

O E S S E N C I A L S O B R E

Mário de Sá-Carneiro

Clara Rocha

2.^a edição
revista e aumentada



N IMPRENSA
NACIONAL

O ESSENCIAL SOBRE

Mário de Sá-Carneiro

O E S S E N C I A L S O B R E

Mário de Sá-Carneiro

Clara Rocha

2.^a edição revista e aumentada

Índice

- 7 «**Quase**»
- 19 «**Paris da minha ternura**»
- 31 **As correntes literárias**
- 47 **O fantástico**
- 59 **A excentricidade e a loucura**
- 67 «**Fim**»
- 75 «**Daqui a vinte anos...**»
- 85 **Cronologia**
- 91 **Bibliografia**

«Quase»

Um motivo obsidiante na obra de Mário de Sá-Carneiro é o próprio eu, que ele contempla nas águas da escrita: o seu espelho e a sua vertigem. Os pronomes «eu», «me», «mim», bem como os verbos na primeira pessoa do singular, aparecem vezes sem conta na sua poesia: «Lord que eu fui de Escócia doutra vida»¹...

Mas Sá-Carneiro não gosta da sua imagem. «Pobre menino ideal»² desde cedo desajustado e inapto para a vida, não pode enamorar-se de si próprio, como Narciso na versão clássica do mito. É na arte que projeta o seu sonho de beleza, o sonho de chegar «além» de que fala num dos seus mais conhecidos poemas. Essa ânsia de plenitude estética, nostalgicamente vislumbrada desde os primeiros versos («Vêm-me saudades de ter sido

1 Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos*, ed. de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, p. 121.

2 Id., *ibid.*, p. 39.

Deus...»³), define um percurso poético em que um eu se busca e busca a sua obra. Num artigo seminal⁴, David Mourão-Ferreira interpretou essa obra à luz do complexo de Ícaro, no seu duplo movimento de ascensão e queda. Como o filho de Dédalo, que se elevou até junto do Sol e se despenhou depois nas águas do mar Egeu, Mário de Sá-Carneiro tentou «subir além»⁵ e pagou a sua ousadia com a queda no abismo. As imagens do voo ascensional e do aniquilamento conjugam-se nos versos de «Quasi», como síntese de um drama pessoal vivido com implacável lucidez:

Um pouco mais de sol — eu era brasa,
Um pouco mais de azul — eu era além.
Para atingir, faltou-me um golpe d'asa...
Se ao menos eu permanecesse aquém...[...] ⁶

Ao longo do poema, Ícaro/Narciso multiplica as imagens da frustração para dizer o confronto entre o seu sonho de «além-perfeição» e a amarga impossibilidade de o realizar. O mesmo acontece noutros textos dos volumes *Dispersão* e *Indícios de Ouro*. A sua dor de não ter chegado «além» e de não ter permanecido «aquém» traduz-se num conjunto variado de metáforas que procedem de um mesmo paradigma semântico — o da falta, da falha ou da impotência. «Castelos desmantelados», «leões alados sem juba», «esfinge

3 *Ibid.*, p. 29.

4 David Mourão-Ferreira, «Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa», in *Hospital das Letras*, Lisboa, INCM, 2.^a ed., 1981, pp. 131-138.

5 Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos*, p. 27.

6 *Id.*, *ibid.*, p. 42.

sem mistério», «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», «mãos de herói, sem fé, acobardadas», «herói de novela/Que autor nenhum empregou...», «trapézio escangalhado», «mastros quebrados», «carroussel partido» são alguns exemplos dessas metáforas. Todas elas obedecem a uma forma fixa, composta por um nome seguido de um atributo que lhe retira uma propriedade essencial: «leões [...] sem juba», «asa que [...] não voou», «ogivas para o sol [...] cerradas»... Noutras ocasiões, o poeta exprime a frustração através de imagens e símbolos da ilusão, daquilo que se desfaz em nada: «bruma», «espuma», «nuvens», «quimera», «cinzas», «castelos em Espanha». Alguns verbos são igualmente significativos: «desfazer-se», «desmantelar», «diluir-se», «resvalar», «falhar», etc.

Às vezes, a subida tem a forma e o movimento do rodopio:

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

Ascendem hélices, rastros...
Mais longe coam-me sóis;
Há promontórios, faróis,
Upam-se estátuas d'heróis,
Ondeiam lanças e mastros.[...] ⁷

7 *Ibid.*, p. 48.

Mas Ícaro quer chegar ao Sol e a cera das asas derrete-se. O regresso à realidade torna-se então ainda mais doloroso:

Meu alvoroço d'oiro e lua
Tinha por fim que transbordar...
— Caiu-me a Alma ao meio da rua,
E não a posso ir apanhar!⁸

Toda a poesia de Mário de Sá-Carneiro se joga neste confronto entre o excesso narcísico e o desencanto de um destino por cumprir. A essa cisão do eu chama o poeta *dispersão*, num poema de 1913 cujo título é também o do seu primeiro volume de versos:

Dispersão

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... [...] ⁹

O autor de *Dispersão* formula assim, desde muito cedo, a questão da fragmentação do eu, que Fernando Pessoa levou até às últimas consequências ao conceber, de forma muito mais intelectualizada,

8 *Ibid.*, 112.

9 *Ibid.*, p. 36.

aquilo a que chamou o seu «drama em gente». Com a criação dos heterónimos, Pessoa construiu uma complexa estrutura literária que radica na consciência moderna do ser dividido e constitui a experiência-limite dessa consciência dentro do nosso Modernismo. Alguns estudiosos têm sugerido a possível influência de «Dispersão» na conceção da heteronímia pessoana¹⁰, lembrando que foi para «fazer uma partida ao Sá-Carneiro», como escreve na carta a Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos, que Pessoa inventou Alberto Caeiro, «um poeta bucólico de espécie complicada»¹¹ que logo se tornou o seu «mestre». Como tem sido sublinhado, a heteronímia pessoana visa não apenas a *produção textual* mas também a sua *interpretação*. Para além de personalidades literárias diferenciadas e com biografias próprias, os heterónimos são leitores e críticos uns dos outros, num permanente diálogo que realça aspetos centrais da poética do autor: o fingimento, a despersonalização («Sê plural como o universo», escreveu o poeta numa página não datada) e o confronto entre diferentes atitudes estéticas.

