

Clara Rocha
Essencial sobre
MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA



IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

Narciso acha-se feio

«Lord que eu fui de Escócias doutra vida»...

O grande motivo na obra de Mário de Sá-Carneiro é a sua própria pessoa, que ele contempla nas águas da escrita: a sua vertigem e o seu poço. Os pronomes *eu, me, mim*, os verbos na primeira pessoa reaparecem obsessivamente em cada poema e em cada novela.

Hélas!, Sá-Carneiro não gosta da sua imagem: Narciso acha-se feio. Não só sente «repulsa pela sua não harmonia física» (no dizer de Maria Aliete Galhoz), como se sabe desajustado, inapto para a vida («De que me vale sair, se me constipo logo?», escreve em «Caranguejola»), enfim, o contrário do vencedor:

«Se me doem os pés e não sei andar direito,
P'ra que hei-de teimar em ir para as salas,
[de Lord?»

(*ibid.*)

Sem ilusões, chama-se a si mesmo «o papa-açorda», «o balofo arrotando Império astral», o «Esfinge Gorda» (poema «Aqueloutro»).

Desajeitado, gordo e sem estrela de triunfador, não se pode enamorar de si mesmo, da sua imagem verdadeira reflectida no espelho, como Narciso na versão clássica do mito.

E então tem duas saídas: ou a autopiedade e a ternura, nos seus momentos de realismo lúcido, ou, mais idealizadamente, a busca da superioridade em formas como o sonho, a evasão, a dispersão, a excentricidade, a loucura, a ânsia de além...

As duas atitudes são abundantemente documentadas na sua obra. Assim, sente ternura por si próprio (uma atitude bem diferente da paixão de Narciso), ou solicita-a de outrem:

«Minha ternura friorenta»

(poema «Elegia»),

«Eu, em ternura esquecido...»

(poema 3 das «Sete Canções de Declínio»);

«Tenham dó de mim»

(«Caranguejola»).

Ou então sonha-se outro, refugia-se em miragens, e são várias as expressões dessa dilatação do *eu*.

Umás vezes ela traduz-se, à maneira modernista, na dispersão. Da «tristeza de nunca sermos dois» se lamenta em «Partida», e no poema «Dispersão» constata:

«Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto,
E hoje, quando me sinto,
É com saudades de mim.

Passei pela minha vida
Um astro doido a sonhar.
Na ânsia de ultrapassar,
Nem dei pela minha vida...(…)»

A imagem da ponte é-lhe uma das mais gratas para exprimir a passagem do *eu* para o *outro*:

«Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.»

E uma personagem d'*A Confissão de Lúcio* expressa através da mesma metáfora a sua ânsia delirante: «Lançar pontes! lançar pontes! silvar estradas férreas! erguer torres de aço!...».

Ainda assim, Mário de Sá-Carneiro fica no meio da ponte, perplexo e indeciso: o seu drama é não permanecer «aquém» nem chegar «além», como nos diz no poema «Quase»:

«Um pouco mais de sol — eu era brasa,
um pouco mais de azul — eu era além.
Para atingir, faltou-me um golpe de asa...
Se ao menos eu permanecesse aquém... (...)»

Também algumas das novelas se desenvolvem a partir dessa atitude dispersiva, desse desdobramento da pessoa em *personae* — tão ao gosto da geração de *Orpheu*, que descobriu que o indivíduo era afinal divisível e vário, ora bom ora mau, ora angélico ora satânico, ora luminoso ora negro. É, por exemplo, o caso de «O Incesto» (o conto que fecha o volume *Princípio*), onde o dramaturgo Luís de Monforte procura através do casamento com a dinamarquesa Magda reencontrar a sua filha morta Leonor. Extraordinariamente parecida com Leonor nos traços físicos, Magda é por assim dizer o fantasma, o duplo de Leonor; e só depois de possuir essa mulher, Monforte se dá conta de que sujou a memória da filha no acto incestuoso.

Outro exemplo paradigmático é o último conto de *Céu em Fogo*, «Ressurreição», em que o romancista Inácio de Gouveia, atormentado pela lembrança de uma antiga companheira morta, Paulette, vai encontrar na união com outro dos amantes da actriz parisiense a ressurreição desse corpo saudoso e desaparecido:

«...Até que um dia, sem saberem como, os seus corpos nus, masculinos, se entrelaçaram...

E então foi a Vitória, nesse abraço limpo, unissexuado — o triunfo impossível que *um deles* entressonhara outrora... O êxtase-fantasma vencido imponderavelmente, e absoluto...

Além-Ressurreição! Ultra-Realidade só a Alma! Fora — *em Milagre sentiu o artista* — como se no mútuo desdobramento psíquico da Saudade comum, a força sexual de ambos, astralmente, lograsse, conjugada, ressuscitar entre os seus corpos — para A esvair — Paulette, ela-própria, toda nua e subtil, arfando luar...»

Aqui, é um terceiro que constitui a ponte entre o eu e o outro, que viabiliza a união entre o sujeito e o objecto do desejo. E não é a única narrativa em que o nosso autor se serve deste subterfúgio: também n'*A Confissão de Lúcio* encontramos o mesmo desdobramento e a mesma mediação.

Ícaro estatelado

Mas outras vezes, e sobretudo na poesia, a desmultiplicação corporiza-se na imagem

ascensional. O *eu* desdobra-se em divino e humano, reparte-se entre o céu e a terra, entre o absoluto e o relativo. Narciso diz: «Vêm-me saudades de ter sido Deus» (poema «Partida»). Por isso, num belo estudo sobre Sá-Carneiro e o seu mestre Pessoa, David Mourão-Ferreira fala, a propósito do primeiro, do complexo de Ícaro (sendo a poesia do segundo, mais intelectualizada, arquitectural e labiríntica, evidentemente marcada pelo complexo de Dédalo). No já citado poema «Quase», Sá-Carneiro explora a imagem do voo ascensional, temerário e frustrado, e mais genericamente os elementos constituintes do mito icário: as asas, o sol, o mar.

Às vezes, a subida toma a forma plástica do rodopio:

«Volteiam dentro de mim,
Em rodopio, em novelos,
Milagres, uivos, castelos,
Forças de luz, pesadelos,
Altas torres de marfim.

Ascendem hélices, rastros...
Mais longe coam-se sóis;
Há promontórios, faróis,
Upam-se estátuas de heróis,
Ondeiam lanças e mastros.(...)»

(«Rodopio»)

Mas Ícaro quer chegar ao sol e a cera das asas derrete-se. Ou, em versão modernista, o avião (símbolo tão marcadamente geracional, desde que o futurismo de Marinetti o cantou como representação da energia viril, do progresso, do dinamismo) não se aguenta nas alturas, a hélice pára e o aviador é tomado duma súbita vertigem. Assim, a imagem ascensional é indissociável das da queda e do abismo. O regresso à realidade torna-se então ainda mais doloroso:

«Meu alvoroço de oiro e lua
Tinha por fim que transbordar...
— Caíu-me a Alma ao meio da rua,
E não a posso ir apanhar!»

(poema 7 das «Sete Canções de Declínio»)

Idêntica reminiscência do alto, contraposta à consciência da queda, aparece n'«O Lord», em que o poeta se vislumbra nobre «de Escócias doutra vida» que

«(...) Hoje arrasta por esta a sua decadência,
Sem brilho e equipagens.
Milord reduzido a viver de imagens,
Pára às montras das jóias de opulência
Num desejo brumoso — em dúvida
[iludida...(...)]»

Ou então no verso tantas vezes citado:
«A minha vida sentou-se e não há quem a
levante»...

