançarina surgem noutros poemas: «dançarinas multicores» («Elegia»), «Harém de gaze - e as odaliscas, seda» («Escala»), «se a dançarina / Meia nua, agita as mãos pintadas da Salomé / num grande palco a Ouro! / - Que rendas outros bailados!» («Manucure»). A todas é comum a exaltação desse misticismo a que não é alheio o traço exótico que a todas caracteriza (Salomé com toda a sua carga simbólica, as odaliscas, a dançarina russa), mas será em «Bárbaro» que a expressão da luxúria dessa «Salomé asiática» atinge os limites do excesso e que a voluptuosidade atinge as raias da morbidez e do macabro, lembrando certos trechos da ficção de *Céu em Fogo* ou o episódio do espectáculo de dança na casa da «americana», em *A Confissão de Lúcio*. A embriaguez da «perversão», o «calafrio de espadas», o «delírio» e a «loucura» resultantes de um clímax em que as pulsões de vida e de morte se tocam são o resultado da fantasia de um eu «bárbaro» e solitário «Mitrado de oiro e lua, em meu trono de esfinges - / Dentes rangendo, olhar de insónia e maldição».

Ressurge aqui a problemática da posse que só é possível pela morte do objecto possuído, problemática também presente em vários textos da ficção sá-carneiriana. Como solução para esta situação paradoxal, surge o refúgio no onanismo que funcionará como uma síntese do «eu em duplo», do «eu dividido», síntese essa que se faz e desfaz repetidamente. E é assim que fantasia sexual é sonho ou vice-versa:

- Não sei quem tenho aos pés: se a dançarina morta,
ou a minh'Alma só, que me explodiu de cor...

A visão da mulher que perpassa nestes textos é a visão da mulher fatal, normalmente ligada às artes (a dança, principalmente), profusamente representada na pintura típica do período decadente e que vinha reequacionar o posicionamento relativo dos sexos. Surge então uma mulher forte, exercendo grande ascendente sobre um homem tímido e passivo. Estas premissas criaram as condições para a emergência, na literatura, do tema da homossexualidade, da ambiguidade sexual, tomada, ela também, como forma de afrontar o senso-comum quotidiano e burguês que o artista abominava. Para além de, ou mais do que, um objecto de desejo, a mulher surge como o motivo exterior que vem despertar o lado feminino interior ao eu. Daí a recorrência insistente nos textos de Sá-Carneiro da alusão ao «êxtase», mais resultante de uma experiência solitária (mesmo nas situações de relacionamento com outrem narradas, por exemplo, nos textos da ficção) em que a imaginação desperta e convoca esse outro lado, essa outra metade. A ambiguidade sexual é, em última análise, a questão central de *A Confissão de Lúcio* em que Marta é, de facto, o feminino que Ricardo e Lúcio são e/ou procuram: «O beijo de Ricardo fora igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante. Eu sentira-o da mesma maneira»¹⁰². Também em *A Grande Sombra*, a desconhecida que se apresenta como sendo «talvez a Princesa velada», vestindo um «costume, por certo, dos pajens dalgum país distante e azul de conto de fadas», encerra, em todo o seu mistério, o carácter insustentável que lhe nega a possibilidade da existência «após os êxtases», regressando ao Mistério que a consubstanciou¹⁰³. No mesmo conto, o narrador havia-nos revelado:

Ainda há pouco se me despertou a sensação esguia de ser insidiosamente uma rapariguinha suave e loira que viesse de se entregar ao seu amante, em caprichos ténues¹⁰⁴

¹⁰² Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, 5ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1979, p. 113.

¹⁰³ Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*, Lisboa, Assírio & Alvim, Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, nº 54, 1999, pp. 39 – 45.

¹⁰⁴ Idem, *Ibidem*, p. 27.

E este mesmo fenómeno vem à flor do texto em alguns poemas, como, por exemplo, o poema 2 de «Sete Canções de Declínio» («...E as minhas unhas polidas- / Ideia de olhos pintados... / Meus sentidos maquilhados / A tintas desconhecidas...»), «Manucure» («Na sensação de estar polindo as minhas unhas, / Súbita sensação inexplicável de ternura, / Todo me incluo em Mim - piedosamente.») e, sobretudo, explicitamente em «Femina» («Eu queria ser mulher pra que me fossem bem estes enleios, / Que num homem, francamente, não se podem desculpar. [...] Como eu gostava de enganar o meu amante loiro, o mais esbelto, / Com um rapaz gordo e feio, de modos extravagantes...»).

Os requintes da maquilhagem e da indumentária das mulheres são elementos fundamentais para a configuração de uma beleza apurada, feérica, artificial, em que o traço da sensualidade é sublinhado. É a atitude decadentista de repulsa e de distanciamento em relação à vida do quotidiano que leva Sá-Carneiro a cultivar este gosto pelo artificial e pelo exótico. De igual modo, a atmosfera que envolve a mulher é a mesma que consubstancia o Decadentismo no que ele tem de pendor voluptuoso e no adensar do mistério e dos sentidos que se torna, em alguns casos, perigosamente mórbido ou macabro. Para esta atmosfera contribui, inegavelmente, o que podemos designar por «estética do adorno» em Mário de Sá-Carneiro.

Céu em Fogo apresenta-nos, à maneira de Poe, o «domínio do Mistério» que o EU de «A Grande Sombra» ergueria se «fosse milionário e Príncipe»:

Ah! Para regiões do norte, entre jardins pomposos, o meu castelo altíssimo, em sombras abafadas, ascenderia as suas torres taciturnas, alastraria o seu arcaboço pesado e longo -absortamente.

Dentro das largas salas de baile sem janelas, que eu teria feito executar por grandes arquitectos - e ornadas de frescos de pintores admiráveis; enriquecidas a prata e oiro nas cúpulas maravilhosas, nos lambris de incrustações exóticas, a madreperolas e jades.

Reposteiros de veludo, arrastados, roçagantes – a brilhos espessos. Tapeçarias majestosas, profundas, que abafassem os passos – candelabros, serpentinas e lustres brasonados que nunca acendessem...¹⁰⁵

No mesmo conto, o «pavilhão isolado, à esquerda do jardim» onde a «mulher esplêndida» o leva a refugiarem-se, era uma

espécie de atelier adornado em requinte.

Uma atmosfera azul se cendrava aí iluminada em estranhas divergências por lâmpadas eléctricas foscas – macia de perfumes, toda de seda.

Cortinados roçagantes – tapetes profundos, de luas roxas.

Móveis orientais, indecisos – e, ao meio, um leito baixo de pelúcias, insondável, secreto.¹⁰⁶

Mas, de todos os cenários, aquele que se apresenta como síntese apoteótica do esteticismo sensual característico de Sá-Carneiro é efectivamente o salão da americana de *A Confissão de Lúcio*. O olfacto e a visão exercem um forte apelo sobre os outros sentidos e o resultado é um «delírio sinestésico» que procura exprimir o nunca dantes experimentado:

Todo o cenário mudara – era como se fosse outro salão. Inundava-o um perfume denso, arrepiante em êxtases, silvava-o uma brisa misteriosa, *uma brisa cinzenta com laivos amarelos* – não sei porquê, mas pareceu-me assim, bizarramente –, aragem que nos fustigava a carne em novos arrepios. Entretanto, o mais grandioso, o mais alucinador, era a iluminação. [...] Não divago, descrevo apenas uma sensação real: essa luz, nós sentíamo-la mais do que a víamos. E não receio avançar muito afirmando que ela não impressionava a nossa vista, mas sim o nosso tacto. *Se de súbito nos arrancassem os olhos, nem por isso nós deixaríamos de ver*. E depois – eis o mais bizarro, o mais esplêndido – nós respirávamos o estranho fluido. Era certo, juntamente com o ar, com o perfume roxo do ar, sorvíamos essa luz que, num êxtase iriado, numa vertigem de ascensão – se nos engolfava nos pulmões, nos invadia o sangue, nos volvia todo o corpo sonoro. Sim, essa luz mágica ressoava em

¹⁰⁵ Mário de Sá-Carneiro, *Ibidem*, p. 30.

¹⁰⁶ Mário de Sá-Carneiro, *Ibidem*, pp. 42-43.

nós, ampliando-nos os sentidos, alastrando-nos em vibratibilidade, dimanando-nos, aturdindo-nos... Debaixo dela, toda a nossa carne era sensível aos espasmos, aos aromas, às melodias!...¹⁰⁷

Da mesma forma, os adornos femininos estão ao serviço da criação de um ambiente em que a sensualidade se transcende, assumindo contornos de um misticismo quase etéreo, sobretudo quando ligados à arte, particularmente a dança. Mais uma vez, é *A Confissão de Lúcio* que nos oferece os exemplos mais eloquentes, quanto a este aspecto. O «deslumbramento» do «trajo da americana» justificava bem, de facto, a afirmação desta, proferida pouco antes, de que «a voluptuosidade é uma arte»¹⁰⁸:

Envolvia-a uma túnica de um tecido muito singular, impossível de descrever. Era como uma estreita malha de fios metálicos – mas dos metais mais diversos – a fundirem-se numa cintilação esbraseada, onde todas as cores ora se encalvinhavam ululantes, ora se dimanavam, silvando tumultos astrais de reflexos. *Todas as cores enlouqueciam na sua túnica.*

Por entre as malhas do tecido, olhando bem, divisava-se a pele nua; e o bico de um seio despontava numa agudeza áurea.

Os cabelos fulvos tinha-os enrolado desordenadamente e entretecido de pedrarias que constelavam aquelas labaredas em raios de luz ultrapassada. Mordiam-se-lhe nos braços serpentes de esmeraldas.¹⁰⁹

No que respeita às dançarinas, os cabelos surgem como adorno imprescindível como acontece, além deste texto, também no poema «Bárbaro»:

No palco surgiram três dançarinas. Vinham de tranças soltas – blusas vermelhas lhes cerravam os troncos, deixando-lhes os seios livres, oscilantes. Ténues gazes rasgadas lhes pendiam das cinturas.¹¹⁰

¹⁰⁷ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, 5ª ed. Lisboa, Edições Ática, 1979, pp. 38 - 40.

¹⁰⁸ Idem, *Ibidem*, p. 28.

¹⁰⁹ Idem, *Ibidem*, p. 37.

¹¹⁰ Idem, *Ibidem*, p. 41.

As tranças desprendeste... O teu cabelo, incerto,
Inflama agora um halo a crispações e aromas...¹¹¹

Toda a exuberância do artifício dos cenários e a torrente luxuriante que envolve a indumentária e a maquilhagem das figuras femininas, ainda que extremamente fortes no que respeita à exaltação da carne, procuram ir além do meramente corpóreo, perseguindo uma espécie de divinização que o carácter requintado dos adornos e a ritualização dos actos sublinham e confirmam. A estética do adorno e o ritual da dança aparecem, assim, em Mário de Sá-Carneiro, como expressão da procura da sacralização dos sentidos, querendo alteá-los ao nível do espiritual:

O que oscilávamos provinha-nos de uma sensação total idêntica à que experimentamos ouvindo uma partitura sublime executada por uma orquestra de mestres. E os quadros sensuais valiam apenas como um instrumento dessa orquestra. Os outros: as luzes, os perfumes, as cores... Sim, todos esses elementos se fundiam num conjunto admirável que, ampliando-a, nos penetrava a alma, e que só nossa alma sentia em febre de longe, em vibração de abismos. Éramos todos alma. *Desciam-nos só da alma os nossos desejos carnavais.*

[...]

Quimérico e nu, o seu corpo subtilizado erguia-se litúrgico entre mil cintilações irreais.¹¹²

É, assim, o esteticismo a prevalecer, a constante ânsia pela beleza tão repetidamente assumida por Sá-Carneiro, tanto na sua obra de ficção e poesia como na correspondência com Fernando Pessoa: «O que devemos é saltar na bruma, / Correr no azul à busca de beleza.» («Partida» do livro *Dispersão*).

Retornando aos poemas de *Indícios de Ouro*, o acento decadente constata-se ao longo do livro, não já na euforia de um Eu que se sente predestinado a atingir as esferas cintilantes e a «viajar outros sentidos, outras vidas», como no poema «Partida» de *Dispersão*, mas na consciência da sua própria inconstância, da oscilação de um ímpeto condenado a resvalar numa incompletude constantemente reequacionada e nunca

¹¹¹ Mário de Sá-Carneiro, *Poemas*, ed. de Teresa Sobral da Cunha, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2003, p. 53.

¹¹² Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, 5ª ed. Lisboa, Edições Ática, 1979, p. 42 - 43.

resolvida. Essa incompletude é o ser «intermédio» que afinal não é mais do que o «tédio», a sensação de decadência irreversível que se define no poema «7».

Se em «Taciturno» encontramos ainda toda a profusão de elementos relacionáveis com a fase eufórica de um herói decadente vivendo a volúpia do adorno em ambientes de excepcionalidade, esses elementos perderam entretanto o brilho e a vitalidade. O «oiro marchetado» tornou-se «sinistro» e a alma do sujeito lírico é «Cibório» de «ritos infernais». A escuridão, as trevas dos «bronzes medievais» invadiram o «mundo interior» do sujeito poético transformando-o numa paisagem de decadência sem remédio em que todas as marcas de fausto desabaram, sem que nenhuma vontade as pudesse levantar: «Há roxos fins de Império em meu renunciar». A própria dor do sujeito lírico é longínqua e quase indiferente:

Caprichos de cetim do meu desdém Astral...
Há exéquias de heróis na minha dor feudal –
E os meus remorsos são terraços sobre o Mar...

Em «O Resgate», no «esplendor cénico para onde se evade o «eu lírico»», como diz Teresa Sobral Cunha¹¹³, assistimos igualmente ao ruir de todas as ilusões: «A última ilusão foi partir os espelhos –». Os espelhos, multiplicadores de imagens, que só reflectem o que lhes está à frente e por detrás dos quais nada existe, (realidade anunciada já no primeiro verso de «Epígrafe»: «A sala do castelo é deserta e espelhada.»). É todo um mundo que progressivamente se esboroou perante o eu, o qual, em consequência disso, concentrou em si todo o peso dessa decadência, tornando-se ele próprio a decadência:

Então, eu mesmo fui trancar todas as portas;
Fechei-me a Bronze eterno em meus salões ruídos...
– Se arranho o meu despeito entre vidros partidos,
Estilizei em Mim as douraduras mortas!

¹¹³ Teresa Sobral Cunha, in *Notas a Mário de Sá-Carneiro – Poemas*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2003, p. 131.

Acabámos de destacar o que nos parece mais caracteristicamente decadente na obra de Mário de Sá-Carneiro, conscientes, porém, da ambivalência ou «plurivalência» dos seus textos que, bem de acordo com as imagens significativamente recorrentes na sua obra (como sejam a do carrossel, a do trapézio, a do espelho... a estátua, a esfinge...), nos oferecem a dinâmica de uma multifacetada estética, ora rodopiante e feérica ora estática e abatida, mas sempre marcada pelo repúdio do banal, pela apologia da vida como arte, que leva a voz desse eu inquieto a confessar: «todo o meu receio era do fim seguramente banal da aventura»¹¹⁴.

O que, na realidade, do Decadentismo «ilumina» a obra de Sá-Carneiro é este sentimento de repúdio quase visceral pela banalidade, a perseguição da experiência única, que o leva à procura de todos os ambientes extraordinários em que seja possível viver o ainda não vivido num preenchimento total dessa ânsia que tão bem o caracteriza e virá a redundar, em outros passos da sua obra, numa insaciada «sede de além».

¹¹⁴ Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*, Lisboa, Assírio & Alvim, Obras Clássicas da Literatura Portuguesa; nº 54, 1999, pp. 40-41.

Simbolismo

Sendo Sá-Carneiro um poeta que se afirma essencialmente pela intensidade das vivências que tanto passam por uma extrema acuidade sensitiva como por um forte pendor emocional, é possível encontrar na sua obra quer os tons fortes e avassaladores de um Decadentismo levado às últimas consequências (como já demonstrámos) quer a leveza e vaguidade do Simbolismo, que passamos agora a auscultar.

