

ARRA
NHA
CÉ
US



QUANDO EU MORRER BATAM EM LATAS

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO CEM ANOS DEPOIS

GIORGIO DE MARCHIS (ORGANIZAÇÃO)

14

Mário de Sá-Carneiro: intranquilidade ou “dever do artista”?

Dionísio Vila Maior

DIONÍSIO VILA MAIOR Docente na Universidade Aberta (Portugal). Professor-Investigador da Universidade da Sorbonne (Paris IV); Membro investigador integrado do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL); Professor Convidado em diversas Universidades. Membro da World Communication Association. Membro do Conselho Científico da CIDH — Cátedra FCT Infante Dom Henrique para os Estudos Insulares e a Globalização (UAb). Coordenador da Comissão Interinstitucional do Instituto Fernando Pessoa e da Comissão Interinstitucional da Academia Lusófona Luís de Camões. Presidente, na parte portuguesa, das Comissões Organizadoras dos Congressos Internacionais Luso-Brasileiros “100 Orpheu” e “100 Futurismo”. Júri da Associação Portuguesa de Escritores. Diretor e avaliador científico de diversas revistas e coleções. Alguns livros publicados: *100 Orpheu* (coord. em colab.), Viseu, Edições Esgotadas (2016); *Do Ultimato à(s) República(s): variações literárias e culturais* (coord. em colab.), Lisboa, Esfera do Caos (2011); *A revivência dos sentidos. Estudos de Literatura Portuguesa*, Linda-a-Velha, Editora Hespéria (2009) | *Estudos Pessoaanos* (CD-ROM), Lisboa, Universidade Aberta (CD-ROM) (2004); *O Sujeito Modernista — Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: Crise e Superação do Sujeito*, Lisboa, Universidade Aberta (2003); *Discursos — Literatura e Fim de Século* (Org.), Lisboa, Universidade Aberta (2002); *Diálogos literários luso-brasileiros* (Org.), Coimbra, Pé de Página Editores (2002); *Literatura em Discurso(s): Saramago, Pessoa, Cinema e Identidade*, Coimbra, Pé de Página Editores (2ª ed.) (2001); *A Geração de 70 e a Geração de Orpheu: Portugal em Questão* (em colab.), Lisboa, Universidade Aberta (2001); *Pessoa, Sá-Carneiro e Almada: Representação Estético-Ideológica*, Lisboa, Universidade Aberta (2000); *Fernando Pessoa: Heteronímia e Dialogismo*, Coimbra, Almedina (1994); *Introdução ao Modernismo*, Coimbra, Almedina (1994; 1996).

1. A máquina e o convívio com o desassossego e a morte

Na novela de Mário Sá-Carneiro, *A estranha morte do Prof. Antena*, persiste uma interrogação geral com a morte, insólita, do Prof. Antena, pessoa admirada e respeitada por todos, descrito como alguém que buscava o movimento e a agitação, ao contrário “dos sábios convencionais e artistas castrados que fogem às multidões, à Europa, ao progresso” (Sá-Carneiro, 1993: 212). Mais tarde, o narrador propõe-se contar a verdade do acontecido, apoiando-se nuns documentos que entretanto achara entre os papéis do Prof. Antena, que considera seu mestre. Assim, encontrando-se os dois a passear, o Prof. Antena, simplesmente, e sem justificação visível, cai morto: “o crânio esmigalhado, as pernas trituradas... o ventre aberto numa estranha ferida cônica” (Sá-Carneiro, 1993: 219). Pouco depois, o narrador dirige-se ao laboratório do Prof. Antena e vê uma máquina estranha:

Sobre uma mesa [...], estava assente um aparelho que eu nunca vira. [...] Era como que um pequeno motor cujo volante fosse substituído por uma hélice formada por um sistema de três ampolas de vidro. As ampolas continham uma substância roxa e dardavam em torno de si um halo de luz negra. Não divago. Os raios luminosos projectados eram efectivamente negros.

[...] Receei cair fulminado pelos estranhos fluidos, sufocado pela temperatura infernal — e não sei em verdade o que me sucedera se não vencesse o sangue-frio de correr ao comutador eléctrico que fornecia a corrente que accionava o aparelho. Fechei-o... Imediatamente a máquina parou... Olhei as ampolas. A substância roxa evolara-se — como se só o movimento a criasse

(id.: 220-221).