As imagens da frustração

Estatelado no chão, Ícaro/Narciso multiplica as imagens da frustração para dizer poeticamente esse desajuste entre o sonho e a realidade. Tais metáforas obedecem normalmente ao paradigma fixo da falta, da falha, da impotência:

«trapézios escangalhados»
«castelos desmantelados»
«leões alados sem juba»
«...ravinas/Que não ousou percorrer»
«na minha dor quebram-se espadas de ânsia»
«sou templo prestes a ruir sem deus»
«asa que se elançou mas não voou»
«templos aonde nunca pus um altar»
«rios que perdi sem os levar ao mar»
«ogivas para o sol — vejo-as cerradas»
«e mãos de herói, sem fé, acobardadas
puseram grades sobre os precipícios»
«(Que história de Oiro tão bela
Na minha vida abortou:
Eu fui herói de novela
Que autor nenhum empregou...)», etc.

Ou, então, traduz essa frustração através de símbolos da ilusão, daquilo que se desfaz em nada: «bruma», «espuma», «nuvens», «espasmo», «quimera», «cinzas», «castelos em Espanha»...

Alguns verbos são igualmente significativos: «desfazer-se», «desmantelar», «diluir-se», «resvalar», etc.

O esquecimento

Dorido da queda, queixa-se do seu mal-estar, que toma várias configurações: a febre, a náusea, a impaciência, a hiperexcitação, a insatisfação, a raiva, o delírio, o tédio, o cansaço, a vontade de dormir.

O sono, que funciona como contraponto da excitação e antevisão da morte, é muitas vezes desejado como solução balsâmica. Escreve o poeta em «Além-tédio»:

«(...) Como eu quisera, enfim de alma
[esquecida,
Dormir em paz num leito de hospital...
Cansei dentro de mim, cansei a vida
De tanto a divagar em luz irreal.]»

E a vontade de esquecimento, que remete para idêntica atitude em Camilo Pessanha, é dita de forma ainda mais patética em «Caran-guejola»:

«Ah, que me metam entre cobertores,
E não me façam mais nada!...
Que a porta do meu quarto fique para
[sempre fechada,
Que não se abra mesmo para ti se tu lá fores!

Lã vermelha, leito fofo. Tudo bem
[calafetado...
Nenhum livro, nenhum livro à cabeceira...
Façam apenas com que eu tenha sempre a
[meu lado
Bolos de ovos e uma garrafa de Madeira.
(...)
Quanto a ti, meu amor, podes vir às quintas-
[-feiras,
Se quiseres ser gentil, perguntar como eu
[estou.
Agora no meu quarto é que tu não entras,
[mesmo com as melhores maneiras...
Nada a fazer, minha rica. O menino dorme.
[Tudo o mais acabou.»

Até mesmo na narrativa *A Confissão de Lúcio* aparece uma personagem de artista, Ricardo de Loureiro, a exprimir a mesma ânsia de sossego:

«O seu espírito estava seguramente predisposto para a bizzarria, essa noite, pois ainda me fez estas esquisitas declarações à saída do teatro:

— Meu caro Lúcio, vai ficar muito admirado, mas garanto-lhe que não foi tempo perdido o que passei ouvindo esta revista chocha. Achei a razão fundamental do meu sofrimento. Você recorda-se de uma capoeira de galinhas que apareceu em cena? As pobres aves queriam dormir. Metiam os bicos debaixo das asas, mas logo acordavam assustadas pelos jorros dos projectores que iluminavam as «estrelas», pelos saltos do compadre... *Pois como esses pobres bichos, também a minha alma anda estremunhada* — descobri em frente deles. Sim, a minha alma quer dormir e, minuto a minuto, a vêm despertar jorros de luz, estrepitosas vozearias: grandes ânsias, ideias abrasadas, tumultos de aspirações — áureos sonhos, cinzentas realidades...»

Outra maneira de procurar a paz do esquecimento é afogar o seu tédio nas drogas: o éter, a morfina, o absinto. Diante do «sifão verde» colocado sobre a mesa de café parisiense, Sá-Carneiro alheia-se como as personagens do quadro de Degas «L’Absinthe». Mas o sono e o torpor alucinogéneo são remédios passageiros, ele fartou-se de «esperar a vida», e Narciso é tentado a afogar-se a si mesmo, a acabar de vez com essa imagem cuja visão não consegue suportar por mais tempo.

Para lá dos traços reflectidos à superfície da água, é a imagem do abismo que se lhe desenha clara e tentadora. Ela consubstancia-se ora na corda «esgarçada» do baloiço em que perigosamente brinca um «menino de bibe» (poema «O Recreio»), ora no cais de estação de metro onde o poeta pensa suicidar-se, ora no veneno tomado em dose letal.

O abismo, a Morte são para Sá-Carneiro o verdadeiro objecto da paixão: o poeta tem com eles uma relação dinâmica (a atracção, a vontade de ir para lá) que se opõe à serenidade parada e contemplativa de Narciso no mito clássico. Ícaro caiu ao chão; Mário de Sá-Carneiro decide atirar-se ainda mais abaixo, quer aumentar a fundura da queda. A sedução do suicídio é motivo obsidiante em toda a sua obra, quer nas *Poesias* quer nas novelas (veja-se, por exemplo, «Loucura», «O Sexto Sentido», «O Incesto», «A Grande Sombra», etc.).

Deste modo, o autor de *Céu em Fogo* resolve-se a passar da inércia (a vontade letárgica de dormir, «como um verme» se some no chão, para lembrarmos a quadra no limiar de *Clepsidra* de Camilo Pessanha) à acção. Ele vai ao encontro da morte, como aquela personagem do seu conto «A Profecia» (que o leitor encontra no volume *Princípio*, integrando o conjunto de fragmentos narrativos «Diários») a quem pressagiaram a data da

morte e que, no dia aprazado, incapaz de esperar por mais tempo o cumprimento do vaticínio, se mata com um tiro.

Mas mesmo quando marca encontro com a morte no quarto dum hotel de Paris, Mário de Sá-Carneiro não descure a encenação desse encontro. Narciso quer-se bem arranjado, e vai de fraque. E chama um amigo para assistir à sua agonia, como se pusesse um espelho à frente. Desse episódio trágico nos dá testemunho José Araújo em carta a Fernando Pessoa, de que transcrevemos apenas algumas linhas:

«Foi no mês de Março pouco mais ou menos que Sá-Carneiro teve a *injelicidade* de encontrar num dos cafés de Montmartre uma rapariga por quem teve grande *interesse*, digo interesse porque ainda hoje não sei se era amor, simpatia, ou ódio, não sei; desde então Sá-Carneiro mudou bastante, vinha aqui ao escritório sempre apressado, havia mesmo semanas que só aqui vinha três vezes, e mais nada. Assim, chegava aqui e dizia-me: Araújo preciso falar-lhe venha comigo a um café; saíamos e então ele coitado, contava-me o que se passava: que não podia continuar assim, impossível, impossível, aquela mulher; um mistério, um horror, e por aqui fora muito nervoso, e contava-me o que se tinha passado (antes

tenho que lhe dizer que ele tomava estricnina em grande dose). (...)

Um dia, 26 ele entrou no meu escritório como costumava, depois de falarmos uns momentos disse-me — Araújo preciso que você vá hoje a minha casa às 8 h *em ponto*, sem falta. Assim fiz, quando entrei no quarto, notei que ele estava deitado, muito naturalmente perguntei se lhe doía a cabeça; foi então que ele disse — acabei agora de tomar cinco frascos de arseniato de estricnina, peço-lhe que fique aqui (...).

O suicídio, ocorrido em 1916, foi o culminar da vertigem e do rodopio, o lenitivo para a sua «dor às cambalhotas», a solução para a sua náusea de existencialista «avant la lettre». Mas a produção de Mário de Sá-Carneiro revela-nos outras atitudes através das quais Narciso realizou a vivência da superioridade e da diferença, e procurou remediar a insatisfação de desajustado romântico, que afinal era.

O amoralismo estético

Uma dessas atitudes foi o que poderíamos chamar o seu «amoralismo estético». Ele surge, mais uma vez na formulação de Maria Aliete Galhoz, «como uma marca de superioridade intelectual e, até, de singularidade social».