Um outro amigo próximo de Pessoa, o açoriano Armando Côrtes-Rodrigues, experimentou também o desdobramento em *personae*, ao assinar com o nome Violante de Cysneiros um conjunto de

10 Cf. António Quadros, *Fernando Pessoa – Vida, Personalidade e Génio*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2.^a ed., 1984.

11 «Carta inédita de Fernando Pessoa», *Presença*, n.º 49, junho de 1937, p. 3.

«Poemas» publicados no n.º 2 da revista *Orpheu*. Um desses poemas é dedicado ao próprio Côrtes-Rodrigues, num jogo heteronímico em sintonia com o modelo pessoano.

A dispersão tem um sentido muito próprio na obra de Mário de Sá-Carneiro: é a dilatação do eu, dividido entre o sonho e a realidade, entre a ânsia de além e a consciência da queda. Com data de fevereiro de 1914 e publicada no n.º 1 de *Orpheu*, a quadra com o título «7» é uma extraordinária síntese desse desdobramento:

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.¹²

O conto «Eu-Próprio o Outro» (*Céu em Fogo*), escrito alguns meses antes deste poema, explora já essa dualidade, com a figura do Outro funcionando como projeção do eu e, simultaneamente, objeto do seu desejo. Redigido na forma fragmentária do diário, encena a relação entre o sujeito-narrador e o seu misterioso duplo, um russo de «rosto esguio» e cabelos anelados, «todo intensidade, todo fogo»¹³, «belo como o ouro e grande como a sombra»¹⁴. A representação de um *alter ego*, idealizado e profundamente entranhado no eu, capaz de fascinar e ao mesmo tempo de suscitar o ódio, gera o oxímoro

12 Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos*, p. 80.

13 Id., *Céu em Fogo*, ed. de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 151.

14 *Ibid.*, p. 152.

do título «Eu-Próprio o Outro», que tem sido relacionado por vários críticos com o verso «Eu não sou eu nem sou o outro». Escreve Fernando Cabral Martins a esse respeito:

O oxímoro mantém-se, a partir de *Dispersão*, a figura por excelência do Eu. O conto-poema *Eu-Próprio o Outro* tem por título um oxímoro, que Régio há-de aproveitar, tornando-o emblemático, na sua peça sobre Sá-Carneiro, *Mário ou Eu-Próprio — o Outro* (1957).¹⁵

Na poesia como nas novelas, o desenvolvimento do tema do *outro* traduz uma noção de incompletude, tanto artística como existencial, que acompanha todo o percurso de Mário de Sá-Carneiro. Diz o poeta num dos seus mais belos versos: «— Ai a dor de ser-quasi, dor sem fim...»¹⁶ Da ascensão à queda, o seu mal-estar toma várias configurações: a hiperexcitação, a febre, o delírio, a náusea, o tédio, o cansaço, a autopiedade, a vontade de esquecimento. Em «Serradura», o autor encena com irónica complacência o desfazer de um sonho:

A minha vida sentou-se
E não há quem a levante,
Que desde o Poente ao Levante
A minha vida fartou-se.

15 Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Estampa, 1994, p. 248.

16 Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos*, p. 42.

E ei-la, a mona, lá está,
Estendida, a perna traçada,
No infindável sofá
Da minha Alma estofada.

Pois é assim: a minh'Alma
Outrora a sonhar de Rússias,
Espapaçou-se de calma,
E hoje sonha só pelúcias.

Vai aos Cafés, pede um bock,
Lê o 'Matin' de castigo,
E não há nenhum remoque
Que a regresse ao Oiro antigo! [...] ¹⁷

A última quadra remata com uma nota sarcástica a tensão íntima do poema:

Vou deixá-la — decidido —
No lavabo dum Café,
Como um anel esquecido.
É um fim mais raffiné. ¹⁸

A nostalgia de um passado para sempre perdido volta a surgir no poema «O Lord», onde o sujeito poético se desdobra em vários tempos e pessoas gramaticais:

Lord que eu fui de Escócias doutra vida
Hoje arrasta por esta a sua decadência,
Sem brilho e equipagens.
Milord reduzido a viver de imagens,
Pára às montras de jóias de opulência
Num desejo brumoso — em dúvida iludida...

17 Id., *ibid.*, p. 118.

18 *Ibid.*, p. 120.

(— Por isso a minha raiva mal contida,
— Por isso a minha eterna impaciência.) [...] ¹⁹

O sono, contraponto da excitação e antevisão da morte, é por vezes desejado como solução balsâmica. Veja-se o poema «Vontade de Dormir», de maio de 1913 («Quero dormir... ancorar...» ²⁰), ou esta estrofe de «Além-Tédio»:

[...] Como eu quisera, enfim d'alma esquecida,
Dormir em paz num leito d'hospital...
Cansei dentro de mim, cansei a vida
De tanto a divagar em luz irreal. [...] ²¹

Na novela *A Confissão de Lúcio*, Mário de Sá-Carneiro projeta na personagem de Ricardo de Loureiro o mesmo desejo de pacificação. À saída do teatro, conversando com Lúcio numa rua de Paris, o artista explica assim o seu desassossego:

— Meu caro Lúcio, vai ficar muito admirado, mas garanto-lhe que não foi tempo perdido o que passei ouvindo essa revista chocha. Achei a razão fundamental do meu sofrimento. Você recorda-se duma 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*

19 *Ibid.*, p. 121.

20 *Ibid.*, p. 35.

21 *Ibid.*, p. 46.

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...²²

E o poema «Caranguejola», datado de novembro de 1915 e incluído em *Indícios de Oiro*, retoma no limite da expressividade lírica uma atitude desistente e um desejo de anulação da consciência já antes formulado por Camilo Pessanha:

— 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 calafe-
[tado...
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.

22 Id., *A Confissão de Lúcio*, ed. de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2.^a ed., 2004, pp. 41-42.

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.²³

Noutros textos, a paz do esquecimento é sugerida pela referência às drogas: o éter, a morfina, o absinto, os «paraísos artificiais» de que falava Baudelaire num famoso ensaio de 1860. Reais ou ficcionadas, elas surgem em vários contos e poemas de Sá-Carneiro, quase sempre associadas à figura do artista e à sua «singularíssima psicologia» (como o poeta gosta de dizer das suas personagens novelescas). No poema «Cinco Horas», lá está o «sifão verde», ao lado da «fosforeira» e do «copo cheio/Duma bebida ligeira», a compor o cenário da mesa de café sobre a qual Sá-Carneiro escreve os seus versos — «Com estranheza dos criados/Que me olham sem perceber...»²⁴.