Parece claro que, nestas palavras, o problema essencial se encontra na relação existente entre a cor da luz (“*negra*”) que era projetada pelas “ampolas” e a cor da substância (“*roxa*”) que se encontrava dentro das ampolas, bem como na circunstância de esta só ser “criada” pelo “movimento” produzido por uma “máquina”, signo emblematicamente representativo de um contexto histórico tão marcante como foi o final do século XIX e o início do século XX. Ora, se esta relação permite sugerir uma importante ilação no que diz respeito à presença do signo da *morte* (vincado pelos valores que com ele se relacionam as cores negra e roxa), ela permite igualmente apreender um ponto particularmente importante, no plano das conexões entre a sua ideia, o homem, a criação de maquinismos e o movimento. E o que nessas conexões aqui nos interessa é, para já, reter o que de perturbação a ambiência científico-tecnológica implica (e à qual, em última instância, conduzirá). Com efeito, se é o movimento daquela estranha máquina que cria a “substância roxa”, se outra característica que nessa máquina ressalta é a “luz negra” “*dardejada*” pelas “ampolas”, facilmente poderemos perceber algumas insinuações de sinal negativo com que o narrador reveste um instrumento que, de certa forma (quanto mais não fosse pela importância central atribuída a essa máquina ao longo da novela), concentra atributos representativos de um estádio civilizacional tão centralizado no maquinismo. Como se, metaforicamente, se pretendesse traduzir a atmosfera funesta e [perversamente] inseparável de um [aparente] triunfalismo creditado pelo desenvolvimento científico-tecnológico... E como se, afinal, a morte não só fosse inerente a esse contexto histórico-cultural, mas também a ela conduzisse.

Recordemos, ainda a este propósito, dois poemas de Sá-Carneiro escritos alguns anos antes, onde o sujeito poético apresenta dois posicionamentos contrários: trata-se do poema *Antíteses* e do poema *O Poste telefónico* — por eles denotando Sá-Carneiro lúcida consciência dos avanços tecnológicos que tão profundamente marcaram o seu tempo. Em 1907, no primeiro poema referido, o sujeito poético refere-se precisamente à antítese entre o elemento tradicional — o “carro de bois”, a “mala-posta”, o “navio de vela”, o “correio”, a “cera”, a “agulha” — e o elemento que resulta do desenvolvimento científico-tecnológico, que valoriza — o “automóvel”, o “comboio”, o “paquete”, o “telégrafo”, a “luz eléctrica”, a “máquina de costura” (Sá-Carneiro, 1996: 45-47). Contudo, no segundo poema, escrito três anos depois, o sujeito poético fará uma crítica explícita a esse mesmo desenvolvimento tecnológico, quando contrapõe o pinheiro (“Outr’ora, verdejante”, com “seiva”, “feliz”, “Robust”») ao poste telefónico (“liso”, “esguiu”, “feio”, sem “vida nem seiva”). Mas mais: os produtos do desenvolvimento tecnológico dos finais do século XIX e inícios do século XX encontram-se referidos ainda de forma bem visível na novela *Asas* (datada de Outubro de 1914 e publicada em 1915), inserida na coletânea *Céu em Fogo*.

Neste texto, onde fortemente comparece o *sentido* da vanguarda, Petrus Zagoriansky, numa conversa com o narrador (note-se que o narrador já o vira,

em contemplação, antes de Inácio de Gouveia o apresentar), revela-lhe as suas teorias sobre, entre outras coisas, Notre-Dame e as grandes catedrais, o papel do “Artista de génio” e o “Ar”:

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!... Hélices, espirais, ramos de parábola, estrelas, hipérboles mortas — turbilhonando, zig-zagueando, entregolfando-se... Magia contemporânea! Europa! Europa!...

(SÁ-CARNEIRO, 1993: 166)

Por último, repare-se como o signo “máquina” perpassa ainda numa carta de 5 de Fevereiro de 1916 que Mário de Sá-Carneiro envia a Pessoa. Referindo-se a Heitor de Santa-Eulália, personagem de uma novela (*Novela Romântica*) que projeta, (uma das suas personagens “interseccionistas”), escreve que ele, tal como “o homem da era das máquinas”, “terá saudade talvez do período romântico” (Sá-Carneiro, 1992[b]: 155), não sendo talvez excessivo deduzir que, na caracterização dessa personagem, encontramos, mais uma vez, um descontentamento relativamente ao desenvolvimento científico-tecnológico.

Atente-se no interessante significado que estes exemplos (e outros bem paradigmáticos haveria) na produção sá-carneiriana encerram: antes de mais, a consciência e lucidez que Mário de Sá-Carneiro possui de um estimulante contexto histórico-cultural; além disso, a *representação* literária de uma época intensa e complexa, que se elogia e se canta de modo triunfal (a “beleza futurista das mercadorias!”, em *Manucure* [Sá-Carneiro, s/d[b]: 172]; a “beleza numérica”, a “nova sensibilidade tipográfica”, a “estética futurista [...] das marcas comerciais” e as “Palavras em liberdade”, em *Apoteose* [*id.*: 175, 177, 179]; os “meios intensamente contemporâneos, europeus e luxuosos” frequentados por Lúcio Vaz e Ricardo de Loureiro, na *Confissão de Lúcio* [Sá-Carneiro, s/d[a]: 53]), mas que também é entendida como intranquila; depois, algum sentimento de desassossego que a referência a vocábulos como “luz negra”, “máquina”, “morte” não pode deixar de mediatamente aconselhar. Com efeito, não será difícil ver em todas estas palavras (reiteradas quer no plano da poesia, quer no da ficção narrativa, quer no da epistolografia) uma pista cuja interpretação conduzirá inevitavelmente a uma das coordenadas que rege a produção literária do autor de *Página de um suicida*: a desestabilização e a ruptura de um equilíbrio interior e de uma estabilidade existencial no homem dos inícios do século XX (desequilíbrio esse sobre o qual Paul Valéry refletiria, aliás, de forma exemplar num interessante texto de 1919, intitulado *La Crise de l'Esprit* [Valéry, 1957: 988-1014]).