A atracção inelutável pelo Mistério quase omnipresente em toda a ficção sá-carneiriana cria, transversalmente aos vários textos, um universo em que as personagens se envolvem de uma irrealidade que em *Sombra e Vago* se esboça como perfil da Beleza reiteradamente procurada:

Descubro hoje, porém, que melhor valerá fixar-me aqui, para sempre, nesta paisagem-iluminura, transtornada de mistério.

Por incerta que me for a agitação, nada de mais duvidoso me enganará do que existir nesta cidade azul, projectada em mármore no Tempo – constante, parando clepsidras...¹¹⁵

A primeira das oito narrativas de *Céu em Fogo* desvenda o processo pelo qual, de conto em conto, o Mistério será retomado e se manterá até ao fim, conservando a integridade da sua essência:

Se eu fosse milionário e Príncipe, como ergueria o meu domínio do Mistério...

[...]

E perco-me a sonhar todo o meu domínio de Erro se me deixo esvair em tais pensamentos...

... Jardins emaranhados em volta do Palácio – e parques... Mais longe, bosques tumultuantes, densíssimos, impenetráveis ao sol – com súbitas clareiras aonde, por

¹¹⁵ Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*, Lisboa, Assírio & Alvim, col. Clássicos da Literatura Portuguesa, nº 54, p. 52.

minha ordem, se elevassem monumentos a heróis, navegadores e guerreiros que nunca tivessem existido...¹¹⁶

Será, portanto, por via da imaginação que se produzirá o fantástico que, independentemente dos temas, nos volverá um universo ficcional inexplicável e extraordinário que só poderá ser concebido e vivido por personagens que preferem o insólito, o enigmático ao quotidiano e vulgar. Esta condição é um factor que contribui para a verosimilhança, ou antes, para o enquadramento do maravilhoso, realizado num mundo à parte, onde os enigmas se resolvem ou provisoriamente vêm apaziguadas as ânsias que originam. É assim com «Mistério», com «A Estranha Morte do Prof. Antena», com «Eu - Próprio o Outro» ou com *A Confissão de Lúcio*.

Outros adjuvantes para a produção do sentido do Mistério são a valorização mística do inconsciente e, a nível da construção verbal, a noção do vago, do incerto:

E eis como eu pude entrever o infinito: O homem estranho sonhava a vida, vivia o sonho. Nós vivemos o que existe; as coisas belas, só temos forças para as sonhar. Enquanto que ele não. Ele derrubara a realidade, condenando-a ao sonho. E vivia o irreal.

Poeira a ascender quimerizada...

Asas d'ouro! Asas d'ouro!...¹¹⁷

Mas tudo isto, tudo isto, aprendido incertamente – passeando só de noite pelos meus domínios [...] jamais me abeirando de certos lagos que apenas suporia pelo murmúrio cendrado dos seus jorros de água ligeiros... sim, tudo entrevisto em distracção e em dúvida, vacilantemente, para o bordar a magia...

[...] imaginando-o, prevendo-o em sombras ondulantes, no rumorejar da folhagem, em ruídos aquáticos – sob cintilações de estrelas...¹¹⁸

A obsessiva presença do mistério sente-se, igualmente, na poesia. Dir-se-ia que este é talvez um dos pilares mais fortes que sustentam este eu repetidamente colocado à beira

¹¹⁶ Idem, *Ibidem*, pp. 30-31.

¹¹⁷ Idem, *Ibidem*, p. 111.

¹¹⁸ Idem, *Ibidem*, p. 31.

do abismo, paradoxalmente atraído pela fruição de estados de alma sem saída nem redenção, num narcisismo masoquista, porventura característico da alma portuguesa, ao qual outros poetas já deram expressão e de que António Nobre será o mais completo exemplo.

Alguns textos de *Céu em Fogo* (vincadamente em «Asas») são eles próprios o que se poderia denominar de metatextos da estética simbolista:

E, para exemplificar, traduziu-me então o pequeno excerto que adiante publico – aonde, conforme explicou, só pretendia suscitar uma impressão indecisa a Vago, entre tenuíssimos apoios na realidade. Qualquer coisa impossível de abranger, escapando-se como azogue: lençol de água movediço, ânfora d’ouro quebrada – por isso mesmo, flébeis ressaibos de Além.¹¹⁹

Por outro lado, em excertos como o que se segue, de «Ressurreição», por exemplo, é possível ver como explícita e implicitamente, o Simbolismo se plasma com as suas heranças do Romantismo («ruas [...] umbrosas de árvores gigantescas»), do Realismo («sedas lavradas, multicolores ramagens; esplêndidas, embora o tempo as tivesse macerado») e do Impressionismo («saias arqueadas de balão, arfando o ar em tons de rosa»):

[...] As ruas eram extensas, umbrosas de árvores gigantescas. [...] uma atmosfera velha envolvia todo o ambiente poetizando-o de cinza – melancolia brumosa que se esgueirava em veludos, e em sedas lavradas, multicolores de ramagens; esplêndidas, embora o tempo as tivesse macerado. Em um vago rumor de danças doutro lado, casquilhas, suaves, volteava ainda tenuemente – com beijos nos recantos – e saias arqueadas de balão, arfando o ar em tons de rosa; corpetes de cetim, abertos, onde os seios redondos, nacarados, repousavam como em ninhos – laços desfeitos, rubores, madeixas mortas; cartas perdidas, ramilhetes, elegias, perfumes olvidados... Werther, Antony, A Dama das Camélias...¹²⁰

¹¹⁹ Idem, *Ibidem*, p. 129.

¹²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 203.

No poema «Partida», perante o curso da vida a «escoar-se» «Em suas águas certas», surge-nos o eu dividido entre o «desejo de fugir» e a sedução do «mistério». A «alma nostálgica de além / Cheia de orgulho» obedece, no entanto, à necessidade da contenção de uma emoção superficial (de uma «fausse sensibilité», como disse Jean Moréas): «um pranto / Que tenho a força de sumir também. // Porque eu reajo.»

No equacionamento de uma poética que procura a beleza de uma supra-realidade, «cingidos de quimera e de irreal», surgem em profusão vocábulos que remetem para a área semântica do indefinido, do impalpável, do volátil, do aéreo: «ser coluna de fumo», «aladamente», «Asa longínqua», «Nuvem precoce de subtil vapor», «nimbado encanto»...

A metáfora identificativa do sujeito lírico com símbolos de um mundo quimérico ou acrónico («Sou chuva de ouro e sou espasmo de luz; / sou taça de cristal lançada ao mar, / Diadema e timbre, elmo real e cruz...») adquire no poema uma grande sugestividade, em conjugação com a musicalidade das consoantes líquidas, em profusão no texto, musicalidade essa que é sublinhada pela lentidão ecoante das nasais e das sibilantes:

Cingidos de quimera e d'irreal;
Brandir a espada fulva e medieval,
A cada hora acastelando em Espanha.

«Estátua Falsa» transmite a sensação de um esvaziamento que provoca no sujeito poético, em vez do dramatismo doutros poemas, uma abulia, uma ataraxia que se aproxima de uma mórbida e lânguida satisfação. Mais uma vez, a ideia é veiculada pela extrema musicalidade do poema e pelo imagismo simbólico: «ouro falso», «esfinge sem mistério», «Sereia louca», «templo prestes a ruir», «Estátua falsa». A razão fundamental deste estado de coisas residirá na total incapacidade de fixar e de preencher o tempo presente: «Como Ontem, para mim, Hoje é distância.»

«Não» dá-nos conta da oscilação do eu, protagonista de uma realidade tripartida (A Rainha Velha, o Paço real e os dragões), cuja simbologia é explicitada no final do poema. Há «Paços reais de mistérios», «Paços reais encantados / Dos meus sentidos doirados, /

Minha glória, minha beleza!». Mas, simultaneamente, há a dúvida, o quase pressentimento, sobre a sua falsidade, sobre o seu carácter enganoso:

(- Se tudo quanto é dourado,
Fosse sempre um cemitério?...)

Na verdade, fazendo lembrar o «Palácio da Ventura» de Antero ou o palácio do príncipe Próspero em «A Máscara da Morte Vermelha» de Poe, mais do que o silêncio e a escuridão do primeiro e que a devastação e morte do segundo, sobrevive neste «Palácio Real», «Entrevada, sequinha», «a minh'Alma - exangue...» sem capacidade de uma reabilitação que porventura o eu desejaria através de uma parte de si:

- E os dragões são o meu sangue...

(Se a minha alma fosse uma Princesa nua
E debochada e linda...).

Contrariamente a esta oscilação, a esse estado de dualidade nitidamente sentido e explicitado pelo sujeito lírico em «Não», «Distante Melodia», assumindo o carácter de «uma poesia de reminiscência», como F. Cabral Martins lhe chamou¹²¹, mantém do princípio ao fim a toada evocativa de uma qualquer «distante melodia», o que, segundo o que o próprio Sá-Carneiro escreveu a propósito deste texto, «traduz bem o meu estado de alma actual - indeciso não sei de quê, <artificial> - morto - mas vivo <por velocidade adquirida> - capaz de esforços, mas sem os sentir: artificiais, numa palavra»¹²².

Todos os elementos verbais do poema se conjugam para a configuração dessa «Irrealidade de anil que em mim ondeia...»: a sonoridade liquescente aliada à languidez da recorrência das nasais, o léxico do vago e distante, as alusões a lugares-outros e outras eras:

Tapetes doutras Pérsias mais Oriente,

¹²¹ Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 260.

¹²² Mário de Sá-Carneiro, *Correspondência com Fernando Pessoa*, vol.1, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2003, p. 156.

Cortinados de Chinas mais marfim,
Áureos Templos de ritos de cetim
Fontes correndo sombra, mansamente...

O poema «Taciturno» é um dos exemplos em que é possível observar a presença quer de marcas do Decadentismo quer do Simbolismo. Enquanto que as duas primeiras estrofes nos revelam a expressão do estado de negatividade da alma de uma forma dramática, através do recurso a vocábulos e imagens veiculadores de uma certa dureza (o «oiro» que é «sinistro» e soa a «bronzes medievais», o «cibório» que não tem a sua forma circular – com toda a carga simbólica da perfeição – e passa a ser triangular, o que se pode ligar à oposição de forças dos «ritos infernais»; toda a atmosfera bélica criada na segunda estrofe pela profusão do léxico dessa área vocabular, em que, por outro lado, a recorrência dos «r» sugere a crueza experimentada pelo sujeito poético. «No meu mundo interior cerraram-se as armaduras, / Capacetes de ferro esmagaram princesas.»), todo o resto do poema passa a reflectir uma acalmia em que o estado de alma seguidamente se subtilizou. Os «ímpetos de rubro» suavizaram-se através de «Heráldicas luar». Predominam o «tédio», a «Ilusão», o «Vago», as «ânsias lassas, absortas...». As armaduras cerradas do «mundo interior» do sujeito lírico passaram a «Caprichos de cetim do meu desdém Astral...». Da rispidez sonora das consoantes vibrantes, passou-se à languidez e musicalidade das laterais, razão que levou Mário de Sá-Carneiro a referir, em carta a Fernando Pessoa, tratar-se de um poema «(numa acepção paralela à dos «nocturnos» em música ou poesia)»¹²³.

Em «O Resgate», recupera-se toda a carga significativa de «Epígrafe»: a sala espelhada que reflectia a ilusão de um eu vai agora desmoronar-se, quebrando a multiplicação ilusória e reduzindo o sujeito lírico à solidão em que sempre esteve.

Partidos os espelhos, o «eu lírico» assiste ao espectáculo do ruir da ilusão: «Atónito, parei na grande escadaria / Olhando as destroçadas, imperiais riquezas...». E, na lentidão que o tempo do imperfeito sublinha, «velas d'ouro, acesas, / Quebravam-se», «Rasgavam-se cetins [...] Panos de Arrás do que não-Fui emurcheciam». E a ilusão recolhe a quem a arquitectou, num estado em que, ambigualmente, eu e Ilusão são simultaneamente continente e conteúdo um do outro:

¹²³ Teresa Sobral Cunha, in *Notas a Mário de Sá-Carneiro – Poemas*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2003, p. 130.

Fechei-me a Bronze eterno em meus salões ruídos...

[...]

Estilizei em Mim as douradas mortas!

Em «Ângulo», a experiência do eu é ainda a da incapacidade de fixar-se, agora devida à sensação de dissolução do mundo envolvente. O real não é real, é um «sem-fim perdido». Predomina a sensação do vazio, do «oco», do «fingido», «Em miragens de falsos horizontes ...».

Nesse ambiente de dissolução o próprio eu se rarefaz, se cinde, numa incapacidade irreversível de consubstanciação:

- Por sobre o que Eu não sou há grandes pontes

Que um outro, só metade, quer passar

Em miragens de falsos horizontes...

Um outro que eu não posso acorrentar...

O retrato que em «Anto» se faz de António Nobre (pelo carácter referencial do título) é bem exemplificativo da estética simbolista, pelo pendor sugestivo das imagens, cuja enumeração cumulativa sublinha as características de delicadeza de uma alma poética desenraizada do solo pátrio («O friorento das carícias magoadas»), mas a ele preso adventiciamente por «Saudades de luar, timbre de Outono», evocando um Portugal que também essa identidade de «Anto» quis simbolizar: «Senhor feudal das Torres de marfim...».

O Simbolismo em Mário de Sá-Carneiro manifesta-se, assim, quer nas novelas quer na poesia, como o trilhar do caminho de inusitadas intuições. A prosa, alimentada por uma vida interior obsessiva, faz da busca da Beleza (pilar fundador do Simbolismo) o fito que o leva a derrubar as fronteiras entre o verosímil e o absurdo, na procura do que está para lá dos sentidos em que a integridade do eu perde importância e do que resultará, num plasmar da emoção com a intelectualização, a criação poética pura, como explicava Pessoa. Já não se trata, como os textos teóricos sobre o Simbolismo explicitam,

da «arte de evocar um objecto de modo a revelar um estado de espírito»¹²⁴, mas de pura construção poética. E assim é que, mau grado alguns traços que nos podem levar a reconhecer, em alguns dos textos da ficção, uma certo autobiografismo, o que aí encontramos recorrentemente é a procura da criação de uma arte autónoma em que a vida se sublima.

Na poesia, o Simbolismo de Sá-Carneiro expressará essencialmente a ideia de fuga quer através da errância ou estagnação ligadas a símbolos marinhos («Aonde irei neste mar sem-fim perdido, / neste mar oco de certezas mortas?» – «Ângulo»; «Fui um barco de vela que parou / Em súbita baía adormecida...// Baía embandeirada de miragem, / Dormente de ópio, de cristal e anil,» - «6» de «Sete Canções de Declínio»), quer através da lembrança de mundos de outrora que o passar do tempo tornou quiméricos («A minh'alma nostálgica de além» - «Partida»¹²⁵; «Longínqua melodia / Toda saudosa de Mar...» - «Nossa Senhora de Paris»; «Ó paços reais encantados / Dos meus sentidos doirados, / Minha glória, minha beleza!» - «Não»).

Sá-Carneiro terá sido, segundo Fernando Pessoa, talvez o único a superar Edgar Poe «na imaginação visionária do estranho» pelo facto de que a sua «intuição do Mistério era, talvez por uma razão de raça, mais completa»¹²⁶. A sua escrita simbolista explora tramas metafóricas através das quais nos transmite, numa intuição quase mística das correspondências semânticas e sensoriais, o sentido de um universo único de que vocábulos preferenciais como «Oiro», «castelo», «arco», «ponte»... são a chave.

¹²⁴ Isabel Pascoal, Introdução a *Clepsidra*, de Camilo Pessanha, Póvoa de Varzim, Editora Ulisseia, s. d. [1987], p. 15.

¹²⁵ Pamela Bacarisse vê neste verso um recuar no tempo através de uma espécie de «augustiniana memória do paraíso». Cf. Pamela Bacarisse, *A Alma Amortalhada- Mário de Sá-Carneiro's Use of Metaphor and Image*, London, Tamisis Books, 1984, p. 43.

¹²⁶ Fernando Pessoa, «Edgar Poe e Sá-Carneiro,» in *Obras de Fernando Pessoa*, vol. 2, Introd., organ. e notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa, Porto, Lello & Irmão, 1986, p. 1279.