Mas, farto como está de «esperar a vida», Narciso é tentado a acabar de vez com o reflexo de si, cuja visão não consegue suportar por mais tempo. A imagem do abismo desenha-se-lhe diante dos olhos, radical e apelativa. No poema «O Recreio», ela consubstancia-se na corda «esgarçada» do baloiço em que brinca perigosamente um «menino de bibe»:

Na minh'Alma há um balouço
Que está sempre a balouçar —
Balouço à beira dum poço,
Bem difícil de montar...

23 Id., *Poemas Completos*, pp. 132-133.

24 *Ibid.*, p. 115.

— E um menino de bibe
Sobre ele sempre a brincar...

Se a corda se parte um dia,
(E já vai estando esgarçada),
Era uma vez a folia:
Morre a criança afogada...

— Cá por mim não mudo a corda
Seria grande estopada... [...] ²⁵

Nos «Últimos Poemas», escritos em Paris entre janeiro e fevereiro de 1916, já não há lugar para a ironia, nem para a complacência, nem para a compaixão. A autodepreciação sobe de tom e o disfemismo toma de assalto o discurso. O poema «Aquele Outro» dá-nos um autorretrato em que se multiplicam os epítetos mais violentos: «o dúbio mascarado», «o mentiroso», «o Rei-lua postiço», «o cobarde rigoroso», «Em vez de Pajem, bobo presunçoso», «Sua Alma de neve, asco dum vómito», «Um lacaio invertido e pressuroso», «O sem nervos nem Ânasia — o papa-açorda», «O raimoso, o corrido, o desleal —», «O balofo arrotando Império astral», «O mago sem condão — o Esfinge gorda...». Esta impressionante série de imagens compõe um ciclo final na obra poética de Sá-Carneiro: o insulto é a expressão definitiva da angústia e da pulverização do eu a caminho do suicídio.

25 *Ibid.*, p. 122.

«Paris da minha ternura»

Concluído o liceu em 1911, e depois duma experiência falhada de passagem pela Universidade de Coimbra, Mário de Sá-Carneiro partiu para Paris em outubro de 1912, a pretexto de frequentar o curso de Direito na Sorbonne. Já antes estivera com o pai na capital francesa, em duas viagens de férias realizadas em 1904 e 1907, de que dão conta as cartas e postais enviados ao avô José Paulino de Sá Carneiro. Instalado em Paris, primeiro no Hotel Richmond e logo depois no Grand Hotel du Globe (este último na rue des Écoles), manteve contacto com alguns artistas e editores de revistas, frequentou os teatros, os *music halls* e as exposições, e iniciou uma relação epistolar com Fernando Pessoa, que conhecera poucos meses antes em Lisboa. Nas suas cartas, escritas de 16 de outubro de 1912 a 18 de abril de 1916, foi dando notícias do seu quotidiano na grande cidade, dos seus relacionamentos, dos seus entusiasmos e das suas angústias, dos seus projetos, das suas produções literárias, do escândalo

causado pelos movimentos de vanguarda europeus. Tem sido largamente destacada a importância desse epistolário, composto por mais de duas centenas de cartas e bilhetes-postais, e objeto de sucessivas edições a partir de 1958. De facto, não só «permite traçar o mais fiel retrato literário de Sá-Carneiro»²⁶, no dizer de Manuela Parreira da Silva, como projeta uma luz única sobre a génese e a evolução da obra de Sá-Carneiro, a organização da revista *Orpheu* e a cumplicidade artística que se fortaleceu entre os dois poetas ao longo desses quatro anos. A correspondência com Pessoa foi determinante na fixação da obra de Mário de Sá-Carneiro, já que o autor do «Quasi» submeteu constantemente à avaliação do amigo as suas ideias literárias, pedindo uma crítica rigorosa, um conselho estilístico ou uma revisão dos seus poemas. Pouco antes do suicídio, elegeu-o como depositário do seu caderno de versos e responsável pela edição da sua obra inédita. Mas se é verdade que das cartas ressalta uma imagem de dependência em relação a Pessoa, não devemos esquecer que também Sá-Carneiro formulou as suas apreciações sobre os poemas do amigo, o exortou a publicar a sua poesia e procurou transmitir-lhe a energia criativa do debate em torno das grandes vanguardas artísticas de Novecentos.

Antes e depois de Mário de Sá-Carneiro, foram vários os artistas portugueses que procuraram em Paris a efervescência da vida cosmopolita e novos

26 *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, ed. de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 342.

caminhos de expressão plástica ou literária: Eduardo Viana, Amadeo de Souza-Cardoso, Guilherme de Santa-Rita, José Pacheco, Mily Possoz, Almada Negreiros... Outros, sem chegar a partir, sonharam com os horizontes culturais da capital francesa, longe da «soturnidade» duma Lisboa que Cesário Verde retratara a traço forte n'«O Sentimento dum Ocidental». Já em carta de 30 de novembro de 1907, Manuel Laranjeira escrevia de Espinho a Amadeo de Souza-Cardoso:

A propósito de Paris: um qualquer dia, muito em breve, aí terá você o nosso António Carneiro, fugido à respeitável mediocridade portuguesa. Bem-aventurados os que se libertam. Eu estou-me libertando, porém de outro modo.²⁷

O fascínio de Mário de Sá-Carneiro por Paris era ainda uma forma de dilatação do eu. Ao despedir-se do pai e dos amigos na estação do Rossio para apanhar o *Sud-Express* rumo à grande capital, o que o levava era um sonho de maximização artística — esse ideal de «'beleza' a ferro e fogo» que antevia nos «boulevards de Europa»²⁸ do seu desassossego. A cidade, «arfan-do de mil luzes», «grande salão iluminado a jorros»²⁹, depressa se tornaria matéria de algumas das suas páginas em prosa e em verso. Nela procurou a *novidade*:

27 *Obras de Manuel Laranjeira*, organização, prefácio e notas introdutórias de José Carlos Seabra Pereira, Porto, Edições Asa, vol. I, 1993, p. 420.

28 Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos*, p. 98.