Inscribe-se, assim, paulatinamente, a configuração literária do *excesso* (e *crise* consequente) a que conduzem a (imediate) interiorização e a (mediata) *representação* (por vezes também de forma excessiva) de um tempo e um espaço

modernos. Em última instância, é a uma situação de *crise do sujeito* que essa interiorização e essa *representação* conduzirão. Pessoa experienciou profundamente essa situação. Também Sá-Carneiro, por seu lado, acaba por, imediata e imediatamente, exprimir a feição também negativa da moderna civilização e sociedade, acabando por revelar, na *representação* literária que dela faz, a desestabilização e a rutura de uma estabilidade existencial do homem modernista, com a presença indelével do signo da “morte”.

Seria, aliás, também a esse estádio derradeiro que, em última instância, o desenvolvimento científico-tecnológico conduziria, na perspectiva de uma outra personagem de Sá-Carneiro, Lourenço Furtado, no conto *Página de um suicida* (este conto, note-se, é de novembro de 1908). Não conseguindo resistir à sua curiosidade de conhecer a morte, Lourenço Furtado decide suicidar-se, considerando-se diferente dos que morrem sem o desejar. Com esse caminhar voluntário ao encontro da morte, Lourenço Furtado acredita que, para além do estatuto de “descobridor” (não revelaria contudo a sua descoberta), seria igualmente referido como um “neurasténico”. No entanto, ele próprio refere:

[...] sou simplesmente uma vítima da época, nada mais... O meu espírito é um espírito aventureiro e investigador por excelência. Se eu tivesse nascido no século XV descobriria novos mares, novos continentes... No começo do século XIX teria talvez inventado o caminho de ferro... Há poucos anos mesmo, ainda teria com que me ocupar: os automóveis, a telegrafia sem fios... Mas agora... agora que me resta?...

(Sá-Carneiro, s/d[c]: 128);

responde, pouco depois: “[...] a única coisa interessante que existe actualmente na vida é... a morte! Pois bem, serei o primeiro explorador dessa região misteriosa, completamente desconhecida...” (Sá-Carneiro, s/d[c]: 128)

2. O discurso da subjectividade e a dinâmica do malogro

O especial interesse de que, neste contexto, estas referências se revestem para a problemática que procuramos desenvolver tem que ver com a possibilidade de se estabelecer uma relação estreita com o *discurso da subjectividade*, tão presente em tantos textos de Sá-Carneiro, textos esses onde, através quer do sujeito poético, quer dos narradores ou de algumas personagens, a atenção recorrentemente votada ao palco subjectivo justifica aquilo que Maria da Graça Carpinteiro denominou de “reivindicação do subjectivo” (Carpinteiro, 1960: 60).

E quando aqui nos referimos ao *discurso da subjectividade*, temos em consideração: a “experience subjective” modernista referida por Jean-Claude Barat (Barat, 1994: 97), postulada sobretudo enquanto modalidade expressiva que se liga directamente à *manifestação controlada* de um sujeito que, a um nível estético-literário, se questiona fundamentalmente sobre a sua condição individual;

a peculiaridade estético-literária, susceptível de o relacionar com o discurso da *modernidade*. Claudie Lavaud esclarece-nos. Na sua procura das raízes da *modernidade*, defende que, por uma determinada óptica, aquela se encontra no conceito de subjectividade na sua relação com a objetividade, ao afirmar que, nesse sentido, o homem é “sujet de la connaissance, et sujet de ses actes, maître et possesseur de la nature” e que a subjectividade “est [...] le centre et le seul lieu de la pensée, elle constitue ses propres principes” (Lavaud, 1994: 179); a subjectividade apontada por Henri Meschonnic, quando, estudando em particular os contextos em que, em Baudelaire, aparece o termo e o conceito *moderno*, afirma que (nos textos que integram o *Salon de 1859*, onde se atribui um valor pejorativo ao *moderno*) a teoria sobre o sujeito permite que se possa valorizar e reforçar a relação deste com a imaginação, com a “subjectividade” (Meschonnic, 1993: 108-110); aquela *modernidade* que, segundo Boaventura de Sousa Santos, “nasce” da e com a “subjectividade” (Santos, 1994: 120); o “subjetivismo desenfreado” apontado por Urbano Tavares Rodrigues (Rodrigues, 1992: 18).

Justamente a vivência da subjectividade constitui uma presença constante quer na poesia, quer na ficção de Sá-Carneiro. Encontram-se exemplos flagrantes em poemas como *Aqueloutro*, *Escavação*, *16*, *Apoteose*, *Taciturno*, ou em textos narrativos como *A Confissão de Lúcio* e *A Grande Sombra*.