Seduzido pela perversidade — esse «desejo que Edgar Poe definiu magistralmente», como regista o narrador da novela «O Incesto» —, Sá-Carneiro entra, nesse particular, em sintonia com outros autores do seu tempo, sobretudo Raul Leal, um certo Almada Negreiros e António Botto. Raul Leal é porventura o representante mais acabado duma vertente satânica na geração modernista. Nas páginas da revista *Presença*, ele irá publicar alguns «Psaumes» que testemunham essa estesia da abjecção:

«Mon être misérable,
Pourri...
Toutes les abjections
Exécrables
De Ma vie,
La disette infernale
Dans laquelle Je M'enfonce
Ignominieusement
Comme dans une mare affreuse,
Pleine de fange et d'infamie,
Ne provient
Que de l'impuissance de l'âme,
De la faiblesse de Mon être (...).»

Também Almada, n'«A Cena do Ódio» (longo poema incluído no n.º 3 de *Orpheu*), envereda por uma atitude estética, certamente incompreensível para o «lepidóptero burguês»

da época, de provocatória descida aos Infernos.

E António Botto, ao dar a lume as suas *Canções*, fez correr muita tinta sobre o «amoralismo» dos seus poemas do amor masculino, considerado vergonhoso por uns e por outros justificado esteticamente.

Mário de Sá-Carneiro compraz-se na descrição de cenas e personagens bizarras, fora do comum, tocadas pelo «charme» da perversidade, como as sáficas, os homens de aspecto dúbio e efeminado, ou essa «americana louca» que surge no primeiro capítulo d'*A Confissão de Lúcio* e que o narrador nos retrata nos seguintes termos:

«A sua formosura era uma destas belezas que inspiram receio. Com efeito, mal a vi, a minha impressão foi de medo — de um medo semelhante ao que experimentamos em face do rosto de alguém que praticou uma acção enorme e monstruosa.»

O dandismo

O desejo de singularidade manifesta-se em Sá-Carneiro, antes de mais, no seu dandismo. Esta é uma atitude que entronca em toda uma tradição literária do Portugal de Oitocentos, desde Garrett até António Nobre. Deste último, é conhecida a «Balada do Cai-

xão», em que o poeta escolhe cuidadosamente o «fato» com que se há-de apresentar a «Dona Morte»:

«(...) Ó meus amigos! salvo erro,
Juro-o pela alma, pelo Céu:
Nenhum de vós, ao meu enterro,
Irá mais dandy, olhai! do que eu!»

Não podemos deixar de lembrar esta composição do autor do *Só* quando lemos o poema «Fim» de Mário de Sá-Carneiro: «Quando eu morrer batam em latas,/Rompam aos saltos e aos pinotes»... Aliás, Sá-Carneiro era admirador de Antó, tendo-lhe mesmo dedicado uns versos incluídos no conjunto «Indícios de Ouro» e que começam assim: «Caprichos de lilás, febres esguias,/ Enlevos de Ópio-fris-abandono... (...)».

O companheiro de Fernando Pessoa também se aperalta e cuida do seu aspecto, sensível que é ao luxo parisiense, às tentações da Moda e sobretudo ao entediado artificialismo decadentista:

«(...) E eu sempre na sensação de polir as
[minhas unhas
E de as pintar com um verniz parisiense,
Vou-me mais e mais enternecendo
Até chorar por Mim...»

(«Manucure»)

Adjectivos que conotam esse modo de estar, altamente encenado, do dandy ocorrem com frequência nos seus versos e nas suas páginas de prosa: «dúbio», «falso», «mascarado», «postição», «maquilhado»...

Mas, ao deixar-se fascinar pelas «tenués» extravagantes ou pelas «toilettes» elaboradas, o poeta está a prestar culto à diferença, ao anticonformismo, à «marginalidade» no sentido romântico. O fato requintado não é mais do que uma variante da máscara, um disfarce que cobre e dissimula a sua íntima angústia.

A excentricidade e a loucura

Dum modo mais geral, porém, Sá-Carneiro deixa-se seduzir pela excentricidade e pela bizarría, outras tantas formas de se realçar. A palavra «raro» é um qualificativo que lhe é grato, e este amator de sensações inusitadas transforma cada uma das suas vivências num complexo cerimonial estético, a começar na criação (aos seus «enredos bizarros» e aos seus «versos prateados» se refere no poema «Cinco Horas») e a acabar na morte. Veja-se, por exemplo, como descreve poeticamente a «bebedeira de si» no trecho «Álcool».

«Guilhotinas, pelouros e castelos
Resvalam longemente em procissão;
Volteiam-se crepúsculos amarelos,
Mordidos, doentios de roxidão.

Batem asas de auréola aos meus ouvidos,
Grifam-me sons de cor e de perfumes,
Ferem-me os olhos turbilhões de gumes,
Descem-me a alma, sangram-me os sentidos.

(...)

Nem ópio nem morfina. O que me ardeu,
Foi álcool mais raro e penetrante:
É só de mim que ando delirante —
Manhã tão forte que me anoiteceu.»

Este poema, em que se conjugam sugestões decadentistas (as sinestésias ou associações de impressões diversas, a procura dos «paraísos artificiais» através das drogas) e sensacionistas (o transbordar das sensações: «É só de mim que ando delirante»), é o exemplo flagrante do estado de «desregramento total dos sentidos» preconizado por Rimbaud.

O gosto da bizarria patenteia-se ainda em várias cenas eróticas descritas nas novelas. Por exemplo esta, que transcrevemos do conto «Loucura»:

«A estátua que Raul actualmente cinzelava, era Marcela. Aperfeiçoava-a para o amor e — sem pensar na pedra — pensava agora só na sua carne; mármore ardente, palpitante... Imaginava, ensinava-lhe requintes de volúpia. Ela, de bom grado se prestava a todas as fantasias.

Não era banalmente no leito burguês — às escuras — que os seus corpos se estreitavam; era em plena luz, em estofos caros e moles, nos divãs do atelier, donde, na fúria do amplexo, rolavam para o chão, abraçados, confundidos...

Marcela aparecia envolta em qualquer roupage transparente. A carne nua mostrava-se através do delgado tecido; os seios erectos oscilavam com as suas pontas rosadas a enfolarem o pano... Ah! como ele gostava de morder esses seios! Beijava-os, mordida-os tão sofregamente, que uma vez o sangue correrá...

Raul, acabava de despir a visão perturbadora, mergulhava o rosto no mar dos seus cabelos, sorvia beijos nos seus lábios, em todo o seu corpo... Adorava os seus pés de deusa; metia-os na boca, roía-os. Beijava-lhe as pernas nervosas e brancas, enlaçava-as nas suas.

Dizia-lhe: «És tão linda! A tua pele, meu amor, cobre toda a tua carne; distendida, sem uma prega... parece querer estoirar...»

Um dia, ela pediu-lhe que fizesse o seu busto. Ele fez uma estátua. Modelou-a numa bacante ébria de luxúria e vinho, contorcida num espasmo delirante. Concluída a obra, quebrou-a: «Não conseguira — disse — reproduzir em mármore o mármore do seu corpo...»

A sua maneira de amar passou por várias fases; fez de Marcela uma cortesã grega, uma prostituta romana, uma cocote parisiense...»

As descrições evidenciam quase sempre o gosto do excessivo: os beijos são mordeduras, as sensações são espasmos, frêmitos ou delírios, as mulheres belas são admiráveis «feras de amor», o encanto é deslumbramento, o desgosto é agonia, a singularidade é génio, o entusiasmo é chama, e assim por diante.