29 Id., «Ressurreição», *Céu em Fogo*, pp. 206-208.

durante os breves anos parisienses interessou-se pelos movimentos de vanguarda que os alvares do século XX viram nascer, na poesia e nas artes plásticas. Um interesse que nem sempre significou adesão, como comprova o diálogo epistolar com Fernando Pessoa. Em relação ao Cubismo, que Apollinaire defendeu num conjunto de ensaios reunidos sob o título *Les Peintres Cubistes* (1913), definindo-o como «arte da concepção» e não «da imitação», Sá-Carneiro confessa em carta de 10 de março de 1913 que «acredita» no movimento «mas não nos quadros cubistas até hoje executados»³⁰. As suas reservas não o impedem de argumentar em defesa da honestidade da arte cubista, tal como o fez Apollinaire:

[...] Mas não me podem deixar de ser simpáticos aqueles que, num esforço, tentam em vez de reproduzir vaquinhas a pastar e caras de madamas mais ou menos nuas — antes, interpretar *um sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação de ar*, etc. Simplesmente levados a exageros de escola, lutando com as dificuldades duma ânsia que, se fosse satisfeita, seria genial, as suas obras derrotam, espantam, fazem rir os levianos. Entretanto, meu caro, tão estranhos e incompreensíveis são muitos dos sonetos admiráveis de Mallarmé. *E nós compreendemo-los*. Porquê? Porque o artista foi genial e realizou a sua intenção. Os cubistas talvez ainda não a realizassem. Eis tudo.³¹

30 *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 52.

31 *Ibid.*, pp. 52-53.

Como tantos contemporâneos, Sá-Carneiro estranha a obra de Picasso, mas considera «admiráveis» muitos dos seus trabalhos pré-cubistas, capazes de causar «os calafrios geniais de Edgar Poe», e recusa-se a crer que o artista espanhol se tenha transformado «num simples *blagueur*»³². Noutra carta, de 25 de março, responde aos comentários de Pessoa sobre o Cubismo e refere os quadros de Amadeo de Souza-Cardoso, «sem importância e disparatados», que viu no Salão de Outono. «Parece que não se pode ser cubista sem se ser impertinente e *blagueur*...»³³, escreve ao amigo. Dois anos mais tarde, a 7 de agosto de 1915, comenta ainda:

Cubismo: julguei em verdade que tivesse desaparecido com a guerra [...]. Mas no Sagogot — negociante de quadros que acolheu os futuristas e os cubistas, e não vende doutra mercadoria — não só estão expostos muitos quadros cubistas, como — oh! pasmo! — um da guerra; última atualidade: sim: um «tank entre shrapnels». A rua do «marchand» é de pouca passagem, mas sempre gente parada defronte, rindo: como em face da nossa montra do *Orfeu*...³⁴

Na correspondência com Pessoa, Sá-Carneiro faz também várias referências ao Futurismo, o movimento que Marinetti lançara em 1909 ao publicar na primeira página do jornal *Le Figaro* o seu «Manifesto do Futurismo». Juntamente com Santa-

32 *Ibid.*, p. 53.

33 *Ibid.*, p. 59.

34 *Ibid.*, p. 186.

-Rita Pintor, Sá-Carneiro contribuiu para dar a conhecer em Portugal essa vanguarda, que celebrava o mundo moderno das grandes cidades, com as suas fábricas, as suas multidões, os seus ruídos, o seu dinamismo e a sua «insónia febril». O primeiro «Manifesto» de Marinetti exaltava a beleza da máquina e da velocidade, glorificava a guerra como «higiene do mundo», defendia a abolição dos museus, das bibliotecas e das academias, e proclamava uma «arte do futuro» em rutura com a tradição pasadista. Outros manifestos «técnicos» se lhe seguiram, entre eles o «Manifesto Técnico da Literatura» (1912) e «Destruição da Sintaxe — Imaginação sem Fios — Palavras em Liberdade» (1913), que desenvolviam os temas e os princípios formais da arte futurista.

Em carta de 20 de junho de 1914, o autor d'A *Confissão de Lúcio* manifesta o seu entusiasmo pela leitura da «Ode Triunfal» de Álvaro de Campos, que considera «a obra-prima do Futurismo», apesar de «não pura, escolarmente futurista»³⁵, como escreve a Pessoa. A ode de Campos leva o poeta a explicitar a consciência da distância que o separa do amigo:

Não sei em verdade como dizer-lhe todo o meu entusiasmo pela ode do Álvaro de Campos que ontem recebi. É uma coisa enorme, genial, das maiores entre a sua obra — deixe-me dizer-lhe imodesta mas muito sinceramente: Do alto do meu orgulho, esses versos são daqueles que me indicam bem a distância que, em todo o caso, há entre mim e você. [...] ³⁶

35 *Ibid.*, p. 108.

36 *Ibid.*

Uma missiva do ano seguinte mostra como Sá-Carneiro continua atento à novidade temática e formal da lição vanguardista, embora sempre com uma ponta de ironia:

Na galeria Sagot, o templo cubista futurista de que lhe falei já numa das minhas cartas comprei ontem um volume: *I Poeti Futuristi*. É uma antologia abrangendo o Marinetti e muitos outros poetas: Mario Bétuda, Libero Altomare, etc., etc. Em acabando de ler o catrapázio (1 semana) vou-lho mandar em presente. Já lá descobri uns Fu fu... cri-cri... cucurucu... Is-holá..., etc. muito recomendáveis. Vamos a ver... A propósito: não se esqueça por princípio nenhum de mandar com brevidade dois exemplares do *Orfeu* (ou 3) para o movimento futurista.³⁷

Paris representa para Mário de Sá-Carneiro o estalão duma modernidade que o fascina e perturba. N' *A Confissão de Lúcio*, Ricardo de Loureiro faz-se eco desse fascínio:

— Paris! Paris! — exclamava o poeta — Porque o amo eu tanto? Não sei... [...] É o único ópio loiro para a minha dor — Paris!

[...] Só posso viver nos grandes meios. Quero tanto ao progresso, à civilização, ao movimento citadino, à actividade febril contemporânea!... Porque, no fundo, eu amo muito a vida. Sou todo de incoerências. Vivo desolado,

37 *Ibid.*, p. 191.

abatido, parado de energia, e admiro a vida entanto como nunca ninguém a admirou!»³⁸

Mais tarde, Almada Negreiros recordaria o poeta de «Manucure» e a sua «vocação» europeia, ao escrever na carta-dedicatória a José Pacheco que acompanha a novela «A Engomadeira»:

[...] Enfim, escuso de repetir-me neste assunto que o nosso Mário de Sá-Carneiro sabia tão justamente classificar:

— Nós três somos de Paris!