Mas talvez mais importante do que indicar quais os textos onde a configuração do mundo subjectivo aparece é conferir a essa presença a transcensão do escritor Mário de Sá-Carneiro uma concepção monológica do *eu*, apreendendo dinamicamente o seu universo interior, na medida em que, por vezes com um elevado grau de reflexão, e consciência, se procura compreender. Repare-se na *carta enviada de Paris*, datada de 8 de Janeiro de 1916, dirigida a Fernando Pessoa, onde confessa: “O meu estado psicológico continua a mesma caçarola rota”; e, pouco depois, acrescenta: “[...] cada vez sofro mais por ser *Eu*” (Sá-Carneiro, 1992[b]: 141 e 142, respectivamente). Atente-se ainda num poema de fevereiro de 1916, onde demonstra aquele “megalomania virada do avesso” apontada por Óscar Lopes (1987: 550) e aquele “excesso de autocomiseração, de desencanto e de realismo sobre o que fora o seu *eu* quimérico”, como interpreta António Quadros (1989: 178): trata-se do conhecido soneto *Aqueloutro*, onde o sujeito poético — à margem, note-se, de uma dinâmica estética de coloração romântica — se dirige a si mesmo com um posicionamento que deixa adivinhar uma proficiência alteronímica, avaliando-se com um diapasão crítico cujas reverberações acabam por reflectir (de modo formalmente excessivo [Martins, 1997: 312.]) um profundo e amargo desencanto. Assim parece confirmar-se, quando o sujeito poético se refere ao “dúbio mascarado”, ao “mentiroso / [...] que passou na vida incógnito”, ao “Rei-lua postiço”, ao “covarde rigoroso...”, ao “sem nervos nem ânsia”, ao “papa-açorda...”, ao “balfo arrotando Império astral”, à “Esfinge Gordá...” (Sá-Carneiro, s/d[b]: 166-167).

Corresponde, de certa forma, e em termos dialógicos, este sujeito poético ao mesmo que, em 1913 e em 1914, se indagava, tentando encontrar os contornos que dotassem com a consistência possível o perfil que, enquanto sujeito estético-literário, procurava: se, em *Escavação*, o sujeito poético escreve “Numa ânsia de ter alguma cousa, / Divago por mim mesmo a procurar, / Desço-me todo”, em *16*, e em *Apoteose*, recorre a um posicionamento peculiar, concretizado por uma imagem bastante impressiva sugerida pelos movimentos de “subir” e de “descer”: “Subo por mim acima como por uma escada de corda, / E a minha Ânsia é um trapézio escangalhado...”, escreve no primeiro (Sá-Carneiro, s/d|b|: 96); “Desci de mim”, no segundo (Sá-Carneiro, s/d|b|: 97).

De forma ainda mais visível, ocorre a consumação desta viagem interior no poema *Taciturno*: neste texto, de tonalidades simbolistas, o sujeito palmilha o seu “mundo interior” — “Percorro-me em salões sem janelas nem portas [...] // Há roxos fins de Império em meu renunciar” (Sá-Carneiro, s/d|b|:101 e 102) —, deixando perceber um certo empenhamento na busca do seu centro interior — busca essa acompanhada, apesar de tudo, pela nota que a cor roxa e a ideia de fim acarretam (denotando aquele malogro tão característico na poesia de Mário de Sá-Carneiro).

No que para já diz respeito à funcionalidade estética das molduras internas que configuram a vivência da subjectividade em textos de Mário de Sá-Carneiro, o que se pretende deste modo é sublinhar o relevo de que se revestem múltiplas opções estético-literárias que vinculam aquela vivência à dinâmica alteronímica (sem com isso sustentarmos uma teorização programática em Sá-Carneiro, que, nesta perspectiva, não existe). Neste sentido, poder-se-á dizer que a problemática da subjectividade será uma das linhas centrais da sua produção literária, tanto pelas multímodas manifestações em que ela aparece literariamente representada, como por com ela se relacionar directa ou indirectamente um leque de eixos estéticos dominantes sobre os quais muitos dos seus textos assentam: a alma e o corpo, o amor, o erotismo e a sensualidade, o real e o ideal, o real e o sonho, a ascensão e a queda, o mistério e o fantástico, o acto de escrever, a relação eu—outros, a amizade, a superioridade da vivência do artista e a banalidade da vivência quotidiana, o triunfalismo e o derrotismo, o presente e o passado, a loucura e o suicídio, a dispersão...

Naturalmente que são distintos os processos através dos quais se comprova a presença do subjectivo nos textos de Sá-Carneiro. São de igual modo diferentes as manifestações de índole estético-literária no texto poético e no texto narrativo. Em *A Confissão de Lúcio*, praticamente todo o capítulo II é ocupado pela relação de amizade entre o escritor Lúcio Vaz (o narrador) e o poeta Ricardo de Loureiro. À medida que se estreitam os laços de amizade entre os dois, aumentam também as confidências, as “conversas de alma”, nas quais Ricardo vai revelando ao amigo a sua angústia, sobre a sua preocupação pelo facto de não se “ver” no futuro, a sinceridade (humana) que transparece nas suas próprias obras, os seus medos... Durante um passeio que ambos fazem pelos Campos Elísios, diz Ricardo a Lúcio:

— A boa gente que aí vai, meu querido amigo, nunca teve destas complicações. Vive. Nem pensa... Só eu não deixo de pensar... O meu mundo interior ampliou-se — voltou-se infinito, e hora a hora se excede! É horrível. Ah! Lúcio, Lúcio! tenho medo — medo de soçobrar, de me extinguir no meu mundo interior, de desaparecer da vida, perdido nele...