Modernismo

A diversidade estética que caracteriza o Modernismo expressa-se fundamentalmente, e como é sabido, em incoerência, em labirinto, em dispersão, por parte de um sujeito que é cada vez mais fragmentado e que através de uma vivência interseccionista se vê em duplo. Na obra de Mário de Sá-Carneiro, o oscilar constante entre uma sensualidade exacerbada e um subjectivismo dramático e profundo tomaram forma as variadas expressões estéticas do seu tempo, às quais ele conferiu um cunho único e original. É a procura do novo levada cada vez mais longe, na assunção de uma liberdade tida como essencial à criação artística. É o plasmar da arte com a vida e a tentativa constantemente retomada de dizer o acto fulgurante da criação estética através de um discurso que tem por objecto o seu próprio procedimento. É, conseqüentemente, a inevitável transgressão relativamente à diferenciação clássica entre géneros literários e a recusa, à partida, da vinculação a qualquer fórmula estética. É a despersonalização do sujeito que perde a dimensão confessional e ganha, em contrapartida, uma enorme força dramática. É a experiência inelutável de ser «intermédio» entre o ideal e a impossibilidade de o alcançar, entre o entusiasmo da ascensão e a frustração da queda, entre a euforia da vivência da arte e a disforia do contacto com a realidade. É, finalmente, a cisão do eu que só se cura com a aniquilação do «outro», o que implica também a sua própria morte, já que é impossível viver de forma durável no lugar onde o ideal e o real se fundem.

Todas estas coordenadas erigem a obra de Sá-Carneiro e o inscrevem no elenco dos mais autênticos modernistas portugueses e europeus. Da indagação dessas coordenadas nos próprios textos nos ocuparemos seguidamente, começando (por uma questão de coerência de método) pelos textos da ficção, com especial incidência sobre *Céu em Fogo* e *A Confissão de Lúcio*, passando depois à poesia produzida a partir dos anos 1913 - 1914.

Na ficção de Sá-Carneiro o sujeito da enunciação visa fundamentalmente uma inquirição do ser e especialmente o «ser em arte», protagonizando o ainda não vivido, «argonauta das sensações verdadeiras» como Caeiro, na senda da originalidade total, do cerne do mistério das coisas. Talvez este eu quisesse confirmar (levando às últimas conseqüências a perseguição do Mistério) aquilo que o «mestre» já havia afirmado: «o

único sentido oculto das coisas / É elas não terem sentido oculto nenhum»¹²⁷. Tudo existe, portanto, em função da visão que cada um tem, em função da imaginação. Mas a imaginação levada à sua capacidade extrema, alienando a visão quotidiana e grosseira do mundo, poderá proporcionar uma visão primordial. A imaginação deixa, assim, de ser considerada como enganadora, mas, pelo contrário, constituirá a chave para a revelação. É nesta medida que o teatro, para Sá-Carneiro, se torna arte da revelação: a sua capacidade de «outrar» o mundo, projectando-o em perspectiva, é caminho para um melhor conhecimento desse mesmo mundo e do eu que o habita. A esta questão voltaremos mais adiante.

Nas narrativas de *Céu em Fogo* encontramos o sujeito enunciador ou a personagem principal (com a qual o narrador mantém uma relação especial de proximidade ou de grande curiosidade) numa procura constante da sua afirmação através da arte, arte essa que é o dentro e o fora da sua essência individual, a sua única forma possível de «ser». Esta dimensão existencial que se firma na busca incessante da beleza implica o ónus da dispersão, da incapacidade de estabelecer fronteiras, da dificuldade de cingir-se a normas, da impossibilidade de distinguir o real do irreal ou imaginário, porque o grande fascínio é dominar o Mistério, captar o que constantemente é pressentido pelo eu ou por este é apreendido em momentos excepcionais, mas que, irremediavelmente, lhe escapa sempre. A grande tarefa do Artista (invariavelmente o protagonista das novelas de Sá-Carneiro) é fixar, «vencer» esses momentos, volver-se neles, ser a própria arte, derrubar a barreira (às vezes ténue) que separa a realidade da imaginação.

Acontece, porém, que essa barreira é também parte integrante do mundo que configura o eu; é como se fosse a matéria bruta que constitui o espelho (vidro mais nitrato de prata) que permite ver o outro lado e que, uma vez derrubada, provoca o desmoronamento total. Há, pois, um «crime» a cometer: o empreender a passagem para o lado de lá e aí ficar uno, em arte. Será a triangulação EU, o OUTRO e o INTERMÉDIO que logrará a síntese ansiada através desse «crime», absorvendo e integrando em si isso que é, simultânea e contraditoriamente, obstáculo e engenho criador, veículo para a unidade (essência da Beleza total). Em «A Grande Sombra», esse «obstáculo-veículo» é a «Princesa velada» cuja aniquilação às mãos do sujeito proporcionou ao mesmo a fixação da Beleza:

¹²⁷ Alberto Caeiro, «O Guardador de Rebanhos, XXXIX», in *Obras de Fernando Pessoa*, vol. 1, Introd., organ. e notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1986, p. 770.

Subtilizei-me em Astro... vivo de Sortilégios... Finquei-me em Saudade e Beleza...¹²⁸

Dissolveram-se-me no sangue a Beleza e o Mistério.

Ah! Tenho bem nítida a impressão de que, no momento do crime, despojei qualquer coisa de mim que teria ruído aos pés do cadáver – e assim me libertei, me individuei em Esfinges...¹²⁹

Mas a «subtileza, nostálgica de outros mundos», a «existência sensível a outras dimensões» que a partir do crime, da «Hora – imperial»¹³⁰ o eu passou a viver não durará muito, já que a síntese conseguida começa a sofrer fragmentação e o outro emerge de novo:

Dia a dia sinto o Milagre mais longe.

Vai-se pouco a pouco dissipando o cenário de artifício que me toldava de Impérios e Vago.

Já se não zurzem ao meu redor outros planos resvalados, transpondo a Certeza.¹³¹

Quando estou diante dele, mesmo assim, não me logro esquecer de que estou diante dele. Junto de qualquer pessoa, nós olvidamos a sua presença – *a sua presença é natural*. Pois o mesmo não sucede em face do Lord – como se só por um prodígio fosse possível estarmos os dois frente a frente...¹³²

Não será, porém, o regressar ao ponto de partida, antes da perpetração do crime. Entre a possibilidade de voltar ao real («Seja como for, seja o que for, seja *quem* for – o resto dissipar-se-á, e eu serei obrigado a reconhecer-me: pois vivo, vivo, entanto...»), o eu opta por render-se à Sombra onde, desde criança ansiara «abismar-se»:

¹²⁸ Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*, Lisboa, Assírio & Alvim, Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, nº 54, p. 47.

¹²⁹ Idem, *Ibidem*, p. 49.

¹³⁰ Idem, *Ibidem*, pp. 50-51.

¹³¹ Idem, *Ibidem*, p.55.

¹³² Idem, *Ibidem*, p. 61.

Breve, a manhã há-de raiar. E eu saberei! saberei! saberei!...

Tudo menos isso!

Deixar perder tanto Ouro morto... deixar ruir tanta Sombra... Não! Não!... Ao contrário... Mergulhar nela indefinidamente... misturar-me a ela... sê-la a mais Resgate!

- Ó êxtases de Arminho! Luar crucificado... Esfinges de Profundura...¹³³

Em «Eu-Próprio o Outro» encontramos, mais do que a visão em espelho, uma observação, em perspectiva, por parte do eu, de quem é e de quem desejaria ser. Temos o Eu, o Outro e a consciência dessa duplicidade. Colocada num dos vértices de um triângulo, esta analisa os outros dois: «Ah! Se eu fosse quem sou... Que triunfo!... [...] Afinal, é só isto: sobejo-me.»

Ao longo de todo este texto em forma de monólogo diarístico assistimos à deriva de sentimentos ora de repulsa ora de adesão por parte do sujeito da enunciação em relação ao que ele próprio é ou ao que quisera ser, num crescendo de angústia suplicial em que o Eu é atraído pelo Outro, resistindo, no entanto, a um processo de absorção muitas vezes iminente. E mesmo quando chega à conclusão de que «Deixámos de ser nós dois. Somos um só», a consciência da duplicidade persiste e é motivo de sofrimento («Haverá tortura maior? Existo e não sou eu!...»), sofrimento esse que advém de uma imagem narcísica mas ao contrário, ou do avesso:

O mais doloroso é que ele não sabe que me absorveu porque não me admirava.

*Se me admirasse, seria eu quem o absorveria.*¹³⁴

Enquanto que em «A Grande Sombra» o drama da dualidade se dissipou com a passagem de eu para a dimensão do insondável e da Sombra, em «Eu-Próprio o Outro» o propósito de matar o Outro como forma de resolução do conflito afigura-se difícil de concretizar, uma vez que é através do Outro que o Eu «não» realiza os seus sonhos, condição indispensável à valorização destes, pois, uma vez realizados, deixam de ser:

Os seus passos são os meus. Mas só ele possui.

¹³³ Idem, *Ibidem*, p. 75.

¹³⁴ Idem, *Ibidem*, p. 157.

Os seus ideais são os meus. Mas só ele os não realiza.

Como libertar-me?...¹³⁵

Por conseguinte, a resolução final («Matá-lo-ei esta noite... quando *Ele* dormir...») significa, pela impossibilidade da condição circunstancial «quando *Ele* dormir» e ainda pela forma gráfica de uma dupla linha de reticências como o texto termina, a noção da impossibilidade dessa concretização sem que o auto-aniquilamento ocorra.

Curioso é, ainda, observar (relativamente a «A Grande Sombra») como após o período de tempo em que foi possível sintetizar e prolongar o momento sublime da posse (concretizado através do assassinato da Princesa velada), o desdobramento do eu começa, de novo, a suceder à medida que o Lord vai sendo para ele uma companhia cada vez mais permanente e à qual não pode fugir. É então que, numa clara correferência com o conto de E. Poe «O Retrato Oval», as «visões de molduras – molduras só; ovais» começam a perseguir a sua mente. Não se trata, porém, de reter a vida num retrato, enquanto o modelo é tomado pela morte, mas, bem pelo contrário, da morte e do desconhecido que vêm arrebatá-lo para outra dimensão. A aproximação do Lord, que é simbolizada pelo crescendo da nitidez, da estabilidade e do completamento dos retratos, sublinha, paralelamente, uma evolução gradativa do eu-narrador em direcção à sombra: «Nas molduras secretas, enfim tranquilas (elas outrora oscilavam sempre) os retratos desconhecidos volveram-se o seu retrato – uniformes, a verde. Era também fatal»¹³⁶. É a inexorabilidade da prossecução do «crime» até às últimas consequências, isto é, a passagem total do eu para o «Segredo», a «Sombra», enfim «O grande salto! [...] a Ouro!», grito que constitui o desfecho da novela.

Radicada na figura do autor, a novelística sá-carneiriana empreende com este uma expedição às profundezas da sua arte, procurando sustê-lo, segurá-lo, fixá-lo a essência que a consubstancia. E é essa a sua faceta modernista mais marcante: a total capacidade do sonho para atingir o cerne mais profundo da beleza. Trata-se entretanto, de um empreendimento imbuído de uma radicalidade absoluta, já que é uma expedição sem regresso, pois o investigador volta-se a coisa investigada, num processo em que «vencer» é tornar-se outro e, por consequência, aniquilar-se.

¹³⁵ Idem, *Ibidem*, p. 158.

¹³⁶ Idem, *Ibidem*, p. 70.

Como Orfeu em relação a Eurídice, corre todos os riscos para segurar, ter consigo a própria arte, fundir-se com ela, mas é a ânsia de assegurar tê-la sob o seu olhar que lhe dita a perdição: se a fusão com o Outro é impossível, a consciência da divisão é insustentável:

Se se descia bem, achava-se numa grande amargura sem forças para se vencer.¹³⁷

- Mas para que me hei-de olhar assim, para quê?... Esta ânsia de me descer é que me entardece. E contudo sinto-me tão orgulhoso ao varar-me...

Ah! Se eu fosse quem sou... Que triunfo!...¹³⁸

A adopção do modelo diarístico em duas das novelas de *Céu em Fogo* («A Grande Sombra» e «Eu-Próprio o Outro»), que persiste através de vestígios na maioria dos escritos de Mário de Sá-Carneiro, constitui um recurso que faz todo o sentido, numa urdidura textual cujo agente se ficcionaliza completamente, levado na torrente da própria escrita, nela se inscrevendo através de um processo simultâneo de desestruturação e de auto-reflexividade. No diário, a escrita, como veículo de protagonização, é não só processo mas também personagem, no misto de ambiguidade e coerência que se instala pela descontinuidade ou ausência da narrativa, por um lado, e pela sequencialidade temporal por outro. O eu situa-se numa posição privilegiada de auto-análise e manipulação da memória, o que legitima a extensão de certos períodos de tempo omitidos e, pelo contrário, o adensar de outros, sempre ao serviço da tentativa de reunião desse eu, fragmentado pelo devir do tempo, da memória e da escrita.

Por outro lado, a escrita consubstancia o acto da transgressão, a forma mágica de aceder ao inatingível, à consumação do «crime». É assim com o poeta de «asas», Zagoriánsky: «Estou certo de atingir, breve, a Perfeição - o impossível de Esquiveza! Mas é estranho. Na minha glória, crispa-se afiladamente um vago remorso...»¹³⁹.

Retomando a ideia do teatro como arte da revelação que aflorámos atrás, diríamos que o recurso ao diário permite ao sujeito assumir dramaticamente o momento do presente, num monólogo cuja intensidade é tão mais forte quanto ele consegue, a cada momento, perceber (mais do que o mundo a que nos referíamos) principalmente a

¹³⁷ Idem, *Ibidem*, p. 90.

¹³⁸ Idem, *Ibidem*, p. 148.

¹³⁹ Idem, *Ibidem*, p. 160.

essência que o eu sente e, por consequência, que o eu é. Este monólogo dramático sublinha a intensidade da presença do eu perante si próprio, abolido o tempo narrado, abolida a mediação do narrador, numa recorrência do tempo vivido, na imagem de si dramaticamente cindida. Comandado pelo «movimento do mundo interior em confronto com a des-realização de todo suporte material», como nota Paula Morão, «todo o espaço exterior se transfigura em cenário, ponto de partida para o delírio e a alucinação»¹⁴⁰. É assim com o narrador de «A Grande Sombra», que nos surge escrevendo a história que está a viver, conduzindo o leitor numa espécie de «visita guiada» ao «lugar» (a escrita) onde tudo é consumado:

O mesmo lacaio, hirto, silencioso, me guiou por escadas intermináveis e fundos corredores ao grande aposento de abóbadas onde escrevo estas páginas – à luz ondulante duma grossa vela de cera...¹⁴¹

Para escrever, acendo de novo a vela.

Inferno! Não sonhemos mais!

Urge acordar e salvarmo-nos.¹⁴²

Comigo – estas páginas do meu caderno vermelho, secretas também, confiadas à Altura...¹⁴³

A escrita surge como o caminho da consecução do almejado encontro com a génese do Belo e da Arte, a visão primordial do artista, caminho mesmo assim imperfeito, pois só proporciona vislumbres que, embora intensos, não logram a permanência da plenitude, volvendo-se «literatura» («Literatura, literatura, todas as suas antigas desolações –»)¹⁴⁴, incapaz de expressar o que será, enfim, inexprimível. Daí que a aventura da criação artística se revista de um inexorável e indelével traço que não permite retorno ou redenção e, mais do que a Morte definitiva, implique esse suplício

¹⁴⁰ Paula Morão, «Tempo e Memória na Ficção de Mário de Sá-Carneiro», in *Colóquio/Letras* 117-118, Lisboa, Set.-Dez. de 1990, p. 69.

¹⁴¹ Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*, Lisboa, Assírio & Alvim, Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, nº 54, p. 73.

¹⁴² Idem, *Ibidem*, p. 75.

¹⁴³ Idem, *Ibidem*, p. 76.