A excentricidade, na produção de Mário de Sá-Carneiro, se não a considerarmos apenas fantasia irresponsável de adolescente, é vizinha da loucura. Tal como outros (Mário Cesariny de Vasconcelos, por exemplo), ele acredita que o artista deve cultivar um certo «charme» da loucura, exhibir-se, lutar contra o «terrivelmente real». Assim no-lo dá a entender nas páginas d'*A Confissão de Lúcio*, quando reproduz uma conversa entre dois literatos:

«— Então, Lúcio, que lhe pareceu a minha americana?

— Muito interessante.

— Sim? Mas você não deve gostar daquela gente. Eu compreendo bem. Você é uma natureza simples, e por isso...

— Ao contrário — protestava eu em idiotice — admiro muito essa gente. Acho-os interessantíssimos. E quanto à minha simplicidade...

— Ah! pelo meu lado, confesso que os adoro... Sou todo ternura por eles. Sinto tantas afinidades com essas criaturas... como também as sinto com os pederastas... com as prostitutas... Oh! é terrível, meu amigo, terrível...

Eu sorria apenas. Estava já acostumado. Sabia bem o que significava tudo aquilo. Isto só: *Arte.*»

Ou então no episódio em que Lúcio comenta o seu encontro com a «americana louca»:

«A desconhecida estranha impressionara-me vivamente e, antes de adormecer, largo tempo a relembrei e à roda que a acompanhava.

Ah! como Gervásio tinha razão, como eu no fundo abominava essa gente — *os artistas*. Isto é, os falsos artistas cuja obra se encerra nas suas atitudes; que falam petulantemente, que se mostram complicados de sentidos e apetites, artificiais, irritantes, intoleráveis. Enfim, que são os exploradores da arte apenas no que ela tem de falso e de exterior.

Mas, na minha incoerência de espírito, logo me vinha outra ideia: — Ora, se os odiava, era só afinal por os invejar e não poder nem saber ser como eles...

Em todo o caso, mesmo abominando-os realmente, o certo é que me atraíam como um vício pernicioso.»

O poeta dos «Indícios de Oiro» é, por assim dizer, um precursor do Surrealismo com o seu interesse pela exploração do psiquismo e a sua curiosidade pelas zonas subconscientes, irracionais, obscuras da mente. A novela «Loucura» é disso testemunho: conta-nos a história do escultor Raul Vilar que, incapaz de aceitar a passagem do tempo e o envelhecimento, resolve dar a sua mulher Marcela a «maior prova de amor» — destruir-lhe a beleza física, matar-lhe o corpo, lançando-lhe um frasco de vitríolo ao rosto, para só lhe amar a alma...

E como é que o nosso autor concebe a loucura? Como uma forma de marginalidade, logo, de superioridade. Veja-se esta página da novela que temos vindo a citar:

«Loucura? — Mas afinal o que vem a ser a loucura?... Um enigma... Por isso mesmo é que às pessoas enigmáticas, incompreensíveis, se dá o nome de *loucos*...

Que a loucura, no fundo, é como tantas outras, uma questão de maioria. A vida é uma convenção: *isto* é vermelho, *aquilo* é branco, unicamente porque se determinou chamar à cor *disto* vermelho e à cor *daquilo*

branco. A maior parte dos homens adoptou um sistema determinado de convenções: É a *gente de juízo*... Pelo contrário, um número reduzido de indivíduos vê os objectos com outros olhos, chama-lhes outros nomes, pensa de maneira diferente, encara a vida de modo diverso. Como estão em minoria... são doidos...

Se um dia porém a sorte favorecesse os loucos, se o seu número fosse o superior e o género da sua loucura idêntico, eles é que passariam a ser os ajuizados: *Na terra dos cegos, quem tem um olho é rei*, diz o adágio: na terra dos doidos, quem tem juízo, é doido, concluo eu.

O meu amigo não pensava como toda a gente... Eu não o compreendia: chamava-lhe doido...»

Contudo, e aí reside a diferença entre ele e os surrealistas, Sá-Carneiro nunca encara a loucura com humor: sentimos que se aventura na exploração desse terreno movediço com uma ponta de medo, ou até de comiseração. É o que se pode depreender das seguintes linhas:

«Raul não se habituou. Foi um desgraçado.

«É bem digno de compaixão esse pobre suicida» — concordam todos. Mesmo se tivesse sido um criminoso, eu diria:

— Peço não guardem da sua memória uma náusea, não clamem, desviando os olhos das suas estátuas — «Assassino!» — Lembrem-se: foi um louco. Tenham piedade... muita piedade desse desventurado. — «Era um doido» — proclamaram unanimemente. *Os doidos são irresponsáveis*, diz o Código...
... ..
A loucura... A loucura...»

A mulher

E de mulheres, perguntará o leitor, Sá-Carneiro gostava? Gostava e não gostava.

Ele mantém com as mulheres uma relação complexa e distanciada, misto de fascínio, de timidez e de *gaucherie*.

Deixa-se seduzir pela parisiense fútil e artificial, vestida cuidadosamente para conquistar o macho e sempre muito maquilhada desde a boca até aos seios. É o lado de teatralidade que Sá-Carneiro aprecia nessa mulher, e não é por acaso que a sua galeria de figuras femininas comporta um largo número de actrizes que exibem nos palcos uma seminudez estudada. Aliás ele conheceu e «perdeu-se» por uma em Paris, essa Hélène que José Araújo refere na sua carta a Fernando Pessoa.

As suas evocações de mulheres entroncam directamente na poesia de Cesário Verde,

também ele fascinado pela «flor do Luxo» citadina. «Deslumbramentos», «Cristalizações», «Esplêndida», «Ó Áridas Messalinas», n' *O Livro de Cesário Verde*, são disso testemunhos probantes, ainda que diversificados. Em «Deslumbramentos», por exemplo, é uma aristocrata fria e orgulhosa que atrai o olhar do poeta. Essa «grande dama fatal» é representada em termos de poder: o poder de classe, o poder da sedução feminina. Entre o sujeito poético e ela, há uma relação de vassalagem:

«E mostre, se eu beijar-lhe as brancas mãos,
O modo diplomático e orgulhoso
Que Ana de Áustria mostrava aos cortesãos.»

Também em «Esplêndida» o poeta desejava ser o «pobre trintanário» da ocupante dum «landau» que sobe a Rua do Alecrim, e não se contém:

«É ducalmente esplêndida! A carruagem
Vai agora subindo devagar;
Ela, no brilhantismo da equipagem,
Ela, de olhos cerrados, a cismar,
Atrai como a voragem!»

Mário de Sá-Carneiro povoa igualmente a sua produção literária de mulheres artificiais e enfeitadas (de jóias, peles, tecidos caros) que de longe o deslumbram. Mas o que sepa-

rava Cesário Verde das mulheres desejadas era a sua condição social de homem de balcão (e certos termos que emprega nas descrições, apontando para uma hierarquia social, espe- lham bem esse facto: «Milady», «modo diplo- mático e orgulhoso», «cortesãos», «ducalmente esplêndida», etc.); e o que separa Mário de Sá-Carneiro das elegantes parisienses é uma deliberada atitude contemplativa de esteta.

A perversidade feminina assusta-o e, como acentua José Bernardes, é «a figura de Salomé como protótipo da fêmea caprichosa, embria- gante e castradora da vontade masculina» que polariza nos seus versos essa imagem demo- níaca da mulher, de tão remotas tradições, aliás, na literatura ocidental. Mesmo nas nove- las, é frequente descrever-nos mulheres sôfre- gas de amor, devoradoras «loucas», mesmo quando honestas donas de casa: é, mais uma vez, o caso de Marcela no conto «Loucura...», o de Magda no conto «O Incesto», ou o de Marta n' *A Confissão de Lúcio*.

Mas é num poema que nos dá definitiva- mente o modelo da mulher desejada:

A INIGUALÁVEL

«Ai, como eu te queria toda de violetas
E flébil de cetim...
Teus dedos longos, de marfim,
Que os sombreassem jóias pretas...