E aí tem o assunto para um das suas novelas: um homem que, à força de se concentrar, desaparecesse da vida — imigrado no seu mundo interior...

Não lhe digo eu? A maldita literatura...

(Sá-Carneiro, s/d[ia]: 65-66)

Dominada por um sentido estético muito acentuado onde ressoa uma “intensa subjectividade” (Berardinelli, 1985: 195), *A Confissão de Lúcio* revela de uma forma particularmente expressiva, nesta passagem, uma personagem cuja reflexão se torna responsável por uma noção que de modo imediato serviria para atestar a relevância do mundo subjectivo na ficção de Sá-Carneiro — um mundo que, nos termos utilizados por Ricardo de Loureiro, chega a revestir-se, pela intensidade com que ele o vive, de contornos desmedidos, ao “volver-se” “infinito”. E a tal ponto esses contornos se amplificam, que nele provocam alguma apreensão, legitimada pela eventualidade de poderem conduzi-lo à sua própria perda e desaparecimento (“medo [...] de me extinguir no meu mundo interior”).

Ainda no campo da narrativa de Sá-Carneiro, o sentimento de descrença aparece explicitamente representado pelo narrador d’*A Grande Sombra*, depois de, evocando dois companheiros do seu passado, o narrador se considerar inferior a eles: o primeiro, tomado pela “ânsia do Mistério”, tivera a coragem de desaparecer um dia sem deixar rasto; o segundo suicidara-se, depois de anunciar que o faria. Na sequência dessa evocação, escreve o narrador: “Ah! por uma incoerência, por um medo de sacrilégio, talvez, em face da obra que deveria executar — sou todo cepticismo abandonado, desilusão de esforço, marasmo de renúncia...” (Sá-Carneiro, 1993: 65); e continua, pouco depois: “[...] como sou mais vil, mais sem alma, mais sem nervos... náusea de mim próprio, irrisão de mim-próprio, esfinge de papelão...” (Sá-Carneiro, 1993: 65).

Inseridas numa passagem onde o narrador autodiegético reflecte sobre a luta contra a realidade e o facto de tudo na vida ser real (e antes de uma outra passagem importante, onde se queixa da dura luz da “realidade cruel”), o que estas palavras deixam perceber é, antes de tudo, um profundo desencanto, traduzido, em primeiro lugar, na configuração, por parte do narrador, de uma atitude de visível renúncia para com a realidade e, em segundo lugar, numa auto-caracterização marcada por uma série de qualificativos fortemente negativos.

Contudo, neste caso, deparamo-nos com um narrador que encontra na imaginação das crianças a melhor forma para “frisar o impossível” — imaginação cujas potencialidades terminam com a chegada do “raciocínio”, da “lucidez”, da “desconfiança”; descobrimos um narrador que evoca o seu passado (dentro

de uma dinâmica técnico-discursiva que Paula Morão considera “fragmentária”, na base da “dissolução de uma consciência em crise” [1990a: 68]), onde então se embrenhara voluntariamente nas sombras da noite, correndo pela quinta onde vivia (Sá-Carneiro, 1993: 41-42). Mas encontramos igualmente um narrador que deixa transparecer uma repulsa por si próprio e que iria cometer um crime com requintes de malvadez: depois de fazer amor com uma desconhecida (que se identifica como “a Princesa Velada”), e com receio de que, após a consumação do acto, o Mistério se desvendasse (já que a “estrangeira” mantivera a relação sem nunca tirar a máscara), como que hipnotizado por um punhal, enterra-o no coração daquela, e desfigura-lhe o rosto — encontrando nesse crime o seu “triumfo”, a sua “hora grandiosa”, o seu “momento infinito!...”.

3. O derrotismo e o “dever do artista”

Indissociável, portanto, de toda esta *negatividade* encontra-se a consciência de *derrotismo* — sendo através desta consciencialização que o sujeito literário (quer no registo poético, quer na *representação* narrativa) vai paulatinamente experimentando o dissabor de uma sensação que lhe abranda, em parte, a certeza de atingir um *objetivo*. E as noções que têm norteado este texto pautam-se essencialmente pelo privilégio conferido ao registo subjectivo essencialmente derrotista que marca a produção sá-carneireana. E se é verdade que esse registo poderá decorrer, mediamente, da consciencialização de um contexto histórico determinado, não será menos verdade que ela acaba igualmente por ser o resultado de ânsias não conseguidas. Em 1911, no poema intitulado *A um suicida*, o ferrete do fracasso é evidente. Nesse poema, dedicado ao amigo Tomás Cabreira Júnior (que entretanto se suicidara), Sá-Carneiro escreve: “A nossa amante era a Glória / Que para ti — era a vitória, / E para mim — asas partidas. / Tinhas esp’ranças, ambições... / As minhas pobres ilusões, / Essas estavam já perdidas...” (Sá-Carneiro, 1996: 71). E, na fase final do poema, continua: “Foi triste, muito triste, amigo a tua sorte — / Mais triste do que a minha e malaventurada / ...Mas tu inda alcançaste alguma coisa: a morte / E há tantos como eu que não alcançam nada...” (Sá-Carneiro, 1996: 72).