E somos. Temos esta elegância, esta devoção, este farol da Fé.³⁹

Foi decisivo o contributo de Sá-Carneiro relativamente a duas linhas fundamentais de *Orpheu*: a diversidade das propostas estéticas que se cruzaram na revista e o espírito cosmopolita do movimento a que ela deu voz, no contexto de um tempo histórico marcado pelo impulso de migração para as grandes capitais, pela industrialização e pela internacionalização. Não por acaso, em meados de 1914 os promotores de *Orpheu* pensaram dar-lhe o nome *Europa*, depois de terem considerado inicialmente o título *Lusitânia*. Na correspondência com Pessoa, Mário de Sá-Carneiro alude mais do que uma vez a esse projeto: «*Europa! Europa* (revista) é que é preciso sobretudo!» (carta de 5 de julho de 1914); «*A Europa! a Europa!* como ela seria

38 Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, pp. 44-45.

39 Almada Negreiros, «A Engomadeira», in *Obras Completas*, vol. IV — *Contos e Novelas*, Lisboa, INCM, 1989, p. 51.

necessária!» (28 de julho de 1914); «Que belíssima coisa seria agora com essa orientação ‘total’ a nossa revista — *Europa!*» (1 de agosto de 1914).

Mas Paris foi determinante na obra de Sá-Carneiro ainda por outras razões. Pouco tempo depois da inscrição na Sorbonne, o poeta trocou o curso de Direito por uma existência de *flâneur* — o tipo que Baudelaire descreveu como figura emblemática da experiência moderna, o observador das ruas da cidade e do seu movimento, colhendo sugestões literárias no espetáculo do quotidiano. A *flânerie* não era simplesmente uma arte de passar o tempo: para Baudelaire, era uma forma de estar no «centro do mundo» e de ser o seu pintor. Mário de Sá-Carneiro refere nalgumas cartas o modo como converteu certas impressões de rua em experiências literárias: por exemplo, descreve a Pessoa a algazarra infantil de um carrossel no jardim do Luxemburgo, tomando-a como «miniatura do ideal» e alegoria de uma pulsão de vida; ou o martelar das rotativas e das *Linotype* do *Matin*, situado em pleno *boulevard*, que lhe inspirou uma quadra das «Sete Canções de Declínio»:

Pinturas a «ripolin»,
Anúncios pelos telhados —
O barulho dos teclados
Das Linotyp’ do «Matin»...⁴⁰

O *flâneur* entretém as horas nos cafés, observando o teatro da grande cidade e concebendo os seus versos e novelas. Mário de Sá-Carneiro frequentou vários

40 Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos*, p. 109.

cafés e *brasseries* do boulevard des Italiens, da av. de l'Opéra, da rue Saint-Honoré, da place du Palais Royal, do boulevard des Capucines, da place du Châtelet e do boulevard Montmartre. Deles fez o cenário de alguns poemas («Manucure», «16», «Cinco Horas», «Serradura») e o local de encontro de personagens das suas ficções. Escreve no poema «Cinco Horas»:

Minha mesa no Café,
Quero-lhe tanto... A garrida
Toda de pedra brunida
Que linda e que fresca é!

Um sifão verde no meio
E, ao seu lado, a fosforeira
Diante ao meu copo cheio
Duma bebida ligeira.

[...]

Nos Cafés espero a vida
Que nunca vem ter comigo:
— Não me faz nenhum castigo,
Que o tempo passa em corrida.

Passar tempo é o meu fito,
Ideal que só me resta:
Pra mim não há melhor festa,
Nem mais nada acho bonito.

— Cafés da minha preguiça,
Sois hoje — que galardão! —
Todo o meu campo de acção
E toda a minha cobiça.⁴¹

41 Id., *ibid.*, pp. 115-117.

O papel timbrado das cartas enviadas a Pessoa é toda uma topografia parisiense: Café Cardinal, Café Riche, Brasserie Universelle, Café Balthazard, Café La Régence, Café de Rohan, Café de France, Brasserie Choze du Châtelet, Café Royal, Café de la Paix, Grand Café de la Place Blanche... E compõe também um roteiro pessoal inscrito no tempo, como se lê numa carta de 16 de fevereiro de 1916 escrita no Café Riche, aquele que o poeta mais assiduamente frequentou. Diz Sá-Carneiro que já lá não vai para não encontrar o seu outro eu, o de 1913:

Meu querido Amigo, não sei porquê eu já não venho ao Café Riche. Talvez porque na mesa do fundo — ali, ao canto — onde um «monsieur décoré» se embebe do *Temps* — receie encontrar o Sá-Carneiro, o Mário, de 1913 que era mais feliz, pois acreditava ainda na sua desolação... Enquanto que hoje... Desci-a toda [...] ⁴²

É assim que Paris se espelha na sua obra: como sonho de ampliação do eu e como lugar da sua anulação. De resto, já num longínquo dia chuvoso de novembro de 1912, pouco depois da chegada à Cidade-Luz, Sá-Carneiro fazia a Pessoa o balanço do seu quotidiano, numa espécie de deve e haver existencial:

Estou em Paris	Estou aborrecidíssimo
Tenho saúde	Sinto-me infeliz em extremo
Tenho dinheiro	Vivo numa tortura constante

42 *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 267.

Posso fazer o que quiser Sofro muito
Não tenho preocupações A minha desolação
é ilimitada
Não tenho desgostos. ⁴³

Em julho de 1915, de regresso a Paris depois de uma estadia de vários meses em Portugal, volta a descrever a vibração da cidade, «em febre amortecida» por causa da guerra. Mas o seu deslumbramento é de pouca dura: apesar do seu brilho e da sua intensidade, essa «Paris da minha ternura» ⁴⁴ que o poeta evoca nos versos de «Abri-go», e com a qual desejaria fundir-se em total união («Paris — meu lobo e amigo.../— Quisera dormir contigo,/Ser todo a tua mulher!...» ⁴⁵), foi afinal o fantasmagórico cenário da sua solidão, do seu desalento e do seu fim.

43 *Ibid.*, p. 17.

44 Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos*, p. 113.

45 *Ibid.*, p. 114.