E tão febril e delicada
Que não pudesse dar um passo —
Sonhando estrelas, transtornada,
Com estampas de cor no regaço...

Queria-te nua e friorenta,
Aconchegando-te em zibelinas —
Sonolenta,
Ruiva de éteres e morfina...

Ah! que as tuas nostalgias fossem guisos
[de prata —

Teus frenesis, lantejoulas;
E os ócios em que estiolas,
Luar que se desbarata...

.....
Teus beijos, queria-os de tule,
Transparecendo carmim —
Os teus espasmos, de seda...

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

Este poema constrói-se nitidamente sobre o modelo intertextual da «Purinha» de António Nobre: ambos esboçam a figura da mulher desejada num registo optativo; no futuro, em Nobre (porque se trata duma mulher real), e no condicional, em Sá-Carneiro (porque se trata duma imagem sonhada). Que longa distância vai todavia entre a figura da «febril»,

drogada e frenética mulher imaginada pelo autor d'«A Inigualável» que, embora «flébil» e «delicada», já quase nada tem a ver com o padrão da mulher angelical, e a virgem doce e coberta de véus «como uma espuma» descrita pelo poeta do *SÓ!*

Como tímido que é, Mário de Sá-Carneiro mantém com as mulheres uma relação distanciada, e a cidade, com as suas ruas e os seus cafés, é um espaço propício ao encontro breve, à troca fugaz dum olhar ou dum sorriso. Porque gosta de deambular como Cesário, passeia pelas ruas de Paris, sozinho no meio da multidão, e entretém-se a reparar na fauna desse «milagroso carroussel» em que giram actrizes, prostitutas, lésbicas, mulheres de luxo entediadas e até as «representantes da proletarização maciça das metrópoles: as criaturinhas obscuras, as costureiras vulgares com embrulhos nas mãos» (como mostra Vilma Arêas).

Mas não se fixa, pois como faz notar ainda José Bernardes, «dado extremamente importante é o facto de o Amor se enquadrar no gregarismo ao qual o poeta renuncia». É o «agregarismo» de Sá-Carneiro que o impele à deambulação na grande metrópole e que estorva a sua fixação (física, amorosa, etc.).

Cesário Verde já tinha sido sensível aos planos visuais no jogo da sedução, e com uma perícia de cineasta representa em «Cristali-

zações» um *olhar oblíquo* (já que o sujeito poético olha um olhar), ou melhor, uma articulação triangular de olhares (calceteiros, actriz, poeta). Explicitando: em sucessivos momentos ao longo do texto, o poeta olha os calceteiros acocorados que trabalham, vê surgir de repente a actriz e surpreende o olhar de desejo que os homens lançam à rapariga cujo olhar ele próprio já tentou atrair à noite no teatro.

Também Mário de Sá-Carneiro é amador de formas oblíquas e indirectas de relacionamento com as mulheres, ele que é o contrário do conquistador. Lembre-se esta estrofe do poema «Cinco Horas», em que imagina uma cena de café:

«(E se acaso em minha frente
Uma linda mulher brilha,
O fumo da cigarrilha
Vai beijá-la, claramente...))»

A posse

Enfim, a mulher é simultaneamente objecto de fascínio e de medo para o poeta do «Quase», que encara a posse em termos dramáticos. Ele tem receio da posse, e em vão tenta esconjurar esse sentimento no poema «Crise Lamentável»:

«Gostava tanto de mexer na vida,
De ser quem sou — mas poder tocar-lhe...
E não há forma: cada vez perdida
Mais a destreza de saber pegar-lhe.

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 ter receio de seguir pequenas
E convidá-las para me pôr nelas —
A minha Torre ebúrnea abrir janelas,
Numa palavra, e não fazer mais cenas.(...)»

Por aqui se vê, uma vez mais, a nostalgia que em certos momentos Mário de Sá-Carneiro sente da normalidade: ser como os outros, conformar-se com as regras do sedentarismo social («Viver em casa como toda a gente»), ter raparigas, abrir «janelas» à sua misantropia, enfim, ter «jeito» para estar na vida — reservando apenas um espaço de loucura para a sua obra.

Mas não se adapta a essa normalidade («cada vez perdida/Mais a destreza de saber pegar-lhe»), e Narciso confessa a sua incapacidade de possuir:

«Olho em volta de mim. Todos possuem —
Um afecto, um sorriso ou um abraço.
Só para mim as ânsias se diluem
E não possuo mesmo quando enlaço.
(...)

Não sou amigo de ninguém. P'ra o ser
Forçoso me era antes possuir
Quem eu estimasse — ou homem ou mulher,
E eu não logro nunca possuir!...(...)»

(«Como eu não possuo»)

Para ele, posse da carne e posse da alma são indissociáveis; assim, não é amigo de ninguém porque não pode possuir fisicamente aqueles que estima, e erra quando deseja uma mulher, porque sabe de antemão que, mesmo que lhe possua o corpo, nunca pode possuir-lhe a alma. Di-lo poeticamente nestas estrofes do texto anteriormente citado:

«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?..

Como eu desejo a que ali vai na rua,
Tão ágil, tão agreste, tão de amor...
Como eu quisera emaranhá-la nua,
Bebê-la em espasmos de harmonia e cor!...

Desejo errado... Se a tivera um dia,
Toda sem véus, a carne estilizada
Sob o meu corpo arfando transbordada,
Nem mesmo assim — ó ânsia! — eu a teria...»

Noutro poema, diz-nos que desejaria dormir com Paris, para consumir o seu amor pela cidade: «Queria dormir contigo,/Ser todo a tua mulher» («Abrigo»).

E uma personagem d'*A Confissão de Lúcio* confia ao seu amigo a mesma incapacidade de ir até ao fundo dos afectos:

«Por isso hoje eu vou ter a coragem de confessar, pela primeira vez a alguém, a maior estranheza do meu espírito, a maior dor da minha vida...

Deteve-se um instante e, de súbito, em outro tom:

— É isto só: — disse — *não posso ser amigo de ninguém...* Não proteste... Eu não sou seu amigo. Nunca soube ter afectos — já lhe contei —, apenas ternuras. A amizade máxima, para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura traz sempre consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar... de estreitar... Enfim: de possuir! Ora eu, só depois de satisfazer os meus desejos, posso realmente sentir aquilo que os provocou. A verdade, por consequência, é que as minhas próprias ternuras, nunca

as *sentí*, apenas as *adivinhei*. Para as sentir, isto é, para ser amigo de alguém (visto que em mim a ternura equivale à amizade) forçoso me seria antes possuir quem eu estimasse, ou mulher ou homem. 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.(...)*»

Aliás, toda esta narrativa (datada de 1913) se constrói precisamente sobre um dos «mitos pessoais» mais obsessivos em Mário de Sá-Carneiro: a impossibilidade da amizade pela incapacidade de possuir. Ricardo de Loureiro, na ânsia de conhecer melhor e de chegar mais perto dos seus amigos (Lúcio, o conde russo Sérgio Warginsky, e outros), serve-se da mulher, Marta, pedindo-lhe que se deixe possuir por todos eles, para através dela «sentir» mais plenamente os seus afectos. Assim, essa mulher não é mais do que o «duplo» de Ricardo, uma sombra ou uma projecção dele («Marta é como se fora a minha própria alma. Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos. *Somos nós-dois...*»).

A incapacidade de possuir é, em Mário de Sá-Carneiro, uma variante da sua ânsia frustrada de Absoluto. Também nesse capítulo ele não consegue lançar a ponte, comunicar completamente com outrem, e transpõe meta-

foricamente essa impotência em termos de desarranjos mecânicos: «trapézios escangalhados», «na minha dor quebram-se espadas de ânsia», etc.

As correntes literárias

Transforma-a em literatura, afinal, que foi a sua obsessão e o seu refúgio. Mas também no plano estético, a mesma dispersão e a mesma incapacidade de se fixar.