Os versos transcritos falam por si quanto à definição, relativamente amargurada, de um objetivo de Sá-Carneiro e Cabreira Júnior: a “Glória”. Contudo, para Sá-Carneiro, os termos em que então se resolviam a tentativa de atingi-la já se figuravam com uma coloração negativa; já então Sá-Carneiro pressentia o caráter ilusório de tal aspiração; já então a imagem das “asas partidas”, como que prenunciando a “asa que se elançou mas não voou” do *Quase* e aquele “falta-me só um pequeno esforço” para “atingir uma coisa que anseio” que confessa a Pessoa, na carta de 14 de maio de 1913 (Sá-Carneiro, 1992[a]: 138). Trata-se de um sujeito que, em *Aqueloutro*, chega à conclusão do fracasso a que condu-

ziram os seus “berros ao Ideal”, um sujeito que se reconhece como alguém que não passou, afinal, de uma “Esfinge Gorda” (Sá-Carneiro, 1992[a]:167).

E se justamente (dentro dos *Indícios de Oiro*) no poema 16, o sujeito poético recorre à imagem do “trapézio escangalhado” (Sá-Carneiro, s/d[b]: 96) para representar a sua “Ânsia” frustrada na procura da *sua* totalidade (no caso, a identidade do seu *eu*), em *Ângulo*, a tentativa de atingir uma qualquer forma de totalidade será reconhecida como ilusória (um “mar oco de certezas mortas” [Sá-Carneiro, s/d[b]: 108]). Trata-se, afinal, da mesma tentativa frustrada que, nos *Últimos Poemas*, é consciencializada em *Caranguejola* (“A nenhuma parte a minha Ânsia me levará” [Sá-Carneiro, s/d[b]: 158]) e em *Crise lamentável* (“sempre o Oiro em chumbo se derrete” [Sá-Carneiro, s/d[b]: 161]). Trata-se, afinal, da tentativa frustrada em encontrar uma determinada forma de totalidade, seja ela insinuada através da plenitude amorosa-sentimental (no poema *Como eu não possuo* [Sá-Carneiro, s/d[b]: 70-72]), da Beleza (em *Vontade de dormir* [Sá-Carneiro, s/d[b]: 60]), ou do desdobramento alteronímico ativado pelo *sexto sentido* de Patrício Cruz (na novela homónima). N’O *Sexto Sentido*, alguns meses depois de um jantar de anos em que o Dr. Gouveia dissertara sobre o “sexto sentido”, Patrício Cruz confessa ao narrador que possui o “sexto sentido”: “Um órgão novo se desenvolveu no meu cérebro: Sou o “homem perfeito”, o precursor das gerações futuras!...”. Através desse “órgão”, Patrício conseguia penetrar no íntimo de cada pessoa e identificar-se com ela. Porém, reconhece, dolorosamente:

Todo o mundo sofria, eu sofria por todo o mundo!... Vês... vês como isto é horrível!?!... Eu nunca amei, amo, por todos os amorosos; nunca tive fome, tenho fome por todos os famintos! Sofro, enfim, eu só, os tormentos de toda a Humanidade!...»

(Sá-Carneiro, s/d[c]: 186-187).

Mais tarde, considerado louco, é internado em Rilhafoles, onde por várias vezes se tenta suicidar.

Patrício Cruz (é certo) suicidar-se-á (embora, curiosamente, numa outra novela, intitulada *Loucura*). Mas até que ponto não se poderá equacionar o sentido alteronímico como ponto de partida (e condição) para que o sujeito se reencontre, recuperando de certo modo a sua identidade (perdida, segundo Domenach, com o processo histórico de secularização)¹?

¹“La modernité”, escreve Jean-Marie Domenach “a mis en avant l’individu, et les grandes philosophies de l’histoire, y compris celles qui ont inspiré le collectivisme, furent des réponses à ce qui paraissait le scandale majeur: la coupure de l’homme en morceaux, cette division intérieure que l’on baptisa aliénation; libérer, c’était d’abord réunifier. Mais la sécularisation l’a emporté: les Eglises ont perdu leur emprise sur la culture, la politique, les mœurs, et ainsi s’est accéléré ce processus de séparation entre Dieu et César [...] dont le christianisme avait été l’initiateur avant d’en devenir la victime. Conséquence: l’altérité a cessé d’être externe — de se cristalliser en une divinité céleste —, elle s’est intériorisée et l’homme, libéré de la tutelle des Eglises et des dieux, se retrouve divisé, aliéné [...]” (Domenach, 1986: 207).