¹⁴⁴ Idem, *Ibidem*, p. 220.

interminável da sobrevivência intersticial de um eu que sente a própria desvirtuação: o reverso da literatura na sua materialidade. O «crime» será o próprio êxtase que a grosseira materialidade da Arte não deixa reter ou fixar. Também a metáfora da posse amorosa surge, muitas vezes, na escrita de Mário de Sá-Carneiro, como expressão dessa ambição sempre perseguida:

[...] vencer um dia um êxtase-fantasma em que, *sem tocar o corpo possuído*, lograsse embora estrebuchá-lo, vibrá-lo em leonino – iriadamente sugar-lhe todo o seu esplendor... e o seu quebranto... a sua beleza estilizada em Alma!...¹⁴⁵

Diríamos, então, que Mário de Sá-Carneiro, não tendo sido dramaturgo no sentido de criar personagens das quais se diferenciasse, tomou a sua própria vivência como matéria de encenação que na escrita e pela escrita se realiza. E é assim, no processo de ocultação/desocultação que toda a escrita implica, na dicotomia real/simbólico, na reciprocidade paradoxal entre razão e imaginação-sentidos que o duplo aflora constantemente e a sua morte é simultaneamente crime e salvação.

A questão do duplo assume, pois, uma enorme abrangência nos textos do autor de *Dispersão*. Trata-se de tentar fixar, pela escrita, o outro ou os outros graus da realidade. Tudo se passa como se o Outro (que não é mais do que o «eu oculto») emergisse pelo efeito criador da linguagem, da escrita. Esta torna-se, então, a «revelação», conseguida que está a clarificação, a elucidação de tudo que na realidade existe de aparência e superfície apaziguadora. É por virtude do seu posicionamento entre essa realidade e a densa visão que o imaginário lhe proporciona que o eu se vê a braços com o absurdo de um espaço intervalar que só a Arte pode redimir. É disso que se trata, em última análise, nas novelas de *Céu em Fogo*, e é essa também a questão ontológica que enforma *A Confissão de Lúcio*. Nesta novela reconhecemos, contudo, uma diferença significativa em relação às de *Céu em Fogo*, exceção feita a «Ressurreição». Em «A Grande Sombra» e em «Eu-Próprio o Outro» a relação especular entre Eu e o Outro (à medida que se intensifica e começa a ser sentida pelo Eu como um fascínio e uma dependência) gera progressivamente o medo e o sofrimento:

¹⁴⁵ Idem, *Ibidem*, p. 220.

Receio o quê? A sua chegada? É possível. Parece-me contudo que, se tremo, é mais pela sua ausência.¹⁴⁶

A sua companhia tortura-me. Mas busco-o por toda a parte. Quando ele falta aos encontros que marcamos – o que muitas vezes sucede – desce-me uma tristeza infinita.¹⁴⁷

Nem esta atracção e fascínio pelo Outro nem, tão pouco, o medo (resolvidos que são depois num Mistério em que o Eu se dissolve) existem em *A Confissão de Lúcio* e a diferença radica no facto de a cisão não se fazer a nível da identidade total e intrínseca do sujeito (Ricardo Loureiro), mas da sua identidade sexual apenas, não causando sofrimento e proporcionando-lhe, bem pelo contrário, a almejada união com os amigos, só assim tornada possível¹⁴⁸. Outro facto responsável pelo alívio da densidade dramática ao longo da narrativa de *A Confissão de Lúcio* (que não no seu desfecho) é a criação do que Fernando Cabral Martins designou por «relação verosímil de triangulação do desejo (Lúcio – Ricardo – Marta)»¹⁴⁹, triangulação essa eivada de uma complexidade cuja decifração se tem procurado através da análise do estatuto desse narrador que, não sendo o protagonista, na trama da narrativa se enreda, mercê de um ponto de vista que progressivamente vai instalando uma teia de ambiguidades só aceitável (leia-se verosímil) no âmbito do fantástico. As expectativas criadas pelo texto introdutório, que inicialmente parece apontar para o texto policial, acabam por indiciar que o que vamos ler se inscreverá no âmbito do fantástico, que nem o propósito expresso da maior lucidez por parte do narrador conseguirá esclarecer:

[...] Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara dos factos. E, para a clareza, vou-me lançando em mau caminho – parece-me. Aliás,

¹⁴⁶ Idem, *Ibidem*, p. 61.

¹⁴⁷ Idem, *Ibidem*, p. 150.

¹⁴⁸ Em «Ressurreição» temos o inverso: Inácio de Gouveia e Étienne Dalember encontram o ponto de fusão em Paulette, ou melhor, no amor que sucessivamente um e outro tiveram pela dançarina. A questão, no entanto, é a mesma nestas duas narrativas – a necessidade de fusão com o outro (a outra metade do eu) por via da posse/entrega a nível sexual.

¹⁴⁹ Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 227.

por muito lúcido que queira ser, a minha confissão resultará – estou certo – a mais incoerente, a mais perturbadora, a menos lúcida.¹⁵⁰

Não obstante os propósitos do narrador de, com a sua confissão, «demonstrar» a sua inocência, apresentar a «verdade simples», são os próprios factos que testemunhou e viveu que se voltam contra o seu desiderato. Lúcio propõe-se demonstrar o indemonstrável e está ciente disso. Empreende, no entanto, a narração desta «verdade – mesmo quando ela é inverosímil» como quem, através do exercício da reconstituição, procure ainda a chave, a explicação para o acontecido. Esta atitude do narrador introduz imediatamente o leitor num clima de expectativa que integra, à partida, a aceitação (como sublinhou Lino Machado) da existência, como real, das personagens que lhe são apresentadas e a hesitação «entre a visão natural e a sobrenatural dos eventos»¹⁵¹. Instalando-se ele próprio na oscilação entre a autodiegese e a homodiegese, o narrador consegue o efeito legitimador de todas as ambiguidades, que o leitor passará a aceitar tacitamente, sendo a modalização do discurso um dos recursos mais eficazes para conseguir essa aceitação.

O perfil de Ricardo de Loureiro e o estreitamento da sua amizade com Lúcio são, por outro lado, apresentados ao leitor eivados de expressões que vão construindo o insólito e perturbante:

Ah! Sem dúvida amizade predestinada aquela que começava num cenário tão estranho, tão perturbador, tão dourado...¹⁵²

[...] – Oh! É fatal – ela se me partirá, voará em estilhaços... A minha pobre alma! A minha pobre alma!...

Em tais ocasiões os olhos de Ricardo cobriam-se de um véu de luz. Não brilhavam: cobriam-se de uma véu de luz. Era muito estranho, mas era assim. [...] ele era uma criatura superior – genial, perturbante.¹⁵³

¹⁵⁰ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, 5ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1979, p. 19.

¹⁵¹ Lino Machado, «O Fantástico em A Confissão de Lúcio», in *Colóquio/Letras 117-118*, Lisboa, Set. – Dez. de 1990, p. 61.

¹⁵² Mário de Sá-Carneiro, *Ibidem*, p. 46.

¹⁵³ Idem, *Ibidem*, pp. 56-57.

Esta ênfase, relativamente à alma, colocada por Ricardo de Loureiro logo no início do romance, funcionando como um indício do seu trágico desfecho, articula-se plenamente com a confiança que este faz a Lúcio, confiança essa que se revelará o núcleo fundador da intriga e que surge poucas páginas volvidas:

Quanto à vida sexual do meu amigo, ignorava-a por completo. Sob esse ponto de vista, Ricardo afigurava-se-me, porém, uma criatura tranquila. Talvez me enganasse... Enganava-me com certeza. E a prova – ai, a prova! – tive-a essa noite pela mais estranha confissão – a mais perturbadora, a mais densa... [...] A verdade, por consequência, é que as minha próprias ternuras, nunca as *senti*, apenas as *adivinhaei*. [...] Mas uma criatura do nosso sexo, não a podemos possuir. Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo.¹⁵⁴

Significativo se revela também o facto de os dois amigos não aludirem mais a essa conversa, «Nem no dia seguinte, nem nunca mais... até ao desenlace da minha vida...», anunciando-se, portanto, já aqui, a importância, para Lúcio, da «perturbadora confiança» do amigo, que ele não esquecera: «Pelo contrário – dia algum eu deixava de a lembrar, inquieto, quase numa obsessão»¹⁵⁵. Mais tarde, a notícia do seu casamento é transmitida por Ricardo a Lúcio «muito brumosamente – como se se tratasse de uma *irrealidade*», à qual este «respondera com vagos cumprimentos, [...] também como se se tratasse de uma *irrealidade*, de qualquer coisa que eu já soubesse, *que fosse um desenlace*»¹⁵⁶.

Após o reencontro com Ricardo já casado, Lúcio é envolvido pela teia de imprecisão e de sonho que tornou difusos e dispersos os traços fisionómicos do amigo, que lhe embota a acuidade sensorial em relação ao que o rodeia, que o impede de discernir correctamente sobre tudo o que vai acontecendo:

[...] Ao entrar, com efeito, nessa sala resplandecente, eu tive a mesma sensação que sofremos se, vindos do sol, penetramos numa casa imersa na penumbra. [...]

¹⁵⁴ Idem, *Ibidem*, pp. 69 – 71.

¹⁵⁵ Idem, *Ibidem*, p. 75.

¹⁵⁶ Idem, *Ibidem*, p. 76.

Enfim, eu entrara naquela sala tal como se, ao transpor o seu limiar, tivesse regressado a um mundo de sonhos.¹⁵⁷

A partir daqui, quando em contacto com Marta e Ricardo, Lúcio entra, por assim dizer, numa outra dimensão que o envolve e de cuja estranheza tem consciência apenas nos raros momentos em que aquele contacto não existe:

À meia-noite despedi-me.

Mal cheguei ao meu quarto, deitei-me, adormeci... E foi só então que me tornaram os sentidos. Efectivamente, ao adormecer, tive a sensação estonteante de acordar de um longo desmaio, regressando agora à vida... Não posso descrever melhor esta incoerência, mas foi assim.¹⁵⁸

Estão, assim, criadas todas as condições para a adesão e aceitação, por parte do leitor, dessa «verdade inverosímil», já anunciada pelo narrador no texto introdutório. Sem que disso se aperceba nitidamente, o leitor vai sendo introduzido num universo em que tudo perde os contornos que enraízam as coisas numa realidade chã, para ganhar a tonalidade diáfana de uma outra realidade na qual as personagens vivem como se sonhassem. As relações Lúcio/Ricardo e depois Lúcio/Ricardo/Marta evoluirão nesse contexto, com a progressão da amizade em que os dois homens se reconhecem numa comunhão de interesses que ultrapassa a banal partilha intelectual de pontos de vista, para radicar em algo de mais profundo:

As minhas conversas com Ricardo – pormenor interessante – foram logo, desde o início, bem mais conversas de alma, do que simples conversas intelectuais.

Pela primeira vez eu encontrara efectivamente alguém que sabia descer um pouco aos recantos ignorados do meu espírito – os mais sensíveis, os mais dolorosos para mim. E com ele o mesmo acontecera – havia de mo contar mais tarde.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Idem, *Ibidem*, p. 77.

¹⁵⁸ Idem, *Ibidem*, p. 78.

¹⁵⁹ Idem, *Ibidem*, p. 48.

E quando Marta surge, por um lado envolta em incógnitas e mistério e por outro em tudo concordando com Ricardo («Curioso que a sua maneira de pensar nunca divergia da do poeta. Pelo contrário: integrava-se sempre com a dele reforçando, *augmentando* em pequenos detalhes as suas teorias, as suas opiniões»¹⁶⁰), o efeito que provoca em Lúcio vai da intrigada curiosidade inicial, cujas perguntas mais banais são sempre iludidas por Marta, passando por uma simpatia transformada em obsessão (que os pormenores estranhos que a envolvem tornam crescente), para culminar na capitulação face a «um desejo perverso de sensualidade» em que o sujeito da posse era Marta, e Lúcio o objecto. Esta relação continua, alimentada pela obsessão de Lúcio em relação ao mistério que envolve Marta, sendo sentida por ele ora como um crime que o apavorava, ora como uma irrealdade:

Por mais que diligenciasse referir toda a minha tortura à nossa mentira, ao nosso crime – não me lograva enganar. Coisa alguma eu lastimava; não podia ter remorsos... Tudo aquilo era uma quimera!¹⁶¹

Entretanto, da mesma forma que, no episódio da execução musical, ao serão, estranhamente a figura de Marta se dissipa, à medida que a música evolui na sala (música que causa a Ricardo as «sensações mais intensas» e a «impressão de que tudo quanto [o] constitui em alma, [sic] se precisou condensar para a estremecer») parecendo que Ricardo absorveu Marta, também nas situações em que Lúcio a tratava por tu na presença de Ricardo ele tem a sensação da sobreposição deste com aquela:

[...] eu receava que alguma vez, em frente de Ricardo, me enganasse e a fosse tratar assim.

Este receio converteu-se por último numa ideia fixa, e por isso mesmo, por esse excesso de atenção, comecei um dia a ter súbitos descuidos. *Porém, dessas vezes, eu encontrava-me sempre a tratar por tu, não Marta, mas Ricardo.*¹⁶²

¹⁶⁰ Idem, *Ibidem*, pp. 79 – 80.

¹⁶¹ Idem, *Ibidem*, p. 106.

¹⁶² Idem, *Ibidem*, p. 110.

Os exemplos citados constituem, entre muitos outros, indícios para a configuração da «verdade inverosímil» confessada por Ricardo a Lúcio na sua última conversa e «provada» pelo desaparecimento de Marta e morte daquele, resultante do tiro com que a alvejara. Estamos, assim, perante a concepção do desdobramento do ser, que consiste, como bem viu Fernando Cabral Martins, «na transformação de um desejo de identificação entre duas personagens (1 + 1 = 1) no desdobramento de uma personagem em duas (1 = 1 + 1)»¹⁶³.

A dramaticidade da cisão e da sensação intervalar presente em outras novelas de Mário de Sá-Carneiro é, desta maneira, (ou seja, pela triangulação) resolvida em *A Confissão de Lúcio*. Ricardo duplica-se em Marta para consumir a síntese com a complementaridade que Lúcio para si representa. Por sua vez, Lúcio vê em Ricardo, sublimadas, algumas das suas qualidades que gostaria de assumir plenamente, quer enquanto artista quer como possuidor de certos traços sedutores de feminilidade. A noção de crime prevalece, no entanto, associada à tentativa de fusão ou unificação que redundava em morte – morte de Ricardo/Marta e morte em vida de Lúcio: «*morto para a vida e para os sonhos: nada podendo e coisa alguma desejando*»¹⁶⁴.

A morte de Ricardo/Marta poderá significar o regresso do eu-narrador a uma «visão de superfície», sem ter que viver consigo mesmo, numa tentativa de esquecimento.

Toda a complexidade que caracteriza o universo criado pela estética modernista se funda, como temos vindo a verificar, em duas premissas fundamentais: a capacidade de sonho e uma grande acuidade sensorial. Vimos já que essa capacidade de sonho radica na primazia da individualidade do sujeito instaurada pelo Romantismo, mas dela se diferencia pela capacidade adquirida pelo próprio sujeito de captar outros sentidos da realidade, os quais passam, inevitavelmente, pelas sensações. O Sensacionismo e o Interseccionismo, claramente herdeiros da estética decadentista, integram-se na corrente modernista porque colocados ao serviço da «obsessão de Novo», pedra basilar desta última.

Em *Céu em Fogo*, temos a descrição alucinada das cidades na novela «A Grande Sombra»:

¹⁶³ Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 227.

¹⁶⁴ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, 5ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1979, p. 17.