As correntes literárias

A participação na aventura poética de *Orpheu* marcou decisivamente a vida e a obra de Mário de Sá-Carneiro. Com o título classicizante proposto por Luís de Montalvor, a revista saiu em Lisboa em 1915, como «revista trimestral de literatura», e teve apenas dois números publicados: o primeiro em março, sob a direção de Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho, e o segundo em junho, dirigido por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. O terceiro número, que incluía, entre outras colaborações, os «Poemas de Paris» de Sá-Carneiro, «Gládio» e «Além-Deus» de Pessoa ortónimo e «A Cena do Ódio» de Almada Negreiros, chegou a entrar no prelo mas não passou de provas tipográficas, por dificuldades de financiamento. Depois do escândalo causado pela publicação da revista, a ponto de o primeiro número se ter esgotado e de se terem vendido cerca de 600 exemplares do segundo, o pai de Sá-Carneiro resolveu pôr termo à extravagância dos jovens poetas, inviabilizando

a continuidade de *Orpheu*. Numa longa carta a Pessoa, datada de 13 de setembro de 1915, Mário de Sá-Carneiro anuncia ao amigo a impossibilidade da publicação do n.º 3 da revista:

Meu Querido Amigo,

Custa-me muito a escrever-lhe esta carta dolorosa — dolorosa para mim e para você. Mas por mim já estou conformado. A dor é pois neste momento sobretudo pela grande tristeza que lhe vou causar. Em duas palavras: temos desgraçadamente de desistir do nosso *Orfeu*. Todas as razões lhe serão dadas, melhor pela carta do meu Pai que junto incluo e que lhe peço não deixe de ler. Claro que é devida a um momento de exaltação. No entretanto cheia de razões pela conta exorbitante que eu obrigo o meu Pai a pagar — o meu Pai que foi para a África por não ter dinheiro e que lá não ganha sequer para as despesas normais, quase. Compreende que seria abusar de mais, seria exceder a medida mais generosa depois duma conta tipográfica de 560.000 réis, depois da minha fuga para aqui — voltar daqui a três ou quatro meses a pedir-lhe para saldar uma conta de 30 ou 40.000 réis — na melhor das hipóteses — do n.º 3 do *Orfeu*. Mas não se trata sequer disto: o simples aparecimento do n.º 3 do *Orfeu* — feito ainda sob a minha responsabilidade (mesmo que eu estivesse certo de tirar toda a despesa) seria na verdade mostrar em demasia ao meu Pai a minha insubordinação. Você, meu querido amigo, tenho a certeza que não obstante o grande dissabor que esta notícia lhe vai causar con-

corda em que as circunstâncias me inibem absolutamente e assim se conformará e me perdoará. [...] ⁴⁶

A 25 de setembro, avisa que Santa-Rita Pintor se propõe continuar a publicação de *Orpheu* «com alguns haveres que possui», acrescentando: «Esse sarilho, resolva-o você. Claro que Santa-Rita ‘maître’ do *Orfeu* acho pior que a morte. Entretanto você resolverá tudo» ⁴⁷. Em carta de 18 de outubro, cada vez mais irritado com o desaforo do pintor futurista, não se esquece de recomendar a Pessoa: «Agora há uma coisa com que é preciso a máxima cautela: se eles vão ter o desplante de pôr na rua um real n.º 3 do *Orfeu nós não podemos colaborar*: isso seria dar o nosso tácito consentimento.» ⁴⁸

Só em 1983 o n.º 3 de *Orpheu* foi publicado pela Nova Renascença, em edição fac-similada, e no ano seguinte pela editora Ática, a partir de um jogo de provas tipográficas na posse de Alberto de Serpa. Em 1989, a Contexto deu à estampa uma edição fac-similada conjunta dos três números da revista.

As críticas ao primeiro número de *Orpheu* não se fizeram esperar. Reduzida a uma brincadeira de mau gosto e a um caso de psiquiatria, a revista esteve durante meses na mira da imprensa lisboeta e regional. N’A *Capital* de 30 de março de 1915, o artigo «Literatura de manicómio» remetia os

46 *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 209.

47 *Ibid.*, p. 215.

48 *Ibid.*, p. 226.

poetas órficos para a «[...] categoria de indivíduos que a ciência definiu e classificou dentro dos manicômios, mas que podem sem maior perigo andar fora deles». A 4 de abril, Fernando Pessoa escrevia a Armando Côrtes-Rodrigues:

Ontem deitei no correio um *Orpheu* para si. Foi só um porque podemos dispor de muito poucos. Deve esgotar-se rapidamente a edição. *Foi um triunfo absoluto*, especialmente com o reclame que *A Capital* nos fez com uma tarefa na 1.^a página, um artigo de duas colunas. [...] Somos o assunto do dia em Lisboa; sem exagero lho digo. O escândalo é enorme. Somos apontados na rua, e toda a gente — mesmo extraliterária — fala no *Orpheu*.⁴⁹

Depois da saída do n.º 2, *O Século Cómico* continuava a desacreditar os «bons rapazes do *Orpheu*» que, «em vez de virem nus para o meio da rua dar cambalhotas, lançam ao papel várias maluquices e esperam, a esfregar as mãos, que o burguês escandalizado os descomponha» (8 de julho de 1915). No mesmo número, uma caricatura de Santa-Rita por Stuart Carvahais imitava o traço do pintor futurista, enquanto uns versos jocosos assinados por Belmiro/Acácio de Paiva parodiavam o poema «Manucure» de Mário de Sá-Carneiro. O popular jornal satírico voltava à carga a 22 de julho, com uma extensa paródia em verso intitulada

49 *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*, introdução de Joel Serrão, Lisboa, Editorial Confluência, 1944, pp. 69-70.

«*Orpheu* (Ode simétrica)» e assinada por um tal Pablo-Perez (futurista-electricista). Sá-Carneiro, que colecionou dezenas de recortes de imprensa com referências a *Orpheu*, alude a essa paródia numa carta a Fernando Pessoa, confessando que lhe achou graça — e o poema é na verdade hilariante, com as suas quadras bem rimadas em contraste com o *nonsense* das imagens. O folheto avulso *Orpheu — Afina a Lira* arremedava também os versos de Sá-Carneiro, cuja estranheza era facilmente confundida com «futurismo» nos periódicos da época. Mário de Sá-Carneiro acabou por ser o autor mais visado no conjunto das sátiras a *Orpheu* e, no dizer de Fernando Cabral Martins, a sua primeira imagem na cena literária foi «a de principal figura de um escândalo»⁵⁰.