A participação na experiência poética de *Orpheu* marcou decisivamente a sua vida e a sua obra; entusiasmado e febril, desdobrou-se entre as várias correntes estéticas, quer de modernidade, quer de tradição, que a efêmera revista de 1915 veiculou. A cada uma desejou brevemente: o simbolismo e o decadentismo, o paúlismo, o sensacionismo, o interseccionismo, o futurismo.

É simbolista, no sulco da tradição finisecular, pelo culto da Beleza absoluta, pela quantidade de símbolos e imagens, pelo gosto do vago e do nebuloso, pela estética do não-dito (de que as reticências são um dos indícios preferidos), pela temática do sonho e da evasão, pela cromática típica, pelo recolhimento na beatitude das drogas, pela concepção do poeta como «exilado da Beleza» (que um seu companheiro de geração, Luís de

Montalvor, perfilha também no editorial do n.º 1 de *Orpheu*), etc. Baudelaire tinha definido, nos versos de «Correspondances», a estética das correspondências entre as várias sensações físicas entre si («Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,/Doux comme les hautbois, verts comme les prairies»), e mesmo entre a Natureza visível e o sentido oculto e misterioso do mundo transcendente:

«La Nature est un temple où de vivants
[piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles:
L'homme y passe à travers des forêts de
[symboles
Qui l'observent avec des regards familiers».

No colaborador de *Orpheu*, encontramos a exploração sistemática destes dois tópicos simbolistas: as constantes associações de sensações físicas (do tipo «outro frémito mais brando nos diluiu então, com beijos de esmeraldas sucedendo a mordeduras» ou «listas húmidas de sons se vaporizavam subtis»), e a procura dum sentido escondido na aparência da Natureza, toda ela feita de símbolos que o poeta-vidente procura interpretar. O poeta é assim uma espécie de interrogador da Esfinge, sujeito dum ritual misterioso e mágico (por isso nos aparecem com frequência na sua poesia palavras como «ungido», «mistério»,

«astralmente», «entressonhar», «fantasmas», «êxtase», «Além», etc.).

Leva o Simbolismo às últimas consequências na sua fase paúllica. A revista *Renascença*, saída em Lisboa em 1914, foi o efêmero órgão do Paúlismo — movimento cuja designação provém do verso de Fernando Pessoa «Paúis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro», e que constituiu um prolongamento exacerbado do gosto simbolista. Aí colaborou Sá-Carneiro com o texto «Além», que pode parecer um tanto hermético ao leitor desprevenido:

«Erravam pelo ar naquela tarde loira
eflúvios roxos d'Alma e ânsias de não-ser.

Mãos santas de rainha, loucas d'esmeraldas,
davam aroma e rocio à brisa do crepúsculo.

O ar naquela tarde era saudade e além...

... ..

E as asas duma quimera, longinqua-
[mente batendo, a ungi-lo d'irreal...

... ..

Lufadas de folhas mortas, todas chei-
[rosas a sombra...

... ..

Um ar que sabia a luz e que rangia a
[cristal...

E muito ao longe, muito ao longe, as
[casas brancas...(...)]

Sempre a evasão alada, a ânsia de além, o devaneio, o gosto pelos cambiantes secundários do prisma, numa expressão complicada de construções sintácticas pouco usuais, de associações abstracto-concretas, de formulações metalógicas («Um ar que sabia a luz e que rangia a cristal»), feitas para impressionar. Aliás, da leitura das cartas de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa podemos depreender a excitação que o poeta do «Quase» tirava das suas bizarras criadoras, sabendo de antemão que o pacato burguês contemporâneo não podia entendê-las.

O sensacionismo — vontade de abarcar tudo e todos, de experimentar todas as sensações, de se dispersar nas coisas, de «sentir tudo de todas as maneiras» — foi porventura a corrente órfica que mais seduziu Sá-Carneiro. Assim se embebedou rimbaldianamente de impressões visuais, tácteis, olfactivas, auditivas, que se fundem nos seus textos em associações insólitas, e de sensações brutais, como a violência ou a luxúria.

Os tecidos são um motivo importante nos seus versos e nas suas novelas: o veludo, as rendas, as sedas, o tule evocam a macieza, o brilho ou a transparência. Repare-se na função que lhes cabe em certas cenas descritivas d'*A Confissão de Lúcio* ou das novelas de *Princípio e Céu em Fogo*. Eles atraem o olhar pela cor ou pela cintilação, (des)cobrem o

corpo, a sua macieza antecipa a promessa da macieza da pele. O vestido da americana, no episódio da festa n'A *Confissão de Lúcio*, merece todo um parágrafo descritivo:

«Um deslumbramento, o traje da Americana. Envolvia-a uma túnica de um tecido muito singular, impossível de descrever. Era como que uma estreita malha de fios metálicos — mas dos metais mais diversos — a fundirem-se numa cintilação esbraseada, onde todas as cores ora se enclavinavam ululantes, ora se dimanavam, silvando tumultos astrais de reflexos. *Todas as cores enlouqueciam na sua túnica.*»

As jóias provocam também a sua sensualidade de esteta: opalas, esmeraldas, pedras negras aparecem com frequência no seu imaginário.

Os perfumes contribuem para desencadear sinestésias:

«Ao entrarmos novamente na grande sala — por mim, confesso, tive medo... re-cuei...

Todo o cenário mudara — era como se fosse outro o salão. Inundava-o um perfume denso, arrepiante de êxtases, silvava-o uma brisa misteriosa, *uma brisa cinzenta com*

laivos amarelos — não sei porquê, pareceu-me assim, bizarramente — aragem que nos fustigava a carne em novos arrepios.»

A cor é ainda um elemento significativo na obra de Sá-Carneiro. Os tons dominantes na sua paleta são o rosa, o lilás, o roxo, a púrpura, o oiro, o ruivo, o fulvo, o prateado, contribuindo geralmente para sugerir uma ambiência bizarra ou perversa, ou associados sinestesticamente a sensações raras.

A luz é também dada em descrições impressionantes. Lembremos a grande festa da americana n'A *Confissão de Lúcio*, oferecida a pretexto de mostrar aos amigos e convidados que «a voluptuosidade é uma arte» e que «os prazeres dos sentidos» não se resumem à «luxúria». «(...)O fogo, a luz, o ar, a água, e os sons, as cores, os aromas, os narcóticos e as sedas — tantos sensualismos novos ainda não explorados...» — exclama a estrangeira. E convida Lúcio para uma festa no seu palácio, em que deslumbra os convivas com sucessivos encantamentos, entre os quais um verdadeiro «festival» de luzes:

«Essa luz — evidentemente eléctrica — provinha de uma infinidade de globos, de estranhos globos de várias cores, vários desenhos, de transparências várias — mas, sobretudo, de ondas que projectores ocultos

nas galerias, golfavam em esplendor. Ora essas torrentes luminosas, todas orientadas para o mesmo ponto quimérico do espaço, convergiam nele em um turbilhão — e, desse turbilhão meteórico, é que elas realmente, em ricochete enclavinado, se projectavam sobre paredes e colunas, se espalhavam no ambiente da sala, apoteotizando-a.

(...) Não divago; descrevo apenas uma sensação real: essa luz, nós sentíamos-la mais do que a víamos. E não receio avançar muito afirmando que ela não impressionava a nossa vista, mas sim o nosso tacto. (...)»

E as notações de forma também ocupam o seu lugar na estética sensacionista do poeta de «Caranguejola». Predominam as formas retorcidas e emaranhadas: é evidente que Sá-Carneiro prefere a curva barroca e o seu dinamismo à linha clássica e ao seu estatismo. A forma curva e contorcida patenteia-se nas descrições de roupagens, de cabelos ondeantes, de cenas de volúpia, etc. O verbo «grifar», que se repete em vários poemas, sugere igualmente formas arrepanhadas, crespas, encara-coladas.