As grandes cidades... o triunfo de ascender nas Praças monumentais a colunas simbólicas [...] Possessa, a vista zig-zagueia-nos por ruas, por avenidas, entre parques... [...] E é um formigueiro de edifícios que, do alto, surgidos em panorama, se entrecruzam, se interseccionam, se engolfam uns pelos outros – indestrinçáveis, alucinantes...¹⁶⁵

Da mesma forma, nos primeiros parágrafos de «Mistério» é-nos dada a visão do ónibus que se plasma com a cidade: em «gomos de ar se entrechocavam e soçobravam em catadupas, vértices esbatidos de luz, calotes de cor, planos que ora volteavam ora se detinham, harmonizando-se bizarramente [...]»¹⁶⁶ Certos passos de «Asas» e de «Ressurreição», pela enumeração exclamativa de elementos ligados à vida moderna e pela forma de expressão explosiva, tocando as raias do excesso, a lembrar a «Ode Triunfal» de Álvaro de Campos, podem figurar como exemplos das cambiantes da estética modernista em Sá-Carneiro:

E nas grandes oficinas... o giro ácido das rodas... os volantes... os êmbolos... as correias de transmissão... o oscilar de complicados maquinismos... Outros tantos movimentos de ar – fogos de artifício, é verdade, fogos de artifício de Ar!... [...] Magia contemporânea! Europa! Europa!...¹⁶⁷

Longes de torres de aço, altas chaminés das oficinas – pontes, andaimes, guindastes, cremalheiras – fábricas titânicas, silvos de locomotiva – vibrações de Progresso, murmúrios de amanhã...¹⁶⁸

Vislumbra-se, ainda, nas frases lapidares de «A Estranha Morte do Prof. Antena» – «O artista adivinha. Fazer arte é Prever. Eis pelo que Newton e Shakespeare, se se não excedem, se igualam»¹⁶⁹ – a visão futurista e o realce da atemporalidade daquilo que é grande e autêntico também presentes no já citado texto do heterónimo de Pessoa mais entusiasta da modernidade: «E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes

¹⁶⁵ Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*, Lisboa, Assírio & Alvim, Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, nº 54, 1999, pp. 24-25.

¹⁶⁶ Idem, *Ibidem*, p. 79.

¹⁶⁷ Idem, *Ibidem*, p. 119.

¹⁶⁸ Idem, *Ibidem*, p. 207.

¹⁶⁹ Idem, *Ibidem*, p. 162.

eléctricas [...] Átomos que hão-se ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do século cem, / Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes volantes»¹⁷⁰.

«Asas» e os dois textos que contém em apêndice são porventura, em toda a obra de Mário de Sá-Carneiro, os escritos que nos oferecem uma imagem mais cabal (levada quase à caricatura) de como o autor concebia a aventura da escrita, procurando romper todas as fronteiras, levando à hipérbole o desiderato simbolista de procurar «O máximo de esquivança», «o impossível de Esquivança». Ultrapassando as virtualidades de uma expressão paúlca, «Asas», como afirma Rita Basílio, «tematiza o limite da (ir)realização da obra de arte perfeita»¹⁷¹ conduzindo, portanto, à sua própria impossibilidade. Fernando Cabral Martins vai, por seu lado, ao ponto de considerar Zagoriansky «a paródia do artista de Vanguarda» e o texto como «gesto de um excesso gratuito»:

[...] desligando a escrita decadente de um corpo de valores poéticos afirmado, ou antes utilizando as suas formas conhecidas para as levar ao ponto do insuportável, do vazio ou da confusão do sentido, na ausência de quadro reconhecível e como gesto de um excesso gratuito, a «sumptuosidade inigualável do mistério» vendida como pechisbeque.¹⁷²

Ainda que, na linha de uma prática intencionalmente transgressiva que caracteriza o Modernismo, a diferenciação clássica entre os géneros ou modos literários não exista na escrita de Mário de Sá-Carneiro, o que podemos afirmar é que foi a prosa narrativa (primeira forma de expressão assumida pelo autor¹⁷³) que passou a revestir-se da qualidade poética que é mais característica da lírica. Com efeito, é de um Eu que se trata sempre nas novelas sá-carneirianas, numa focalização em que a procura da explicação ontológica se revela como o principal desiderato. Daí que possamos afirmar, com Fernando Cabral Martins, que a «fusão de géneros» verificada na escrita de Raul Leal, Almada ou Pessoa, «que passam da filosofia em verso ao poema em prosa [...]» é em

¹⁷⁰ Fernando Pessoa, in *Orpheu*, nº 1, Jan.-Fev.-Março de 1915, 3ª ed., Lisboa, Edições Ática, s.d., pp. 101-102.

¹⁷¹ Rita Basílio, *Mário de Sá-Carneiro um Instante de Suspensão*, Lisboa, Edições Vendaval, 2003, p. 93.

¹⁷² Fernando Cabral Martins, in «O Narrador Supremo», texto que posfacia a edição de *Céu em Fogo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 270.

¹⁷³ Na carta do «Último dia de Maio» de 1913, em que envia a Pessoa as duas últimas poesias para a publicação de *Dispersão*, Sá-Carneiro insiste: «Indicar por fora que o livro é em verso é forçoso pois sou conhecido como prosador.» In Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. 1, 2ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1992, p. 143.

Mário de Sá-Carneiro uma «fusão matizada», já que «A síntese modernista em Sá-Carneiro acaba por admitir uma tradição dos géneros – só que transformada»¹⁷⁴. Tal transformação advém, a nosso ver, dessa necessidade de adaptar os vários modos de dizer ao «dizer-se a si próprio», único objectivo perseguido pelo poeta. É uma das características mais prementes deste sujeito lírico (que caracteriza, por sua vez, a poesia moderna e a destingue da poesia tradicional) é a fragmentação, a «despersonalização». Perdendo, por esta via, a dimensão confessional que a caracterizava, a poesia imerge na dimensão dramática. Trata-se, agora, não da subjectividade de um indivíduo, mas de uma tentativa constante de centrar a poesia na sua própria expressão. O sujeito passa assim a «objecto» da própria poesia: é ela que o possui e o que o eu procura é explicar esse estado em que se encontra «posse» da própria Arte. Toda a poesia de Sá-Carneiro, a partir de *Dispersão*, se compagina numa espécie de Odisseia de um EU, objecto dessa força maior que o transcende e o transborda, disperso, fragmentado, suspenso sobre o abismo, oscilando entre a queda e a ascensão, rejeitado pelas margens que são o aquém a que não pertence e o além que não consegue atingir.

Se quiséssemos apontar um núcleo duro a partir do qual a poesia de Sá-Carneiro se desenvolve, ele seria, exactamente, por contraditório que pareça, essa instabilidade causada pela fragmentação, essa «profusão em estilhaços», como lhe chamou J. A. Cardoso Bernardes. Aí se centra o eu, o qual, a cada tentativa de separar-se, de reunir-se ou organizar-se, «choca com o espelho que lhe devolve a imagem grotescamente potenciada»¹⁷⁵.

Cada texto, cada poema será, assim, a busca de expressar essa força que quanto mais se apossa do Sujeito tanto mais este se sente projectado para irrealidades que, desvinculadas de um tempo e de um espaço, é ao sonho que pertencem definitivamente e só aí ele poderá procurar algum refrigério. Trata-se, entretanto, mais da procura de um efeito balsâmico transitório, paliativo para essa sensação intervalar tantas vezes sentida como insuportável. E disso o sujeito lírico tem a noção exacta. Em «Inter-Sonho», levado pelas sensações («Tactio... dobro... resvalo... [...] Deliro todas as cores, / Vivo em roxo e morro em som...») anuncia: «Pressinto um grande intervalo,». Intervalo que é só isso – uma pausa na qual persiste, no entanto, a noção da sua transitoriedade, daí que se trate

¹⁷⁴ Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 119.

¹⁷⁵ J. A. Cardoso Bernardes, «Mário de Sá-Carneiro Aqueloutro», in *Colóquio/Letras* 117/118, Lisboa, Set.-Dez. de 1990, p. 165.

de um «inter-sonho», referido no título, que depois evolui para «pesadelo bom» («Que pesadelo tão bom...») com todo o efeito sugestivo dessa construção oximórica.

Outras formas parentéticas de fugir a esses estados de alma que oscilam entre a ascensão meteórica e insustentável e a queda e a ruína são, por exemplo:

– *a ideia de Paris*, cidade de eleição do poeta, anaforicamente considerada sua e de que o poema «Abrigo» é uma metáfora:

Ó meu Paris, meu menino,
Meu inefável brinquedo
[...]
Minha cidade-figura,
Minha cidade com rosto...
Ai, meu acerado gosto,
Minha fruta mal madura...

– *a mesa do café* de «Cinco Horas», poema que constitui uma nota de leveza e frescura no universo sempre carregado da poesia de Sá-Carneiro em que se pressentem augúrios de tragédia¹⁷⁶ ou os «cafés da grande vida» de «Elegia»;

– *a ideia de ser «normal»* expressa como um desejo em «Crise Lamentável»:

Gostava tanto de mexer na vida,
[...]
Viver em casa como toda a gente –
Não ter juízo nos meus livros, mas
Chegar ao fim do mês com as
Despesas pagas religiosamente...

– *a ideia de se fechar num quarto*, desistir da vida e procurar a paz, reiteradamente presente em «Elegia», «Caranguejola» e já referida na novela «Mistério» de *Céu em Fogo*, respectivamente:

Convalescença afectuosa
Num hospital branco de paz...

¹⁷⁶ Universo esse que, todavia, aflora também na última estrofe parentética deste poema: «(Que história d'oiro tão bela / Na minha vida abortou: / Eu fui herói de novela / Que autor nenhum empregou...)»

A dor magoada e duvidosa
Dum outro tempo mais lilás...¹⁷⁷

Noites sempre p'lo meu quarto: As cortinas corridas,
E eu aninhado a dormir, bem quentinho – que amor!...¹⁷⁸

Ah! Se pudesse descansar enfim... E antevisionava um quarto de hospital, muito branco, aonde, para mais não se erguer, se deitasse num grande leito, muito branco também.¹⁷⁹

Em «Vontade de Dormir», o mesmo desejo: «Quero dormir... ancorar...»

O que o sujeito poético tem que enfrentar, no entanto, é essa contingência que o habita e que o impede de ser senhor do seu ser, de se enraizar num tempo e num espaço, e num exorbitar de sensações o conduz através de um percurso de errância ora feericamente eufórico ora fantasmagórico e deceptivo. É pelas sensações que caminha, é por um léxico que remete frequentemente para a área do sensitivo que os significados se ampliam e que o Sujeito ganha existência, uma existência estelar que tanto se projecta em todas as direcções como, inversamente, se direcciona para a sua intimidade, eivada de uma força implosiva tão dramática como a sua contrária.

No poema «Rodopio», as sensações concentram-se dentro do eu, numa paisagem interior agitada pelo movimento: «Volteiam dentro de mim [...] Forças de luz», «Zebriam-se armadas de cor, / Singram cortejos de luz», «Cristais retinem de medo, / Precipitam-se estilhaços», «Virgulam-se aspas em vozes», «Silvam madeixas ondeantes». Neste «sensacionismo intuicionista», como lhe chamou António Quadros, temos, não só a referência às sensações, como a particularidade muito especial da forma como o Sujeito as experimenta, com o movimento a criar áreas de intersecção de atributos e propriedades verbais («Mais longe coam-se sóis», «Luas d'oiro se embebedam»; «Zebriam-se armadas de cor, / Singram cortejos de luz») de tempos e espaços («Volteiam dentro de mim», «Há velhas cartas rasgadas», «Perfumes de longes ilhas») de elementos

¹⁷⁷ Mário de Sá-Carneiro, *Poemas*, ed. de Teresa Sobral da Cunha, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2003, p. 58.

¹⁷⁸ Idem, *Ibidem*, p. 85.

¹⁷⁹ Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*, Lisboa, Assírio & Alvim, Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, nº 54, p. 81.

concretos e abstractos («Há elmos, troféus, mortalhas», «Referências, nostalgias, / Ruínas de melodias»).

O vigor expresso pelos verbos utilizados até ao fim da quarta estrofe é substituído por um certo entorpecimento iniciado na estrofe seguinte com as formas verbais «embebedam», «desfolham», «contorciam-se», «enclavinavam-se», na transição para um cenário mais abstractizante. Em consonância com esta evolução está a expressão da incapacidade de acção do sujeito lírico, que inicialmente se apresenta como mero «lugar» onde tudo ocorre («Volteiam dentro de mim»), depois preso de receio («Meandros [...] Que não ousou percorrer...» – 10ª estrofe) para no final se dissolver completamente na indeterminação do pronome pessoal *se* («Que não se podem sonhar!...»).

«Nossa Senhora de Paris» dá-nos ainda mais nitidamente este processo inicial de sensações que se interseccionam (luz-som-luz: «Listas de som avançam por mim a fustigar-me / Em luz.»; olfacto, tacto, som: «Um cheiro a maresia / Vem refrescar-me, / Longínqua melodia») e depois evolui para a intersecção de sensações, num ambiente de delírio em que o real é extrapolado pelo sonho:

E a noite cresce agora a desabar catedrais...
Fico sepulto sob círios -
Escureço-me em delírios,
Mas ressurjo de Ideais...

Mas é em «Ápice» que temos, mais flagrantemente a exemplificação deste processo: um «raio de sol da tarde», «Num instante indiferente - / Arde, / Numa lembrança esvaída, / À minha memória de hoje / Subitamente...». O raio de sol ganhou uma força especial («Arde») pelo efeito da memória do sujeito lírico, a qual se mantém, no entanto, como «lembrança esvaída», misteriosa e obscura:

Porque mistério se me evoca
Esta ideia fugitiva,
Tão débil que mal me toca!...

E é na ideia da reminiscência ou de uma realidade pré-existente à realidade que o eu poético encontra explicação para aquilo que em si se opera: «Aquele raio cadente / Alguma coisa foi na minha sorte / Que a sua projecção atravessou...». A realidade exterior e sensível entra, por assim dizer, em combustão com o estado de alma (e aqui o verbo «Arde», que se constitui como um verso, assume uma força extraordinária) e o que daí resulta é a transposição para a outra realidade, aquela que o sujeito poético pretende materializar ou tornar sensível. O objectivo último é apreender o significado do absoluto, valendo-se da multiplicidade das sensações, e a constatação da impossibilidade desse desejo torna mais aguda para o sujeito lírico a noção do impasse temporal em que se situa. Os sentidos criam uma ligação intemporal entre momentos distantes no fluxo histórico do Sujeito; tão distantes que a sua vivência lhe assoma à memória como uma reminiscência. O poema «Distante Melodia» é bem exemplificativo desta experiência:

Num sonho d'Íris, morto a ouro e brasa,
Vêm-me lembranças doutro Tempo azul
Que me oscilava entre véus de tule -
Um tempo esguio e leve, um tempo-Asa.

Então os meus sentidos eram cores,
Nasciam num jardim as minhas ânsias,
Havia na minh'alma outras distâncias
Distâncias que o segui-las era flores

Caía Ouro se pensava Estrelas,
O luar batia sobre o meu alhear-me...
Noites-lagoas, como éreis belas
Sob terraços-lis de recordar-me!...
[...]
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...

[...]

Zimbórios-panthéons de nostalgias,
Catedrais de ser-Eu por sobre o mar...
Escadas de honra, escadas só, ao ar...
Novas Bizâncios-alma, outras Turquias...

Lembranças fluidas... cinza de brocado...
Irrealidade anil que em mim ondeia...
- Ao meu redor eu sou Rei exilado,
Vagabundo dum sonho de sereia...

Num exercício que vai mesclando, interseccionando, sentidos que «eram cores» e ânsias de alma, temos neste poema, como diz Fernando Cabral Martins, um «registo simbolista que ecoa Pessanha»¹⁸⁰, mas também traços que lembram Pessoa ou Campos¹⁸¹ e ainda aspectos «assintácticos», maiusculações a realçar o vago e o incerto próprios do Paulismo. O «sonho d'Íris» traz ao eu «lembranças doutro Tempo azul» que é tão irreal como o tempo presente, o que transforma a reminiscência num estado de latência que é permanente para o Sujeito: o sonho «morto a ouro e brasa» referido no primeiro verso é, no fim de contas, o sonho que o traz exilado de si, «Vagabundo dum sonho de sereia...». A antinomia expressa pelas expressões «Rei exilado» e «Vagabundo dum sonho» realça bem a situação de «preso no tempo» vivida pelo sujeito lírico e a função de parêntesis que os dois primeiros versos do poema e os dois últimos desempenham em relação a esse «divagar circunscrito» que todo o texto constitui.

O poema 5 de «Sete Canções de Declínio» atravessa essa espécie de tempo suspenso em que o eu se coloca e de onde tudo é convocado, numa «Vaga linda facetada / A imprevisto e miragens» aludida nos primeiros versos. Os espaços e tempos nomeados perdem o seu valor referencial por força de um enumerar torrencial e entrecruzado de sensações vividas ou sonhadas que permanecem em suspensão pelo

¹⁸⁰ Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 260.