Num poema de 1909, expressivamente intitulado Estrume (Sá-Carneiro, 1996: 59-61), depois de se referir às propriedades fertilizadoras do estrume, de metaforicamente associar a fecundidade da terra à fecundidade da mulher e de comparar o estrume ao “phalus vigoroso”, o sujeito poético conclui:

*Só isto indica bem a estreita ligação
Da morte com a vida e prova, concludente,
Que tudo quanto existe é feito unicamente
Da mesma lama vil, sempre em transformação!*

*Eu sinto na minh'alma um singular prazer,
Se a revolver me ponho, ó mal-cheiroso estrume!
Em vez de me enjoar, seu fétido perfume
Enebriar me faz e faz-me reviver!*

Nestas palavras, duas ideias percorrem centralmente o poema: a de que morte e vida se inter-relacionam (existem em “estreita ligação”) e a de que (poderíamos mesmo avançar) sinal negativo e sinal afirmativo se encontram diretamente implicados (“Em vez de me enjoar, seu fétido perfume / Enebriar me faz e faz-me reviver!”).

Estas afirmações podem desde logo implicar uma de duas opções no plano estético-literário: ou a representação da crise resultante das frustrações em não conseguir alcançar a plenitude desejada, ou a representação da necessidade de continuamente se querer atingir essa plenitude — até porque esse querer constante é também uma forma de plenitude, de “ideal”.

É, afinal, isto o que, *n'O Homem dos Sonhos*, Sá-Carneiro pretende também transmitir, quando o homem dos sonhos avisa o narrador que aquele que tudo possui e nada lhe falta é um desgraçado”; e exclama: “[...] há lá desgraça maior que a impossibilidade de desejar!...” (Sá-Carneiro, 1993: 148). De qualquer forma, mesmo se (lúcido) se confessasse completa e definitivamente incapaz para atingir o “ideal”, restaria a Mário de Sá-Carneiro *jogar* com o desejo desse “ideal”.

Assim, aceitando a noção de que alguma produção literária de Mário de Sá-Carneiro se apoia também sobre esta dualidade, mais facilmente poderemos compreender o seu derrotismo não só como resultado da procura do “ideal”, mas também como condição necessária para o atingir. Nesta dualidade se poderá situar também a munificência dos seus textos, podendo aquela dualidade resumir-se à configuração subjectiva do próprio sujeito e à constante necessidade de “saltar na bruma” e “Correr no azul à busca da beleza”, que Sá-Carneiro, no poema *Partida*, encara como dever do artista. O que quer dizer que, para Sá-Carneiro, o sujeito que artisticamente procurar esse ideal, “partir sem temor contra a montanha”, “Brandir a espada fulva e medieval”,

corporizar a “garra imperial enclavinhada”, “Viajar outros sentidos, outras vidas” (Sá-Carneiro, s/d[b]: 52-54) em busca dessa “beleza”, deve acima de tudo fazer depender a sua procura do valor e da intensidade que nela coloca. Só assim, como escreveria em 1915 o amigo Almada Negreiros, n^a *Cena do Ódio*, “Os homens são na proporção dos seus desejos / e [...] por isso [...] [têm] a Conceção do Infinito...” (NEGREIROS, 1990: 59).

Isto é: querer vivenciar (artisticamente, literariamente) qualquer forma de totalidade não pode nunca deixar de primordialmente pressupor a atitude do sujeito face a essa vivência. Quando tal acontece, tende-se irreversivelmente para o equacionamento da superlatividade do sujeito, configurando-se por essa ótica a sua plenitude — uma plenitude cujos contornos se encontrarão, afinal e antes de tudo, no próprio sujeito —, no caso alguém que (ainda que tenha “morrido jovem”) foi favorecido pelos “deuses” e acabou por *agir* (com o empenho e entrega que colocou no seu *Texto* literário) sobre a coletividade e sobre a “humanidade futura”. Disse-o Mário de Sá-Carneiro por outras palavras, na carta de 13 de julho de 1914, dirigida a Fernando Pessoa:

Meu amigo deixe-me dizer-lhe imodestamente — a razão de tudo isto está naquela quadra da *Dispersão*:

“A grande ave doirada
Bateu asas para o céu,
Mas fechou-se saciada
Ao ver que ganhava o céu...”

O céu da minha obra não quero dizer que seja grande — não sei se na verdade o será. Entretanto estou bem certo que é pesadamente doirado (talvez de ouro falso, mas em todo o caso doirado) com muitas luzes de cor, e lantejoulas todas a girar, fumos policromos, aromas, *maquillages*, lagos de água, dançarinas nuas, atrizes de Paris, salas de restaurantes, densos tapetes... E isso me basta» (Sá-Carneiro, 1992[a]: 172) Aceribust essequam aut omnihit fuga. Rundi totatur?

Iditiur? Harum inimaione re eicti serum eatem qui as min rem recti con ea core est qui dit occae. Nam ut labo. Sed essecae natem est, quassin ullant.