Outras vezes, deixa-se tentar pelo intersecionismo, corrente literária criada por Fernando Pessoa e que se materializa por exemplo no seu longo poema «Chuva Oblíqua». A estética intersecionista corresponde de

algum modo à consciência do relativismo, de que o conhecimento humano não é absoluto, só pode apreender o todo desintegrando-o nas suas partes constituintes (assim, não podemos ver uma laranja toda duma só vez). Como o cubismo na pintura, pretende realizar a conjugação, o cruzamento de vários planos distintos (temporais, espaciais, vivenciais, etc.) na linearidade do discurso.

Mário de Sá-Carneiro é interseccionista, por exemplo, em «Manucure»:

«— Olha as mesas... Eia! Eia!
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 indestrinçavel-
[mente,
E misturam-se às mesas as insinuações
[berrantes
Das bancadas de veludo vermelho
Que ladeando-o, correm todo o Café...
E, mais alto, em planos oblíquos,
Simbolismos aéreos de heráldicas ténues
Deslumbram os xadrezes dos fundos de
[palhinha
Das cadeiras que, estremunhadas em seu
[sono horizontal,
Vá lá, se erguem também na sarabanda...

Meus olhos ungidos de Novo,
Sim! — meus olhos futuristas, meus olhos
[cubistas, meus olhos interseccionistas,
Não páram de fremir, de sorver e
[faiscar (...)].

Como se vê, o poeta dá aqui animação a um cenário parado de café, cruza planos vários, mistura a realidade e a imaginação, enfim, entretém o seu ócio com a visão duma fantástica dança aérea das mesas e das cadeiras.

Sá-Carneiro sente-se também tentado pelo futurismo, em particular nos poemas «Manucure» e «Apoteose». O futurismo de Marinetti, que Santa-Rita Pintor e ele próprio (dois dos «estrangeirados» da geração modernista) deram a conhecer entre nós, glorificava como se sabe o progresso, o mundo moderno das grandes metrópoles com as suas fábricas, os seus portos, as suas multidões, os seus ruídos, a sua vitalidade e a sua beleza não clássica. Propugnava igualmente uma «arte do futuro», em oposição à arte passadista e classicizante. Na mesma ordem de ideias, Álvaro de Campos proclama: «O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo», e fala-nos duma nova beleza moderna que, por ser artificial e distanciada da Natureza, não é menos sedutora:

«À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléc-
[tricas da fábrica

Tenho febre e escrevo.

Escrevo rangendo os dentes, fera para a
[beleza disto,

Para a beleza disto totalmente desconhecida
[dos antigos.】

No poema «Manucure», Sá-Carneiro canta a «beleza futurista das mercadorias» e declara em termos sensacionistas o seu desejo de se unir a essa beleza:

«(...) — Madeira dos caixotes,
Como eu ansiara cravar os dentes em Ti!
E os pregos, as cordas, os aros... —
Mas, acima de tudo, como bailam faiscantes
A meus olhos audazes de beleza,
As inscrições de todos esses fardos —
Negras, vermelhas, azuis ou verdes —
Gritos de actual e Comércio & Indústria
Em trânsito cosmopolita (...)»

E, seduzido pelos novos padrões daquilo a que Pessoa chamou uma «estética não aristotélica» (uma estética da força e não da harmonia, da energia e não da beleza clássica), realiza em «Manucure» e em «Apoteose» experiências de aproveitamento visualizador do significante, reproduzindo em diversos tipos

gráficos títulos de jornais, sons onomatopáicos, caracteres de «abecedários antigos e modernos», reclamos de produtos vários:

«Por último desdobra-se a folha dos
[anúncios...
— Ó emotividade zebrante do Reclamo,
Ó estética futurista — *up-to-date* das marcas
[comerciais,
Das firmas e das tabuletas!...»

Não deixa de ser curioso verificarmos que o nosso autor se interessou pelas possibilidades visualizadoras da linguagem poética, e dum modo geral pelos jogos verbais que decorrem duma conceituação da arte enquanto actividade lúdica sem uma finalidade significativa imediata. É certo que essa atenção resulta dum modismo: em 1918 o poeta francês Apollinaire publica os seus *Calligrammes*, em que integra um conjunto de textos visuais. E uma personagem d'*A Confissão de Lúcio* refere-se também em termos encomiásticos a uma suposta escola literária parisiense empenhada identicamente nas experiências verbais:

«Era uma das *scies* de Gervásio Vila-Nova: elogiar uma pseudo-escola literária da última hora — o *Selvagismo*, cuja novidade residia em os seus livros serem impressos sobre diversos papéis e com tintas de

várias cores, numa estrambótica disposição tipográfica. Também — e eis o que mais entusiasmava o meu amigo — os poetas e prosadores *selvagens*, abolindo a ideia, «esse escarro», traduziam as suas emoções unicamente em jogo silábico, por onomatopeias rasgadas, bizarras: criando mesmo novas palavras que coisa alguma significavam e cuja beleza, segundo eles, residia justamente em não significarem coisa alguma...»

Ao praticar na sua própria poesia determinadas experiências visuais, Sá-Carneiro antecipa, de algum modo, a manipulação e a alquimia verbal do Experimentalismo e da poesia concreta dos anos 60, sendo considerado mesmo por alguns dos seus nomes (Ana Hatherly ou Jorge Peixinho, por exemplo) como um precursor.

O fantástico

Ainda insatisfeito com a dispersão estética em todos estes *-ismos* de *Orpheu*, Mário de Sá-Carneiro dilata o seu fôlego criador a uma outra experiência literária, a narrativa fantástica. Este género tinha sido bastante cultivado nos finais do século XVIII e no século XIX, com autores como Ann Radcliffe, Edgar Poe, Hoffmann, Charles Nodier, Théo-

phile Gautier, Nerval e, entre nós, Júlio César Machado, um certo Eça de Queirós, Fialho, Teixeira Gomes e outros.

«A Estranha Morte do Professor Antena» é um dos contos de Sá-Carneiro que se inscrevem nesse filão literário. Vem incluído no volume *Céu em Fogo*, e conta-nos a história de um cientista que resolve pôr-se à descoberta do tempo que não conhecemos, dos planos temporais alheios àquele em que vivemos. Por outras palavras, experimenta viajar na «máquina do tempo». Um dia, numa curva de estrada, aparece morto, com sinais de perfuração no corpo, e toda a gente atribui o facto a um atropelamento por um automóvel. Mas a personagem que o acompanhava na altura, espécie de aprendiz de feiticeiro menos lunático do que o mestre, fornece do sucedido uma explicação menos verosímil e menos conforme com o bom-senso: diz que a sua morte não se deveu a nenhum acidente físico, antes foi a passagem a um outro plano de tempo, e portanto a vitória do cientista sobre o desconhecido.

Mas também n' *A Confissão de Lúcio* há uma vertente fantástica, que se acentua sobretudo no final da narrativa, com o estranho caso do desaparecimento de Marta. Quando Ricardo de Loureiro desfecha um revólver sobre a sua companheira — que já sabemos ser o seu duplo, a sua sombra, a «ponte» entre

ele e os amigos mais desejados —, é o próprio escritor que tomba atingido, e Marta some-se misteriosamente sem deixar rasto:

«E então foi o Mistério... o fantástico Mistério da minha vida...

Ó assombro! Ó quebranto! *Quem jazia estiraçado junto da janela, não era Marta — não! — era o meu amigo, era Ricardo... E aos meus pés — sim, aos meus pés! — caíra o seu revólver ainda fumegante!...*

Marta, essa desaparecera, evolara-se em silêncio, como se extingue uma chama...

Aterrado, soltei um grande grito — um grito estridente, despedaçador — e, possesso de medo, de olhos fora das órbitas e cabelos erguidos, precipitei-me numa carreira louca... por entre corredores e salões... por escadarias...

Mas os criados acudiram...»