¹⁸¹ Em carta de 20 de Junho de 1914, o autor enviava a F. Pessoa esta poema acerca do qual dizia «Mando-lhe junto uma poesia minha. É bastante esquisita, não é verdade? Creia que traduz bem o meu estado de alma actual indeciso de não sei de quê, «artificial» – morto – mas vivo «por velocidade adquirida» e acrescentava em P.S.. «Os versos que lhe envio hoje parecem-me a coisa minha que, em parte, mais poderia ter sido escrita por você. Não lhe parece?» In Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. 1, 2ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1992, pp. 153 – 154.

efeito inviabilizador de algo que as neutraliza. Assim, as imagens de «Um grande livro», as mil cores de um baile russo, «Um Domingo de Paris» são um «Cofre de Imperatriz / Roubado por malfeteiros...»; a «Porta de cristal» está «aberta / Sobre sonhos que esqueceram»; o «lago à luz do luar» é «Saudade que não recorda»; os «Aplausos e brou-u-há» perdem o eco no «Interminável sofá / Dum estofo profundo e mole...»; o «sobrescrito lacrado» «transviou no correio»; o «Champanhe em taças esguias» tem como alternativa «água ao sol entornada». Esta recorrente neutralização de aspectos potencialmente organizadores de um quadro de vida não é mais (como se vem a verificar na penúltima estrofe, a qual desvenda o objectivo do poema) que a vida do sujeito lírico que ele aceita e abraça como única possível¹⁸²:

Seja enfim a minha vida
Tarada de ócios e Lua:
Vida de Café e rua,
Dolorosa, suspendida -

Ah! Mas de enlevo tão grande
Que outra nem sonho ou prevejo...
- A eterna mágoa dum beijo,
Essa mesma, ela me expande...

Já em «Elegia» se assiste à referência a um estado de alma que se caracteriza por um «anseio a vaguear», numa fusão entre o sensível e o abstracto, não deixando alternativa de existência do eu fora da própria escrita:

Há mãos pendidas de amuradas
No meu anseio a divagar...
Em mim findou todo o luar

¹⁸² Em carta a F. Pessoa, de 7 de Agosto de 1915, numa perfeita conformidade entre sujeito poético e autor, este afirma, relativamente a este texto: «Efectivamente, sinteticamente, o que anseio pôr na minha vida é tudo aquilo.» Ainda na mesma carta, esclarece, por outro lado, a referência ao som das máquinas tipográficas do «Matin» com um entusiasmo modernista, de certa forma contrastante com a «queda, miséria» que, também nesta carta, afirma estes versos indicarem: «Esse barulho sintetiza para mim a ânsia do «papel impresso», a beleza das tipografias – o sortilégio moderno «da grande informação»». In Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. 2, 2ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1992, p. 50.

Da lua dum conto de fadas...

A consciência de que o universo onírico se fechou definitivamente só deixa ao sujeito lírico, doravante, a hipótese da recriação do mundo que a estética proporciona. Da reminiscência do sonho dos românticos à sugestão musical e opiante do Simbolismo, o Modernismo, apostando ainda e sempre na subjectividade, inaugura a época em que a escrita reinventa o mundo: «Um frenesi hialino arrepiou / Para sempre a minha carne e a minha vida.»

Descentrado de si e outrando-se, volvendo espectáculo de si próprio, como em 7 de «Sete Canções de Declínio» («– Caiu-me a Alma ao meio da rua, / E não a posso ir apanhar!»), o eu poético, desdobrado em sensações, é levado pelos universos que a arte dentro dele vai criando.

A partir de Março de 1915, data do poema «Elegia» (segundo alguns críticos, aquele que inicia o período modernista em Sá-Carneiro), a poesia do autor caracteriza-se, efectivamente, pela visão especular do eu, que se polariza entre a ironia sarcástica de uma metáfora disfemística relativa a um presente desvalorizado e o tom sombrio da sensação de perda de um passado irrecuperável.

Relativamente ao primeiro caso, a alma, a vida ou a dor do sujeito poético surge como personagem estranha ou bizarra a cujo comportamento ele reage sarcástica e desdenhosamente, o que não esconde a decepção. São exemplos deste aspecto os poemas «A minh'Alma fugiu pela Torre Eiffel acima», «Serradura» e «Pied-De-Nez». O tom irónico e leve evidenciado nos dois primeiros cede lugar, neste último, à amargura e disforia provocada pelo espectáculo da própria desgraça: «Lá anda a minha Dor às cambalhotas», «O Erro sempre a rir-me em destrambelho», «Chora em mim um palhaço às piruetas».

Aliás, em carta que envia a Pessoa a 10 de Novembro de 1915, a propósito deste texto, Sá-Carneiro escreve: «Mando-lhe junto um soneto, que não me parece muito bom – sobre o eterno *Erro*, astro directriz da minha sorte»¹⁸³. O título, que apontaria para um tom de troça e brincadeira infantil, logo adquire um carácter deceptivo que culmina com «bandeiras pretas / Tômbolas falsas, carroussel partido...» dos últimos dois versos.

¹⁸³ Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, 2ª ed., vol. 2, Edições Ática, 1992, p. 118.

A mesma metáfora do divertimento de feira estragado surgia já a encerrar o poema «16»:

(Subo por mim acima como por uma escada de corda,
E a minha Ânasia é um trapézio escangalhado...)

Em «O Recreio» há um cenário de brincadeira de crianças que se instala na Alma do sujeito poético, e o contraponto entre a inconsciência infantil e a noção de perigo que o «menino de bibe» corre, por parte do eu, é bem revelador do sentido metafórico que o poema encerra: o menino no balouço, a corda que o sustém e a iminência da queda dentro do poço e, por outro lado, o eu que nada faz para evitar a queda. Perpassam ao longo do poema a frieza e o desencanto, numa auto-análise do sujeito lírico em que a sua imagem na figura daquela criança já não o comove nem o move, provocando-lhe apenas indiferença. Este estado de espírito conhece, até, uma progressão à medida que o raciocínio vai sendo formulado, de tal modo que a designação dessa personagem infantil assume gradativamente três formas – «menino», «criança», «indez»:

[...]

- E o menino de bibe

Sobre ele sempre a brincar...

[...]

Morre a criança afogada...

[..]

Se o indez morre, deixá-lo...

Mais vale morrer de bibe

Que de casaca... Deixá-lo

Balouçar-se enquanto vive...

- Mudar a corda era fácil...

Tal ideia nunca tive...

É de realçar que em poemas como este (que, no dizer do próprio Mário de Sá-Carneiro, tem a ver com a «desarticulação sarcástica da minha alma actual»¹⁸⁴) a opção pela métrica em redondilha maior, pode sublinhar a necessidade de refúgio, dado o ritmo cadenciado e de certa forma «alienante» ou ligeiro que lhe é característico.

Se em «Serradura» a vida do sujeito poético assume o papel de uma personagem de farsa, cujas extravagâncias começam a maçá-lo ao ponto de decidir abandoná-la «No lavabo dum Café», em «Torniquete», apesar de ela não mudar, apesar «De ser sempre a mesma porta / Eternamente a abanar...», resolve assumi-la com as suas loucuras para depois, então, parar:

[...]

- Vai ser bonita a função!
Esfrangalho as partituras,
Quebro toda a caqueirada,
Arrebento à gargalhada,
E fujo pelo saguão...

Meses depois, as gazetas
Darão críticas completas,
Indecentes e patetas,
Da minha última obra...
E eu - prà cama outra vez,
Curtindo febre e revés,
Tocado de Estrela e Cobra...

Esta paragem é, no entanto, aparente ou fictícia. É a resolução provisória para o que não tem solução: a situação de um eu que se sabe inábil e incapaz de inserção no mundo a que não pertence, no «salão / Onde há gente a conversar» e conseqüente fuga para o oposto àquilo que é considerado normal e compreensível pelos outros. É uma fuga, todavia, forçada, daí a mista de ironia e amargura que ressalta como tom predominante. É a reacção ao sentimento de derrota sem uma atitude de capitulação, que o eu consegue

¹⁸⁴ Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, 2ª ed., vol. 2, Lisboa, Edições Ática, 1992, pp. 111-112.

recorrendo à encenação de situações que retratam o seu estado mental. Trata-se do mesmo estado vivido por Álvaro de Campos em poemas como o que transcrevemos:

Começo a conhecer-me. Não existo.
Sou o intervalo entre o que desejo ser e os outros me fizeram,
Ou metade desse intervalo, porque também há vida...
Sou isso, enfim...
Apague a luz, feche a porta e deixe de ter barulho de chinelos no corredor.
Fique eu no quarto só com o grande sossego de mim mesmo.
É um universo barato.¹⁸⁵

A imagem da caranguejola e o poema de que este vocábulo é título prosseguem e levam ao cúmulo este expediente, num entrecruzamento de espaços, tempos e imagens a que preside esse desejo ou «opção sem alternativa» de se refugiar de um mundo em que não tem lugar¹⁸⁶. Assiste-se então a um jogo de forças contraditórias: por um lado o que o eu é e, por outro, o que quereria ser, mas, como lhe está completamente vedado, despreza-o, optando pela imobilidade e incomunicabilidade de uma ataraxia apenas aparente, pois oculta um sofrimento que a ironia apenas consegue mascarar.

O monólogo é quase um diálogo em que, pela força mental da fantasia, os seres e as coisas se presentificam. Atitudes e argumentos dos outros tornam-se próximos (à maneira de Garrett em alguns poemas de *Folhas Caídas*) e colocam o eu numa atitude dialogal com eles e consigo próprio. As réplicas argumentativas convocam vários momentos da história pessoal do sujeito poético e vários espaços por ele habitados mas que se lhe revelaram becos sem saída ou continuidade, levando-o a optar pela imobilidade e pela negação: «Ah, que me metam entre cobertores / E não me façam mais nada!...» Mesmo a infância é um lugar-tempo a onde lhe é impossível regressar, pois até a qualidade fundamental das crianças ele perdeu: «não quero mesmo brinquedos. / Para quê? Até se mos dessem não saberia brincar...». Todos os argumentos com que prossegue

¹⁸⁵ Fernando Pessoa, in *Obras de Fernando Pessoa*, vol. 1, Org., bibl. e notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1986, p. 1034.

¹⁸⁶ Este poema foi enviado a F. Pessoa em carta de 27 de Novembro de 1915 e acerca do qual diz: «A «Caranguejola» é um poema que fiz ultimamente. Dou-lhe este título porque o estado psicológico de que essa poesia é síntese afigura-se-me em verdade uma verdadeira caranguejola – qualquer coisa a desconjuntar-se, impossível de se manter.» In Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. 2, Lisboa, Edições Ática, 1992, p. 125.

em resposta a solicitações e insistências são de recusa, dirigidos aos outros, mas simultaneamente de auto-convencimento:

Não fui feito para festas. Larguem-me! Deixem-me sossegar!...

[...]

Sim: ficar sempre na cama, nunca mexer, criar bolor -

P'lo menos era o sossego completo... História! Era a melhor das vidas...

Segue-se depois, até à penúltima estrofe, a exortação à desistência dirigida a si mesmo, o que demonstra o não convencimento total da bondade de tal opção:

Vamos, que a minha vida por uma vez se acorde

Com o meu corpo, e se resigne a não ter jeito...

E a emersão do vocativo «Mário», denunciando o drama pessoal do autor, sublinha, mais uma vez, o carácter especular do poema e o desdobramento do sujeito que o plural de «Desistamos» corrobora, e que o retomar da pessoa do singular precipita para o peso da «tristeza de nunca sermos dois...»:

Deixa-te de ilusões, Mário. Bom édredon, bom fogo -

E não penses no resto. É já bastante, com franqueza...

Desistamos. A nenhuma parte a minha ânsia me levará.

Pra que hei-de então andar aos tombos, numa inútil correria?

Tenham dó de mim. Co'a breca! Levem-me p'ra enfermaria -

E nem a arte se afigura já como refúgio ou caminho viável no momento que o sujeito poético vive - «Daqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda.».

Quanto ao amor, também ele se apresenta para o eu como algo que lhe é vedado, o que poderá ser atribuído à consciência da sua fragilidade aludida no verso «E quem posso eu esperar, com a minha delicadeza?». É sintomático, por outro lado, que o tu (que depois se revela ser amada do eu) figure a abrir e a fechar o poema, balizando, por assim

dizer, a clausura em que ele se encerra e marcando a posição de um motivo forte para tal atitude. Colocado simultaneamente como actante e espectador de si, personagem principal de um drama sobre o qual deseja cerrar o pano, o eu mantém uma ironia trágica até ao fim:

Nada a fazer, minha rica. O menino dorme. Tudo o mais acabou.

Este tom irónico através do qual o eu se refugia num cenário de faz-de-conta não dura muito tempo, e o conjunto de poemas datados de 1916 (a que F. Pessoa deu a designação genérica de *Os Últimos Poemas de Sá-Carneiro* aquando da sua publicação na revista *Athena*) evidencia o inexorável confronto do eu com as suas limitações, com a sua grande limitação, afinal: a de não saber «mexer na vida», a de ver «cada vez perdida / Mais a destreza de saber pegar-lhe», como se lê em «Crise Lamentável». Assim como em «Caranguejola» o aparecimento do vocativo «Mário» rompe a fronteira entre o real e o ficcional, também em «Crise Lamentável» as referências autobiográficas vêm de novo à superfície do texto, sendo que neste poema como em «O Fantasma», «El-Rei» e «Aquele Outro» assistimos a uma espécie de duelo ou encontro final, um face a face entre essas duas entidades – o eu poético e o eu autobiográfico. A questão principal que está em jogo é a da sobrevivência ou não, da capacidade ou incapacidade do equilíbrio entre ambas:

Viver em casa como toda a gente –
Não ter juízo nos meus livros, mas
Chegar ao fim do mês sempre com as
Despesas pagas religiosamente...
[...]
– Não mandar telegramas ao meu Pai,
Não andar por Paris, como ando, às moscas...

Trata-se de um toque a rebato contra o irreal em que o eu se vê constantemente «embrenhado» e que o torna incapaz para a vida:

Não me embrenhar por histórias melindrosas

Que, em fantasia, apenas, argumento...

Que tudo em mim é fantasia alada,
- Um crime ou bem que nunca se comete -
E sempre o Oiro em chumbo se derrete
Por meu Azar ou minha Zoina suada...

Em «O Fantasma», o auto-retrato assume o tom de auto-comiseração, de desalento e de plangência, a qual evoca (principalmente na segunda quadra do soneto) a estética simbolista, em dissonância, embora, com o efeito metafórico de «-Taparam com rodilhas o meu norte, / - As formigas cobriram minha Sorte» e com a utilização do adjetivo «esverdinhado» para qualificar o «Oiro», na primeira quadra. O tom profundamente disfórico do poema concentra-se (seguindo, aliás, o preceito estrutural da composição), no último terceto, que encerra com uma das mais felizes metáforas da poesia de Mário de Sá-Carneiro: «- Morreram-me meninos nos sentidos...»

«El-Rei» reflecte ainda a não inserção do sujeito no mundo dos outros, onde, a seus olhos, tudo reage negativamente à sua presença que, por um «Excesso de Oiro», torna «os convivas logo inquietos» e o leva a sentir que «Recuam as paredes, sobem os tectos». Em vez do regozijo decadentista de sentir-se possuído da diferença que o colocava acima da gente comum, temos agora o experimentar do reverso dessa glória: a sensação de ser «Intruso», portador de um «Oiro» que é «Dislate» e «Zoina» sem medida. Esta sensação atingirá o cúmulo em «Aquele Outro», onde as marcas da primeira pessoa desaparecem, na repulsa de um auto-retrato cujos traços redundam na mais cruel caricatura, numa autoflagelação impiedosa. Nem vestígios de orgulho ou auto-estima - cada qualidade algum dia valorizada logo desaba a golpes de uma redundância nominal que sublinha o seu carácter falso e a sua abjecção:

O raimoso, o corrido, o desleal -
O balofo arrotando Império astral:
O mago sem condão - o Esfinge gorda...