A novidade de *Orpheu* residia, como mais tarde alguns dos seus colaboradores fizeram notar, na diversidade das correntes estéticas que veiculou — umas oriundas da tradição oitocentista, como o Simbolismo e o Decadentismo, e outras situadas no horizonte teórico das vanguardas europeias do início do século xx. Entusiasmado e febril, Mário de Sá-Carneiro desdobrou-se literariamente nesses vários *-ismos*, partilhando com Pessoa ideias e experiências poéticas, naquela «camaradagem d'Alma» que a correspondência desde cedo documenta.

No conjunto de poemas que publicou no n.º 1 de *Orpheu* com o título «Para os *Indícios de Oiro*», composições como «Taciturno», «Salomé», «Certa

50 Fernando Cabral Martins, *op. cit.*, p. 19.

Voz na Noite, Ruivamente...», «Distante Melodia» e «Apoteose» são ainda paúlicas, com as suas séries de imagens que sugerem estados de alma crepusculares ou nostálgicos, as referências ao sonho, as associações abstrato-concretas, as frases nominais, a utilização da forma verbal reflexa e o emprego inusitado das maiúsculas. O Paulismo, definido por Fernando Pessoa como o requinte da «sensação», da «expressão» e do «pensamento», foi o primeiro *-ismo* do Modernismo português e constituiu, por assim dizer, um prolongamento à *outrance* do Simbolismo francês e da poética simbolista de Camilo Pessanha. A sua designação deriva do poema «Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...», escrito em 1913 e publicado em 1914 na revista *Renascença*. Pessoa utiliza a metáfora do paul (o charco, a água morta) como imagem da estagnação, do *spleen* e da anulação da consciência.

Mário de Sá-Carneiro recebeu em Paris o poema «Pauis» e partilhou com Pessoa o alvoroço que lhe causaram os versos enviados pelo amigo: «É álcool doirado, é chama louca, perfume de ilhas misteriosas o que você pôs nesse excerto admirável»⁵¹, escreve em carta datada de 6 de maio de 1913. A verdade, porém, é que o Paulismo foi uma criação a dois: como observa Fernando Cabral Martins, «*Pauis* é um poema que Pessoa escreve exacerbando o estilo de Sá-Carneiro»⁵². Não é essa, de resto, a única vez que o autor de *Mensagem* adapta

51 *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 77.

52 Fernando Cabral Martins, *op. cit.*, p. 326.

e integra ideias de Mário de Sá-Carneiro e aspectos do seu estilo, como a crítica tem sublinhado. Num postal de 8 de fevereiro de 1914, Sá-Carneiro exclama ainda: «Viva o PAULISMO!...»⁵³ Na fase do projeto paúlico, o poeta procura sobretudo um efeito de estranheza e uma linguagem dominada pelo vago, pelo enigmático, pelas construções complexas e pela sintaxe desviante: «Ó pântanos de Mim — jardim estagnado...»⁵⁴

No entanto, a herança finissecular atravessa quase toda a sua obra, que retoma traços simbolistas e decadentistas como o culto da beleza, a arte da sugestão (reforçada no plano gráfico pelas constantes reticências), a temática do sonho, do alheamento e da evasão, a imagística do poente, da sombra e da cinza, o desregramento dos sentidos à maneira de Rimbaud, o fascínio pelo luxo e pela sumptuosidade, uma cromática inconfundível (o ouro, o prateado, a cor púrpura, o roxo, o fulvo) e a presença constante das sinestésias. Baudelaire tinha definido, no poema «Correspondances», uma estética das correspondências entre as várias sensações físicas («Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,/ Doux comme les hautbois, verts comme les prairies»⁵⁵) e, noutro plano, entre a imanência e o sentido oculto que se esconde por trás do mundo visível. A profusão de sinestésias é um traço característico da escrita de Mário de

53 *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 103.

54 *Orpheu*, ed. fac-similada, Lisboa, Contexto, 2.^a ed., 1994, p. 17.

55 *Baudelaire, Les Fleurs du Mal*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975, p. 11.

Sá-Carneiro, numa expressão por vezes complicada de construções pouco usuais: «evocando mordoradamente perfumes esfíngicos, luas amarelas, crepúsculos de roxição», «um ar que sabia a luz e que rangia a cristal», etc.

Os tecidos são um motivo habitual nos seus poemas e 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 d'*A Confissão de Lúcio* e dos contos de *Princípio* e *Céu em Fogo*. Eles atraem o olhar pela cor ou pela cintilação, (des)cobrem o corpo, antecipam a promessa da suavidade da pele ou sublinham a pujança erótica de um corpo, como neste parágrafo descritivo d'*A Confissão de Lúcio*:

Um deslumbramento, o traje da americana. Envolvia-a uma túnica dum 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.*⁵⁶

As joias provocam também o seu deslumbramento de esteta, na tradição da poesia decadente: opalas, esmeraldas, pedras preciosas de várias tonalidades regressam com frequência ao seu

56 Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, p. 27.

imaginário, capaz de assimilar por igual linhas de continuidade e de rutura.

A partir de 1914, Mário de Sá-Carneiro integrou na sua escrita traços de um outro *-ismo*, o Interseccionismo, cujo nome se deve igualmente a Pessoa. O Interseccionismo procura dar uma *imagem dinâmica* através do cruzamento ou intersecção de vários planos — paisagens, sensações e recordações, mundo exterior e mundo interior, real e onírico, passado e presente, etc. Tal como o Cubismo na pintura, pretende realizar a decomposição analítica e a recomposição das partes de um todo, para o recriar sob vários ângulos na linearidade do discurso. Nos seus escritos doutrinários, Pessoa teoriza sobre este *-ismo* e faz dele uma etapa do projeto sensacionista que seria a súpula da sua obra. O poema «Chuva Oblíqua», que se desenvolve em seis secções distintas, é o paradigma da gramática interseccionista concebida por Pessoa, com a sua sobreposição de planos, o seu simultaneísmo e a sua obliquidade.

Mário de Sá-Carneiro incorporou esse *-ismo* no poema «Manucure» (*Orpheu* 2), ao descrever o café parisiense que lhe serve de cenário, cruzando realidade e imaginação na fantástica dança aérea das mesas e das cadeiras com que entretém o seu ócio:

[...] — 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 indestrinçavelmente,
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 hori-
[zontal,
Vá lá, se erguem também na sarabanda...