Referências bibliográficas

Ativa

- SÁ-CARNEIRO, M. de (1992[a]). *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro — Cartas a Fernando Pessoa I*. 2ª ed. Lisboa: Edições Ática.
- SÁ-CARNEIRO, M. de (1992[b]). *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro — Cartas a Fernando Pessoa II*. 2ª ed. Lisboa: Edições Ática.
- SÁ-CARNEIRO, M. de (1993). *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro — Céu em Fogo*. 4ª ed. Lisboa: Edições Ática.
- SÁ-CARNEIRO, M. de (1996). *Obra Poética*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- SÁ-CARNEIRO, M. de (s/d[a]). *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro — A Confissão de Lúcio*. 7ª ed. Lisboa: Edições Ática.
- SÁ-CARNEIRO, M. de (s/d[b]). *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro — Poesias*. Lisboa: Edições Ática.
- SÁ-CARNEIRO, M. de (s/d[c]). *Princípio e Outros Contos*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

Passiva

- BARAT, J.-C. (1994). La notion de “Modernism” dans la littérature américaine: essai de mise au point. *Modernités*, 5, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux: 87-97.
- BERARDINELLI, C. (1985). *Estudos de literatura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BORGES, J. L. (1999). *Obras Completas — 1975-1988*. Vol. IV. Lisboa: Círculo de Leitores.

- CARPINTEIRO, M. da Graça (1960). *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos.
- COELHO, T. (1986). *Moderno pós-moderno*. Porto Alegre /São Paulo: Editores L & PM.
- D'ALGE, C. (1989). *A experiência futurista e a geração de "Orpheu"*. Lisboa: ICALP.
- DOMENACH, J.-M- (1986). *Approches de la Modernité*. Paris: École Polytechnique.
- GALHOZ, M. A. (1993). Prefácio a SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Obras completas de Mário de Sá-Carneiro – Céu em Fogo*. 4ª ed. Lisboa: Edições Ática: 7-31.
- LAVAUD, C. (1994). La modernité devant la critique philosophique contemporaine. *Modernités*. 5. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux: 175-184.
- LOPES, Ó. (1987). *Entre Fialho e Nemésio II*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MARTINS, F. Cabral (1990). Os olhos futuristas. *Mário de Sá-Carneiro 1890-1916*. Lisboa: Biblioteca Nacional: 47-51.
- MARTINS, F. Cabral (1990a). Pessanha e S.-C.: intersecções. *Colóquio / Letras*. 117/118. Setembro-Dezembro: 193-199.
- MARTINS, F. Cabral (1997). *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa.
- MESCHONNIC, H. (1993). *Modernité Modernité*. Paris: Gallimard.
- MORÃO, P. (1990). Algumas marcas simbolistas na poesia de Sá-Carneiro. *Mário de Sá-Carneiro 1890-1916*. Lisboa: Biblioteca Nacional: 23-29.
- MORÃO, P. (1990a). Tempo e memória na ficção de Mário de Sá-Carneiro. *Colóquio/Letras*. 117/118. Setembro-Dezembro: 67-73.
- NEGREIROS, J. de Almada (1990). *Obras Completas – Poesia*. 2ª ed. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PEREIRA, J. C. Seabra (1990). Rei-Lua, destino dúbio. *Colóquio / Letras*. 117/118. Setembro-Dezembro: 169-192.
- PESSOA, F. (1986a). *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Vol I. Porto: Lello & Irmão Editores.

- PESSOA, F. (1986b). *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Vol II. Porto: Lello & Irmão Editores.
- PESSOA, F. (2000). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Poemas de Fernando Pessoa 1934-1935* [Edição de Luís Prista]. Vol. I. Tomo V. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- RODRIGUES, U. Tavares (1992). Introdução» a SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Obras completas de Mário de Sá-Carneiro – Cartas a Fernando Pessoa I*. 2ª ed. Lisboa: Edições Ática: 9-21.
- SANTOS, B. de Sousa (1994). *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*. 2ª ed. Porto: Edições Afrontamento.
- SANTOS, G. da Conceição (1994). Pessanha, Sá-Carneiro e Sena em pinceladas goyescas. DUARTE, Lélia Parreira [coord.], *Anais da semana de estudos Mário de Sá-Carneiro [80 anos de Dispersão e de A confissão de Lúcio]*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG: 71-81.
- SAPEGA, E. (1990). Em busca da velada subtil: experiência, marginalização e ruptura nas novelas de 'Céu em Fogo'. *Colóquio / Letras*. 117/118. Setembro-Dezembro: 74-79.
- SIMÕES, J. G. (s/d). [Introdução] a SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Obras completas de Mário de Sá-Carneiro – Poesias*. Lisboa: Edições Ática: 11-48.
- VALÉRY, P. (1957). *Oeuvres I*. Paris: Éditions Gallima

ARRA
NHA
CÉ
US

PALAVRAS-CHAVE

3

POESIA PORTUGUESA SÉCULO XX
ESTUDOS LITERÁRIOS
LITERATURA PORTUGUESA



COM O APOIO DE:

Cátedra José Saramago — Dipartimento
di Lingue, Letterature e Culture Straniere



JOSÉ SARAGAMO
UNIVERSITÀ ROMA TRE
CANDÉS I.P.