E quando chegam os criados, é naturalmente Lúcio, o narrador, que é incriminado. Na cadeia, onde expia o crime que não cometeu, redige a sua fantástica e inverosímil confissão.

Embora não tenha atingido a projecção de Fernando Pessoa, nem mesmo a de Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro é certamente uma das mais importantes figuras do Modernismo português. Encruzilhada das várias tendências espirituais da sua época, e mesmo precursor, em certos aspectos, doutros movimentos da contemporaneidade como o Surrealismo, o Existencialismo e o Experimentalismo, teve a sina de levar a sua coerência até às últimas consequências. A sua obra é muito menos rica em complexidade intelectual do que a de Pessoa, mas mais cheia de humanidade e dramatismo. Não obstante muita da sua formulação nos parecer hoje datada, é um nome que permanece na literatura tão singular como o António Nobre do Só, pela solidão, pelo desalento e pela auto-comoção com que atravessou a vida. Criança grande de bibe...

BIOGRAFIA E OBRA

Mário de Sá-Carneiro nasce em Lisboa em 1890.

Passa meteoricamente pela Faculdade de Direito de Coimbra (ano lectivo de 1911-12), e pede depois a transferência para Paris, onde se matricula em Direito no ano seguinte.

Filho-família, socorre-se constantemente da ajuda financeira do pai: seja na vida real (o pai paga os custos de *Orpheu* e vai respondendo, nem sempre com a prontidão desejada, aos S.O.S. telegráficos do filho), seja no imaginário poético (o progenitor é suposto financiar o quarto de hospital em que desejaria dormir em sossego, no poema «Caranguejola»).

Em Paris, «cidade da minha ternura» (poema «Abrigo»), arrasta pelos cafés uma existência ociosa e dandy, escrevendo os seus versos e as suas novelas e mantendo com Fernando Pessoa uma assídua correspondência literária. Em Paris, também, como testemunha José Araújo, inicia uma ligação tumultuosa com uma rapariga da rua.

Suicida-se em 1916 num quarto de hotel.

Colabora nas principais revistas decadentistas e modernistas: *A Renascença* (1914), *Orpheu* (1915), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (1922), *Athena* (1924), *Presença* (1927), *Cancioneiro* (1930) e *Sudoeste* (1935).

A sua obra é constituída pelos seguintes volumes: de colaboração com Tomás Cabreira Júnior, a peça em três actos *Amizade*, 1912; *Princípio*, Lisboa, 1912 (novelas); *Dispersão*, Lisboa, 1914 (poemas); *A Confissão de Lúcio*, Lisboa, 1914 (narrativa); *Céu em Fogo*, Lisboa, 1915 (novelas); *Indícios de Ouro*, Porto, 1937 (poemas); *Poesias*, Lisboa, Ática, 1946 (reunião dos poemas de «Dispersão», «Indícios de Ouro» e «Os Últimos Poemas de Mário de Sá-Carneiro»); *Cartas a Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática, 1958.

BIBLIOGRAFIA SELECTIVA

- ARÊAS, Vilma — «Mário de Sá-Carneiro: uma arte irremediavelmente dividida», in: *JL*, n.º 142, ano V, 1985, pp. 4 e ss.
- BERNARDES, José — «Mário de Sá-Carneiro: a autognose pela poesia», in: *Brotéria*, vol. 120, n.º 4, 1985.
- CASTEX, François — *Mário de Sá-Carneiro e a Génese de «Amizade»*, Coimbra, Almedina, 1971.
- GALHOZ, Maria Aliete — *Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Presença, 1963.
- GUEDES, Maria Estela — *Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Presença, 1985.
- LOPES, Teresa Rita — «Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo», in: *Colóquio/Letras*, n.º 4, 1971.
- MOURÃO-FERREIRA, David — «Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa», in: *Hospital das Letras*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2.ª ed., 1981, pp. 131-138.
- PETRUS (ed.) — *Os Modernistas Portugueses*, Porto, C.E.P., «Textos Universais», s/d.
- SIMÕES, João Gaspar — *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, Lisboa, Bertrand, 1951.
- WOLL, Dieter — *Realidade e Idealidade na Lírica de Sá-Carneiro*, Lisboa, Delfos, 1968.

Já depois de publicada a primeira tiragem deste livro, foram editados os seguintes títulos:

DIAS, Marina Tavares — *Mário de Sá Carneiro, Fotobiografia*, Lisboa, Quimera, 1988.

LANCASTRE, Maria José de — *O Eu e o Outro*, Lisboa, Quetzal Editores, 1992.

COLECÇÃO ESSENCIAL

1. *Irene Lisboa*
por Paula Morão
2. *Antero de Quental*
por Ana Maria A. Martins
3. *A Formação da Nacionalidade*
por José Mattoso (2.ª edição)
4. *A Condição Feminina*
por Maria Antónia Palla
5. *A Cultura Medieval Portuguesa*
(Séculos XI e XIV)
por José Mattoso
6. *Os Elementos Fundamentais*
da Cultura Portuguesa
por Jorge Dias
7. *Josefa d'Óbidos*
por Vitor Serrão
8. *Mário de Sá-Carneiro*
por Clara Rocha
9. *Fernando Pessoa*
por Maria José de Lancastre
10. *Gil Vicente*
por Stephen Reckert
11. *O Corso e a Pirataria*
por Ana Maria Pereira Ferreira
12. *Os «Bebés-Proveta»*
por Clara Pinto Correia
13. *Carolina Michaëlis de Vasconcelos*
por Maria Assunção Pinto Correia
14. *O Cancro*
por José Conde
15. *A Constituição Portuguesa*
por Jorge Miranda
16. *O Coração*
por Fernando Pádua
17. *Cesário Verde*
por Joel Serrão
18. *Alceu e Safo*
por Albano Martins
19. *O Romanceiro Tradicional*
por João David Pinto-Correia
20. *O Tratado de Windsor*
por Luís Adão da Fonseca
21. *Os Doze de Inglaterra*
por Artur de Magalhães Basto
22. *Vitorino Nemésio*
por David Mourão-Ferreira

23. *O Litoral Português*
por Ilídio Alves de Araújo
24. *Os Provérbios Medievais Portugueses*
por José Mattoso
25. *A Arquitectura Barroca em Portugal*
por Paulo Varela Gomes
26. *Eugénio de Andrade*
por Luís Miguel Nava
27. *Nuno Gonçalves*
por Dagoberto Markl
28. *Metafísica*
por António Marques
29. *Cristóvão Colombo e os Portugueses*
por A. Teixeira da Mota
30. *Jorge de Sena*
por Jorge Fazenda Lourenço
31. *Bartolomeu Dias*
por Luís Adão da Fonseca
32. *Jaime Cortesão*
por José Manuel Garcia
33. *José Saramago*
por Maria Alzira Seixo
34. *André Falcão de Resende*
por Américo da Costa Ramalho
35. *Drogas e Drogados*
por Aureliano da Fonseca
36. *Portugal e a Origem da Liberdade dos Mares*
por Ana Maria Pereira Ferreira
37. *A Teoria da Relatividade*
por António Brotas
38. *Fernando Lopes-Graça*
por Mário Vieira de Carvalho
39. *Ramalho Ortigão*
por Maria João Lello Ortigão de Oliveira
40. *Fidelino de Figueiredo (O crítico)*
por A. Soares Amora
41. *A História das Matemáticas em Portugal*
por J. Tiago de Oliveira

Esta reimpressão foi executada
para
Imprensa Nacional-Casa da Moeda
nas suas Oficinas Gráficas
com uma tiragem de três mil exemplares.
Concepção gráfica do Departamento de Edições da INCM.
Acabou de imprimir-se
em Março de mil novecentos e noventa e cinco.

CÓD. 213045000

ED. 43000832

DEP. LEGAL 85 656/95

ISBN-972-27-0758-2



1002130450006