A este asco sentido não é alheia a imagem física que não se coaduna com o perfil ideal do ascético e do esteta: «o papa-açorda», «O balofo», «o Esfinge gorda». Não admira, pois, o teor das duas quadras de «Quando eu morrer batam em latas» (a que F. Pessoa dará o título de «Fim»), num tom burlesco que frisa a percepção de que, afinal, aquele que se considerou um rei ou um pajem não passa de um bobo, como sublinha Fernando Cabral Martins, citando, a propósito, um texto de Pessoa publicado por Arnaldo Saraiva, e que, pela sua pertinência, não podemos deixar de transcrever:

Cada um de nós, na sua vida realizada e humana, não é senão a caricatura da sua própria alma. Somos sempre menos do que somos. Somos sempre a tradução para grotesco daquilo que quisemos ser, e que, intimamente e verdadeiramente somos. A nossa vida é a nossa deselegância, o Bobo eterno que acompanha, e por vezes diverte, a nossa íntima e divina Realeza.¹⁸⁷

Como aquele crítico salientou, a poesia de Sá-Carneiro, e acentuadamente nos seus últimos poemas, é o reflexo da consciência aguda dessa oposição simbolizada por rei e bobo. Mais do que a reflexão filosófica de Pessoa, o que nestes textos encontramos é o dramatismo da vivência, a realidade que se cola ao texto e o exacerba. É como se o excesso reiteradamente significado ao longo da obra do poeta atingisse agora proporções irremediavelmente insustentáveis e a dispersão que ele implica se impusesse a tudo, até à capacidade de dizer. Fernando Pessoa disse de Mário de Sá-Carneiro que o que escreveu foi o que viveu. Nestes últimos tempos da sua poesia-vida, o grande e último drama do Eu é que a sua vida-arte deixa de caber na escrita, de tão real que o excesso se torna.

O poema «Feminina», escrito nesta fase e enviado a Pessoa na mesma carta em que lhe enviou «— Quando eu morrer batam em latas» (16 de Fevereiro de 1916), pode ser entendido como o caminho da fuga que o sujeito empreende em direcção ao mundo feminino, supostamente, na óptica do Eu, um mundo que propicia a evasão, a superficialização, a volúpia. Tudo isso está contido no texto através da formulação de uma repetição anafórica («Eu queria ser mulher»), já que certas atitudes só a uma mulher são permitidas: «enleios, / Que num homem, francamente, não se podem desculpar.»

¹⁸⁷ Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 316.

Outra razão para este desejo de incursão no mundo feminino prende-se com a necessidade da parte do eu de fazer justiça em relação àquele que normalmente não é amado nem aceite («Como eu gostava de enganar o meu amante loiro, o mais esbelto, / Com um rapaz gordo e feio, de modos extravagantes...»), como, por exemplo, «O sem nervos nem Ânasia - o papa-açorda» de «Aquele Outro». Esta aproximação traz-nos imediatamente à ideia a problemática da realização sexual equacionada em *A Confissão de Lúcio*. Ricardo de Loureiro exclama para Lúcio: «[...]como eu sinto a vitória de uma mulher admirável, estirada sobre um leito de rendas [...]» para pouco depois proferir a afirmação que se constituirá como axial de toda a narrativa: *Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se eu ou essa criatura mudássemos de sexo*¹⁸⁸. Ao amar o «rapaz gordo e feio», enquanto mulher, o sujeito poético de «Femina» estaria assim a realizar o impossível, a conseguir a satisfação de um anseio de outra forma inatingível.

Diferente das luxuriantes dançarinas de uma poética predominantemente decadente, a figura feminina surge-nos em «A Inegalável» «sonhando estrelas», «sonolenta», nostálgica, evocando um quadro simbolista, mas ao mesmo tempo anunciando uma estética modernista com traços de um real que lembra Cesário («Queria-te nua e friorenta, / Aconchegando-te em zibelinas») e intersecciona várias percepções do mundo concreto com a evocação de um perfil sonhado:

- Água fria e clara numa noite azul,
Água, devia ser o teu amor por mim...

Esta figura da mulher, idealizada ou sonhada, este amor desejado parece ter alcançado a concretização, ainda que fugidia, em «Soneto de Amor» que o eu recorda numa «saudade que a Cor se trava». Este soneto surge-nos como uma clareira de «normalidade», de «estado conforme» do sujeito poético com a problemática do amor. É como se o eu entrasse por momentos no jogo do faz-de-conta em que, como todos, tivesse encontrado alguém, tivesse amado e depois da fuga da amada sentisse o consolo da lembrança. A construção da composição, aliás, bem medida, seguindo todas as regras de estruturação interna e externa, é reveladora dessa «serenidade dorida» ou dessa «dor serena» já experimentada por qualquer mortal que tenha amado. Daí a sua diferença

¹⁸⁸ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, 5ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1973, pp. 68 – 71.

relativamente à poética de Sá-Carneiro, toda ela brotando do conflito existencial de um Eu que não consegue acertar o passo com a vida e com o mundo e a quem a realização do amor está vedada. O texto em causa pode, desta maneira, ser considerado mais uma forma de fuga pontual ao conflito que o sujeito permanentemente vive.

Escrito em Maio de 1915, o poema «Manucure» pode ser encarado como um texto síntese, encerrando todas as idiossincrasias que marcaram a poesia de Mário de Sá-Carneiro e o inscreveram na época em que viveu, sensível ao momento estético europeu que, assimilando o passado, vibrou com o presente e se projectou em futuro.

Os primeiros três versos de «Manucure» introduzem uma postura inicial de auto-conforto do «eu interior», através de uma ternura narcísica de que o polir das unhas é metáfora: «Súbita sensação inexplicável de ternura, / Todo me incluo em Mim – piedosamente.». A super-abundância de marcas textuais relativas ao eu vem realçar essa necessidade de reforço da auto-estima perante o relacionamento adverso com o meio circundante quer a nível físico, quer a nível social:

De volta, as mesas apenas – ingratas
E duras, esquinadas na sua desgraciosidade
Boçal, quadrangular e livre-pensadora...
Fora: dia de Maio em luz
E sol – dia brutal, provinciano e democrático
Que os meus olhos delicados, refinados, esguios e citadinos
Não podem tolerar – e apenas forçados
Suportam em náuseas. Toda a minha sensibilidade
Se ofende com este dia que há-de ter cantores
Entre os amigos com quem ando às vezes –
Trigueiros, naturais, de bigodes fartos –
Que escrevem, mas têm partido político
E assistem a congressos republicanos,
Vão às mulheres, gostam de vinho tinto,
De peros ou de sardinhas fritas...

É o contraste sofrido pelo esteta decadente quando se defronta com a realidade do quotidiano, a boçalidade dos outros, mesmo os que se consideram artistas, mas transigem com tudo aquilo que «ofende» a sua sensibilidade. Este confronto leva a que o eu se mantenha no reduto das suas sensações interiores («E eu sempre na sensação de polir as minhas unhas [...] Vou-me mais e mais enternecendo / até té chorar por Mim...») no qual consegue um reforço da auto-estima capaz de ultrapassar o enclausuramento para o guindar a uma visão sobrerreal daquilo que o rodeia, visão para a qual o concreto e o abstracto são convocados «Por inúmeras intersecções de planos». A leveza e vaguidade do sonho simbolista («listas volúveis, discos flexíveis, / Chegam tenuemente a perfilar-me [...] Que espelhos vagos reflectiram... / Leve inflexão a sinusar...») encontra-se e cruza-se com o presente e o futuro:

É lá no grande Espelho de fantasmas
Que ondula e se entregolfa todo o meu passado,
Se desmorona o presente,
E o meu futuro é já poeira...

Este facto leva o eu a abandonar as limas e os «os polidores da minha sensação» e a entregar-se à «Beleza - sem suporte» que no «Ar» «se incrusta». Os versos que imediatamente se seguem ilustram bem a ideia de Fernando Cabral Martins quando disse que «Sá-Carneiro há-de contribuir para levar o Decadentismo aos seus limites, invertendo-o, delirando-o, paulizando-o, estilhaçando-o»¹⁸⁹. Da adesão total ao mundo feérico e imaginário em que tudo quanto no Ar «se incrusta» «Alastra e expande em vibrações», o eu evolui «pelas estações e cais de embarque» e tudo o que os povoa, sendo que é no Ar que tudo se plasma e em seus «interstícios» que o sujeito sente a «Alma a divagar».

O Ar que tudo suspende e a capacidade visionária e transformadora do olhar são, doravante e até ao fim do poema, a mola impulsionadora que imprime à paisagem o entusiasmo alucinante, a celeridade de movimentos em que tudo se mistura:

- Olha as mesas.. Eia! Eia!

¹⁸⁹ Fernando Cabral Martins, *o Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 113.

Lá vão todas no ar às cabriolas,
Em séries instantâneas de quadrados
Ali – mas já, mais longe, em losangos desviados...
E entregolfam-se as filas indestrinçavelmente,
E misturam-se às mesas as insinuações berrantes

De «olhos ungidos de Novo» perante «Toda essa Beleza-sem-Suporte», o eu experimenta a «Apoiose». Seguidamente, é a sonoridade que se junta à «poeira multicor»: «Junto de mim ressoa um timbre: / Laivos sonoros! / Era o que faltava na paisagem... / As ondas acústicas ainda mais a subtilizam». E a «Beleza numérica» que chega de forma sonora vai animar o texto em disposições gráficas que exemplificam a sua dispersão na atmosfera. É a «mágica teatral da atmosfera», a «mágica contemporânea» pela qual o eu se sente «ir transmitido pelo ar, aos novelos!». Outro estímulo visual levará ainda o sujeito poético a novas vibrações:

Em minha face assenta-se um estrangeiro
Que desdobra o «Matin».
Meus olhos, já tranquilos de espaço,
Ei-los que, ao entrever de longe os caracteres,
Começam a vibrar
Toda a nova sensibilidade tipográfica.

São agora os caracteres de imprensa variadamente utilizados, marcando a «estética futurista – *up-to-date* das marcas comerciais» que animam e configuram o texto, pondo em prática, rigorosamente, o preconizado pelo manifesto de Marinetti para a utilização livre dos substantivos «ao acaso, como nascem», a abolição da pontuação, o emprego dos «sinais da matemática» e dos «sinais musicais», tudo ao serviço da «força de estupefacção» que as imagens deverão conservar.

Mas tudo se subordina novamente à ideia do «Ar», meio ou substância alquímica onde a Beleza se produz, livre, sem condicionantes:

Tudo isto, porém, tudo isto, de novo eu refiro ao Ar

Pois toda a Beleza ondeia lá também:
Números e letras, firmas e cartazes –
Altos-relevos, ornamentação!... –
Palavras em liberdade, sons sem-fio.

O sujeito poético reporta-se, assim, e reporta-nos ao universo artístico concebido pela personagem Zagoriansky da novela «Asas», de *Céu em Fogo*:

[...] gritou-me, excedido:
– Vê... vê... Não lhe dissera?... Uma Arte gasosa... poemas sem suporte...
flexíveis... que se podem deslocar em todos os sentidos... Uma Arte sem
articulações!... *Uma Arte correspondente às formas aéreas que as realidades incrustam!*...
Sons interseccionados, planos cortados, múltiplos planos – ideias inflectidas,
súbitas divergências... Tudo se trespassará, se esgueirará, perpetuamente variável,
ondulante – *mas, em somatório, sempre o mesmo conjunto!*...¹⁹⁰

Nesta perspectiva, o poema, («Uma arte gasosa sem articulações»), seria irrealizável através de qualquer escrita, dada a sua esquivança à fixação que a própria natureza do texto implica. O poema existiria apenas nas vivências, nas sensações do sujeito, as quais extravasam, em excesso, as capacidades de qualquer linguagem para o abarcar. Daí a conclusão da derrota de quem teve sempre como único objectivo a procura de «Toda essa Beleza inatingível, / Essa Beleza pura!». Daí a reacção, como expediente momentâneo e alternativo perante o drama da sua incapacidade:

Rolo de mim pela escada abaixo...
Minhas mãos aperreio,
Esqueço-me de todo da ideia de que as pintava...
E os dentes a ranger, os olhos desviados.
Sem chapéu, como um possesso:
Decido-me!
Corro para a rua aos pinotes e aos gritos:

¹⁹⁰ Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*, Lisboa, Assírio & Alvim, col. Clássicos da Literatura Portuguesa, nº 54, pp. 128 – 129.

- Hilá! Hilá! Hilá-hô! Eh! Eh!...

É a saída de cena, mimando o palhaço num gesto que ironiza a própria capitulação.

III – O classificável e o inclassificável em Mário de Sá-Carneiro

Podemos dizer que a obra de Mário de Sá-Carneiro nos revela uma forma singular de estar no mundo e na arte, fruto, sem dúvida, da época em que ele viveu (ponto de confluência de várias sensibilidades estéticas em que as estruturas literárias protagonizam uma enorme renovação) e de uma personalidade que as circunstâncias conduziram a uma forma de expressão única, de um limite dramaticamente vivido, de uma crise a que nenhuma tentativa de superação pôde valer.

A Europa viveu nos finais do século XIX um dos períodos mais profícuos na evolução da estética literária, porquanto toda a contestação dos cânones que teve início no Romantismo atingiu, por esta altura, um expoente que viria a propiciar uma irreversível inflexão em direcção ao «Novo». As influências que os poetas franceses, nomeadamente Baudelaire, exerceram sobre os escritores portugueses do último quartel deste século abriram caminho, por via da estética decadentista e simbolista, à criação das condições para o surgimento do Primeiro Modernismo português – o movimento do *Orpheu*.

Filho desta época que o viu nascer, Mário de Sá-Carneiro assimilou elementos fundamentais de várias estéticas. Após os escritos da adolescência, marcados por traços de realismo, os seus textos passam a pautar-se pelas marcas do Decadentismo, pelas temáticas em que a beleza, a morbidez e o misticismo sensual se aliam, através de uma voluptuosidade ligada aos «paraísos artificiais» em que o eu se refugia, e para a configuração dos quais a linguagem se liberta, procurando novas formas de significar esse imaginário torrencial e requintado.

Esta corrente estética coadunou-se perfeitamente com a personalidade do poeta, desajeitado e inábil para o viver real e quotidiano, que assim teve o ensejo de assumir uma atitude existencial que supostamente o colocava a salvo da vulgaridade e o guindava à posição sobrevalorizada do esteta. É esse o universo em que se movimentam as personagens das suas novelas, nas quais alguns traços auto-biográficos (confirmados, aliás, por afirmações do autor na correspondência que endereçou a Fernando Pessoa) se

vêm reflectidos. Os protagonistas dessas narrativas têm como objectivo alcançar, de forma genuinamente nova, a essência da Arte e da Beleza, e é na «grande sombra» e no «mistério» que acabam por mergulhar, deixando ao leitor, por decifrar, a eterna incógnita.

A poesia que Sá-Carneiro escreve paralelamente aos textos em prosa reflecte a mesma ânsia «zebradamente» expressa a «ouro e cor», sendo, no entanto, mitigada em alguns textos pela sugestão do vago e inefável, do sonho indefinido, da ambiguidade dos estados de alma próprios do poeta simbolista. É pela via do sonho que há-de percorrer todas as cambiantes da estética modernista, a qual ao carácter vago e à subtileza do Simbolismo vem juntar a complexidade. Tal complexidade (que, como F. Pessoa explicitou, reside na heterogeneidade resultante de «uma intelectualização de uma emoção e da emocionalização de uma ideia») surge na expressão de uma sede de «outra coisa» de que os textos «Além» e «Bailado» (considerados textos fundadores do Paulismo) são um dos expoentes e na visão sensacionista e interseccionista que é evidenciada, por exemplo, em poemas como «Dispersão» ou «Rodopio».

Dispersão é, aliás, a grande isotopia que abarca toda a poética de Mário de Sá-Carneiro, englobando a sensação dramática do desdobramento do eu, numa dualidade em que o outro ou é belo e misteriosamente atractivo, situado num além impossível de alcançar, ou a imagem repugnante e disfórica de um eu interior que, pura e simplesmente, não tem jeito para a vida e está, por isso, condenado ao fracasso. O outro em que se vê cindido nunca é uma via de salvação para fugir de ele-próprio porque a cisão nunca se efectua completamente, e o grande drama do sujeito lírico é permanecer demasiado tempo na zona do conflito – o «ponto intermédio».

O que predominou na obra de Sá-Carneiro foi a expressão de uma vivência que só através da arte era possível, só pela escrita – veículo de procura da unidade, da Beleza, do instante – podia encontrar viabilidade. A consciência da incapacidade de fixação desse instante, da impossibilidade de alcançar essa «unidade em «Perfeição»», sublinha toda a dimensão da condenação a que o eu está sujeito. Os últimos textos, numa dramaticidade que sublinha a agudeza da consciência dessa tragédia pessoal, reflectem bem esse ponto zero em que vida e arte mutuamente se excluem aos olhos de um ser que nunca conseguiu conciliá-las.

Segundo esta linha de ideias, poder-se-ia afirmar que a poética de Mário de Sá-Carneiro é predominantemente simbolista e decadente, dado que tem como linhas de força a espiritualidade e o pessimismo, vocábulos definidores destas correntes estéticas, como refere Fernando Guimarães, partindo de uma citação que faz de Henrique de Vasconcelos, poeta ligado ao «surto do Simbolismo», e remontando a uma definição do romântico Novalis. De acordo com o mesmo crítico, pela via da espiritualidade, «o poeta procura encontrar um novo espaço que tanto é o da linguagem como do imaginário que aquela é capaz de sustentar – e nunca o próprio espaço da realidade –, a possibilidade de apresentar um sentido que se torne dispersivo, múltiplo, ambíguo.» O pessimismo, por seu turno, «no poeta simbolista, é, ainda uma das marcas que parece ter ficado do herói romântico submetido à tensão que existe entre os valores da sua própria individualidade e a iminência da sua dissolução, enquanto indivíduo, no todo [...]»¹⁹¹.

A escrita de Sá-Carneiro consegue, porém, ultrapassar os limites estanques de uma classificação, não só no que às correntes estéticas diz respeito como também às várias formas de texto adoptadas, as quais, perdendo o carácter rígido dos modelos em que se enquadram, surgem ao serviço de uma forma original de dizer. É assim que as marcas do texto diarístico em muitos dos seus textos são uma forma de sublinhar a ambiguidade de um eu cuja consistência ora se afirma ora se desvanece, num tempo e num espaço também eles fluidos e revestidos de mistério. O mesmo se pode dizer da miscigenação genológica, configurada mais flagrantemente em grande parte dos textos de *Céu em Fogo*, alguns deles verdadeiros exemplares de prosa poética, e em poemas como «Queda», «O Resgate», «Caranguejola» ou «El-Rei», eivados da força expressiva e da especularidade próprias do texto dramático. A recorrência de certas imagens e vocábulos a elas ligados veicula, por seu turno, a configuração de um sujeito poético situado dramaticamente entre a consciência deceptiva das suas limitações e o apelo impiedoso do Infinito. Assim a estátua, a ponte ou o arco, a primeira como petrificação e aprisionamento que impede o eu de evoluir (mas também, em contextos relacionados com a figura feminina, como tensão de volumes numa forma escultural significando o calor e a paixão) e os dois últimos como forma de ligação ou aliança com um Além que o sujeito lírico se vê impossibilitado de atingir. Assim, ainda, o castelo em ruínas, a esfinge que perde o seu

¹⁹¹ Fernando Guimarães, *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, pp. 10 – 11.

valor enigmático, imagens atribuídas a um eu que redonda na condição de palhaço sarcasticamente sublinhada.

A obra de Mário de Sá-Carneiro é, por tudo isto, uma espécie de cadinho onde se misturam intensamente muitas das influências estéticas que o ambiente europeu finissecular colocou em efervescência para se transmutarem na modernidade do início do século. E é sobretudo graças a essa intensidade individual que perpassa nos seus textos que a escrita mantém o seu vigor, obviando a uma ultrapassagem do tempo.

BIBLIOGRAFIA

1 – Textos do Autor

Cartas a Fernando Pessoa, 2.^a edição, volume I, Lisboa, Ática, reimpressão, 1992.

Cartas a Fernando Pessoa, 2.^a edição, volume II, Lisboa, Ática, reimpressão, 1992.

Cartas a Maria e Outra Correspondência Inédita, leitura, fixação e notas de François Castex e Marina Tavares Dias, Lisboa, Quimera, 1992.

Céu em Fogo, edição, notas e posfácio de Fernando Cabral Martins, Assírio & Alvim, Lisboa, 1999.

A Confissão de Lúcio, 5.^a edição, com a «Nota Editorial» de Luís de Montalvor à 2.^a edição de 1945, Lisboa, Ática, 1973.

Correspondência com Fernando Pessoa, volume I, edição, prefácio e notas de Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Relógio D'Água, 2003.

Correspondência Inédita de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, leitura, introdução e notas de Arnaldo Saraiva, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, 1980.

Obra Poética Completa, 2.^a edição, organização, introdução, notas, apêndice documental e bibliografia de António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, 1991.

Poemas, edição, posfácio e notas de Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Relógio D'Água, 2003.

Princípio e Outros Contos, introdução, apêndice documental e notas de António Quadros, Lisboa, Publicações Europa-América, s.d.

2 – Textos Críticos Sobre o Autor

AMARAL, Fernando Pinto do

«O Desejo Absoluto. A Poesia de Mário de Sá-Carneiro e a Lírica Portuguesa dos anos 70/80», in *Colóquio/Letras* 117 - 118, Lisboa, 1990.

BACARISSE, Pamela

A Alma Amortalhada, Mário de Sá-Carneiro's Use of Metaphor and Image, London, Tamesis Books Limited, 1984.

BASÍLIO, Rita

Mário de Sá-Carneiro. Um Instante de Suspensão, Lisboa, Edições Vendaval, 2003.

BERNARDES, José Augusto Cardoso

«Mário de Sá-Carneiro: Aqueloutro», in *Colóquio/Letras* 117 – 118, Lisboa, 1990.

GALHOZ, Maria Aliete

«Itinerário Humano de Mário de Sá-Carneiro», in *Mário de Sá-Carneiro, 1890 – 1916*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1990.

GARCEZ, Maria Helena Nery

«Fernando Pessoa Leitor de Mário de Sá-Carneiro», *Nova Renascença* 30-31, Porto, 1988.

JÚDICE, Nuno

«O Século XIX e o Modernismo na Ficção de Mário de Sá-Carneiro», in *Colóquio/Letras* 117 – 118, Lisboa, 1990.

LENCASTRE, Maria José de

O Eu e o Outro. Para um Análise Psicanalítica da Obra de Mário de Sá-Carneiro, Lisboa, Quetzal Editores, 1992.

LISBOA, Eugénio

«José Régio e Mário de Sá-Carneiro: As Afinidades Electivas?», in *Colóquio/Letras* 117 - 118, Lisboa, 1990.

LOPES, Teresa Rita

«Pessoa, Sá-Carneiro e as Três dimensões do Sensacionismo», in *Colóquio/Letras* 4, Lisboa, 1971.

«Pessoa e Pessanha: o Sucedentismo e o Interseccionismo na Teoria e na Prática», in *Poéticas do Século XX*, coordenação de Maria Alzira Seixo, Lisboa, Livros Horizonte, 1984.

«A Viagem no Tempo de Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa através dos Professores Antena e Serzedas», *Colóquio/Letras* 117 –118, Lisboa, 1990.

LOURENÇO, Eduardo

«Suicidária Modernidade», in *Colóquio/Letras* 117 – 118, Lisboa, 1990.

MACHADO, Lino

«O Fantástico em «A Confissão de Lúcio»», in *Colóquio/Letras* 117 –118, Lisboa, 1991.

MARGARIDO, Alfredo

«A Complexa Relação de Mário Sá-Carneiro com o Cubismo», in *Colóquio/Letras* 117 – 118, Lisboa, 1991.

«O Cubismo Apaixonado de Mário de Sá-Carneiro», in *Colóquio/Letras* 117 – 118, Lisboa, 1990.

MARINHO, Maria de Fátima

«Mário de Sá-Carneiro e a Realidade Inverosímil», in *Vértice* 36, II série, Lisboa, 1991.

MARTINHO, Fernando J. B.

Mário de Sá-Carneiro e o(s) Outro(s), Lisboa, Hiena Editora, 1990.

MARTINS, Fernando Cabral

«Pessanha e Sá-Carneiro: Intersecções», in *Colóquio/Letras* 117 – 118, Lisboa, 1990.

«Os Olhos Futuristas», in *Mário de Sá-Carneiro. 1890 – 1916*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1990.

«Mário de Sá-Carneiro», in *Vértice* 36, II série, Lisboa, 1991.

O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

MIGUEL, António Dias

«A Sinceridade na Poesia de Mário de Sá-Carneiro», in *Estrada Larga I*, organização de Costa Barreto, Porto, Porto Editora, 1958.

MOURÃO-FERREIRA, David

«Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa», in *Hospital das Letras*, Lisboa, Guimarães Editores, s.d.

«O Voo de Ícaro a Partir de Cesário», in *Colóquio/letras* 117 – 118, Lisboa, 1990.

MORÃO, Paula

«Tempo e Memória na Ficção de Mário de Sá-Carneiro», in *Colóquio/Letras* 117 – 118, Lisboa, 1990.

«Algumas Marcas Simbolistas na Poesia de Sá-Carneiro», in *Mário de Sá-Carneiro. 1890 – 1916*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1990.

PAIXÃO, Fernando

Narciso em Sacrifício. A Poética de Mário de Sá-Carneiro, São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.

PEREIRA, José Carlos Seabra

Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1975.

«Rei – Lua, Destino Dúbio», in *Colóquio/Letras* 117 – 118, Lisboa, 1990.

PIEIDADE, Ana Nascimento

«Mário de Sá-Carneiro ou a Reposição Permanente dos Enigmas», in *Mário de Sá-Carneiro. 1890 – 1916*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1990.

A Questão Estética em Mário de Sá-Carneiro, Lisboa, Universidade Aberta, 1994.

QUADROS, António

organização, introdução e notas de: *Mário de Sá-Carneiro, Obra Poética Completa 1903 – 1916*, 2.^a edição, Lisboa, Publicações Europa-América, 1991.

ROCHA, Clara

«Sá-Carneiro e a Esfinge», in *Vértice* 36, II série, Lisboa, 1991.

RODRIGUES, Urbano Tavares

«Náufrago de Quebranto (Sá-Carneiro Revisitado no conjunto da sua Correspondência)», in *Vértice* 36, II série, Lisboa, 1991.

RÉGIO, José

«A Questão de Mário de Sá-Carneiro», in *Estrada Larga I*, organização de Costa Barreto, Porto, Porto Editora, 1958.

RUBIM, Gustavo

«Ouro e o Outro. A Economia Poética da Alteridade», in *Vértice* 36, II série, Lisboa, 1991.

SARAIVA, Arnaldo

preparação do texto e introdução a: *Orpheu* 3, Lisboa, Edições Ática, 1984.

SEABRA, José Augusto

«Ente Dois Exílios: de António Nobre a Mário de Sá-Carneiro», in *Nova Renascença* 35 – 38, Porto, 1990.

Introdução à reedição das provas de página de *Orpheu* 3, Porto, Nova Renascença, 1984.

SIMÕES, João Gaspar

Estudo crítico em: *Mário de Sá-Carneiro, Poesias*, Lisboa, Edições Ática, reimpressão, 1978.

SAPEGA, Ellen

«Em Busca da Velada Subtil: «Céu em Fogo»», in *Colóquio/Letras* 117 – 118, Lisboa, 1990.

WOLL, Dieter

«Sá-Carneiro, Aquilino Ribeiro e o Futurismo», in *Mário de Sá-Carneiro. 1890 – 1916*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1990.

XAVIER, Maurício

Mário de Sá-Carneiro Labirinto de Ismos, Minas Gerais, Universidade Federal de Vila Viçosa, s. d.

3 – A) Textos Sobre o Decadentismo, o Simbolismo e o Modernismo

COELHO, Jacinto do Prado

«Panorama do Simbolismo Português», in *Estrada Larga*, Porto, s. d.

FRANÇA, José-Augusto

O Modernismo na Arte Portuguesa, 2.^a edição, Lisboa, Biblioteca Breve, ICLP, 1983.

GUIMARÃES, Fernando

Simbolismo, Modernismo e Vanguardas, 2.^a edição, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

«O Simbolismo Português Voltado para a Pintura e a Música», in *Nova Renascença* 35 – 38, Porto, 1990.

Poética do Simbolismo em Portugal, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

Os Problemas da Modernidade, Lisboa, Editorial Presença, 1994.

JÚDICE, Nuno

«Veios Finisseculares na Linguagem Poética do Modernismo», in *Nova Renascença* 35 – 38, Porto, 1990.

LOURENÇO, Eduardo

«Salomé Icône du Symbolisme», in *Nova Renascença* 35 - 38, Porto, 1990.

MAIOR, Dionísio Vila

Introdução ao Modernismo, Coimbra, Livraria Almedina, 1994.

MARTINS, Fernando Cabral

Poesia Simbolista Portuguesa, apresentação crítica, selecção, notas e linhas de leitura, 1.^a edição, Lisboa, Editorial Comunicação, col. Textos Literários 57, 1990.

MICHAUD, Guy

«Présence du Symbolisme», in *Nova Renascença* 35 – 38, Porto, 1990.

NEVES, João Alves das

O Movimento Futurista em Portugal, 2.^a edição revista e ampliada, Lisboa, Dina Livro, s.d.

PEREIRA, José Carlos Seabra

Do Fim-de-Século ao Tempo de Orpheu, Coimbra, Livraria Almedina, 1979.

«A Condição do Simbolismo em Portugal e o Litígio das Modernidades», in *Nova Renascença* 35 – 38, Porto, 1990.

História da Literatura Portuguesa (vol. 6). *Do Simbolismo ao Modernismo*, Lisboa, Publicações Alfa, 2003.

PEYRE, Henri

A Literatura Simbolista, São Paulo, Editora Cultrix, 1983.

QUADROS, António

O Primeiro Modernismo Português. Vanguarda e Tradição, Lisboa, Publicações Europa-América, 1991.

RUBIM, Gustavo

Experiência da Alucinação. Camilo Pessanha e a Questão da Poesia, Lisboa, Editorial Caminho, 1993.

SARAIVA, Arnaldo

O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português. Subsídios para o Seu Estudo e para a História das suas Relações, Porto, 1986.

SENA, Jorge

Fernando Pessoa & Cª Heteronímia, Lisboa, Edições 70, 1984.

«Rainer Maria Rilke, Post-Symbolista», in *Nova Renascença* 35 – 38, Porto, 1990.

SIMÕES, João Gaspar

Vida e Obra de Fernando Pessoa. História de um Geração, 3.^a edição, Lisboa, Livraria Bertrand, 1973.

TELES, Gilberto Mendonça

Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro, 12.^a edição, Petrópolis, R.J., editora Vozes, 1994.

3 – B) Obras de Teoria e Análise Literária

BARTHES, Roland

Lição, Lisboa, Edições 70, 1979.

O Prazer do Texto, Lisboa, Edições 70, s.d.

LEPECKI, Maria Lúcia et alii

Para Uma História das Ideias Literárias em Portugal, Lisboa, INIC, 1980.

LOTMAN, Iuri

A Estrutura do Texto Artístico, Lisboa, Editorial Estampa, 1978.

LOUREIRO, La Salette

A Cidade em Autores do Primeiro Modernismo. Pessoa Almada e Sá-Carneiro, 1.^a edição, Lisboa, Editorial Estampa, 1996.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel

Rima Pobre. Poesia Portuguesa de Agora, Lisboa, Editorial Presença, 1999.

REIS, Carlos et alii

História Crítica da Literatura Portuguesa, vol.s V e VI, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1993 – 1994.

RILKE, Rainer-Maria

Cartas a Um Jovem Poeta, Lisboa, Contexto, 1986.

SENA, Jorge de

Estudos de Literatura Portuguesa, vol.s II e III, Lisboa, Edições 70, 1988.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e

Teoria da Literatura, 8.^a edição, Coimbra, Livraria Almedina.