Meus olhos ungidos de Novo,
Sim! — meus olhos futuristas, meus olhos cubistas,
[meus olhos interseccionistas,
Não param de fremir, de sorver e faiscar [...] ⁵⁷

Mas o poema «Manucure» é sobretudo uma apropriação parodística dos temas e da linguagem do Futurismo. Escrito, nas palavras de Pessoa, «com intenção de *blague*» ⁵⁸, canta a «beleza futurista das mercadorias», incorpora citações textuais dos manifestos de Marinetti e exalta o dinamismo das imagens que compõem a paisagem urbana, embora o faça no registo do *pastiche* e da paródia, ou seja, da imitação com distanciamento irónico. «Manucure» põe constantemente em diálogo os planos autorreflexivo e poético, e integra no seu tecido visual e sonoro materiais como os anúncios publicitários («a estética futurista — *up-to-date* das marcas comerciais»), as séries de números e letras («a beleza alfabética pura»), os diferentes

57 Id., *Poemas Completos*, p. 59.

58 «Tábuabibliográfica», in *Presença*, n.º 16, novembro de 1928, p. 8.

tipos gráficos e o efeito caligramático de um verso ondeante:

É no ar que ondeia tudo! É lá que tudo existe!...⁵⁹

O grito e as onomatopeias, que seriam o equivalente das «palavras em liberdade» mencionadas num verso e proclamadas por Marinetti em *Destruição da Sintaxe — Imaginação sem Fios — Palavras em Liberdade*, são também largamente utilizados. O poema explora ainda o insólito, deslocando do seu enquadramento habitual os objetos e as cenas do quotidiano, como as mesas e os bancos do café, e até a pequena chávena de porcelana, numa sequência vertiginosa de imagens. E se os primeiros versos nos dão um eu lírico que contempla o mundo e se contempla a si mesmo, enternecendo-se até às lágrimas com a sua solidão e a sua tristeza, pouco a pouco a imaginação conduz esse eu à divagação, à dispersão e à dissolução no todo que o poema recria.

O Sensacionismo foi a outra corrente de *Orpheu* que influenciou Mário de Sá-Carneiro, sobretudo depois da publicação do n.º 2 da revista. No entanto, o seu Sensacionismo deve ser entendido como a vibração das sensações na arte e não corresponde exatamente àquele *-ismo* que para Fernando Pessoa se tornou uma hipótese de síntese das várias correntes da modernidade literária. Pessoa deixou-nos inúmeras páginas

59 Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos*, p. 60.

teóricas sobre o movimento, diversas e por vezes contraditórias, mas o Sensacionismo representa em última instância um desejo de «sentir tudo de todas as maneiras», ou seja, uma vontade de identificação ou de fusão com os mais diversos espaços, tempos, pessoas e atitudes, tal como sugere o último verso da «Ode Triunfal»: «Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!» Esse desejo de «ser tudo e ser todos», de se *outrar* nas coisas, nas pessoas e nos lugares, foi um princípio fundamental da poética pessoana e traduziu-se não apenas na construção da teia heteronímica mas também no desdobramento em várias correntes estéticas, de que o Sensacionismo seria a «soma-síntese».

A esse movimento (ou «sensibilidade»), que é ainda uma forma de *dispersão*, se refere Mário de Sá-Carneiro em várias cartas de fevereiro e março de 1916, comentando numa delas o projeto de uma *Antologia Sensacionista*. A poucos dias do suicídio, em carta datada de 31 de março, Sá-Carneiro pede ainda a Pessoa que lhe fale do Sensacionismo: «Veja lá: mesmo para os Astros diga-me *potins*, fale-me do sensacionismo... Adeus.»⁶⁰ De resto, pela pena de Álvaro de Campos, Pessoa situa a génese do movimento numa cumplicidade poética assim evocada: «O sensacionismo começou com a amizade entre Pessoa e Sá-Carneiro. Provavelmente é difícil destrinçar a parte de cada um na origem do movimento e, com certeza, absolutamente inútil

60 *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 281.

determiná-lo. O facto é que ambos lhe deram início.»⁶¹

Os vários *-ismos* de *Orpheu* sobrepõem-se e confundem-se na obra de Mário de Sá-Carneiro. O autor vive intensamente o jogo desses *-ismos* na correspondência com Pessoa: por exemplo, uma carta de 20 de julho de 1914 termina com «mil abraços interseccionados em Ouro e Alma»⁶². Por vezes brinca com eles, utilizando-os em registo humorístico e marcando desse modo o que neles há de *blague*. Chega a fundi-los numa mesma descrição: de passagem por Barcelona, em setembro de 1914, comenta a Sagrada Família de Gaudí («Sim! Pleno paulismo — quase cubismo até. — Um conjunto interessantíssimo, tudo quanto se possa imaginar de mais bizarro, de menos visto. [...] É uma catedral de sonho, uma catedral Outra, vista noutros países, noutras intersecções»⁶³) e envia a Pessoa dois postais ilustrados com imagens da «catedral-paul». Também no conto «Asas», de *Céu em Fogo*, o artista russo Petrus Zagoriansky evoca Notre-Dame e as suas «maravilhosas intersecções de planos», «planos livres, *desdobrados*, que se enclavinham, se transmudam, soçobram, turbilhonam!...»⁶⁴.

61 Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, 1966, p. 99.

62 *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 132.

63 *Ibid.*, p. 148.

64 Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*, pp. 117-118.

A obra de Sá-Carneiro testemunha a ânsia de chegar «au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau»⁶⁵ de que falava Baudelaire no final do poema «Le Voyage». Recorde-se como o poeta caracteriza o seu «olhar» de artista em «Manucure»: «Meus olhos ungidos de Novo,/Sim! — meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos interseccionistas,/Não param de fremir, de sorver e faiscar [...]»⁶⁶.

O excesso é a medida da sua arte: a cada passo surge nela a metáfora do fogo que brilha e deslumbra, como figuração do seu ideal de plenitude estética. Em «Escavação», o sujeito poético é «chama genial que tudo ousa/Unicamente à força de sonhar...»⁶⁷. No poema «Quasi», o verso «Um pouco mais de sol — eu era brasa» sugere, como já vimos, a dilatação do eu, que no verso seguinte é reforçada pelas imagens do «azul» e do «além». O título do volume de contos *Céu em Fogo* fala por si. Nas cartas a Fernando Pessoa, são várias as modulações da metáfora do fogo, definindo um modo de viver a arte, mas também um modo de viver a vida. Por vezes traduz estados psíquicos extremos: «A tómbola gira cada vez mais desordenada. Sobretudo não posso estar um momento quieto. É uma febre, uma febre»⁶⁸. N'A *Confissão de Lúcio*, a personagem de Gervásio Vila-Nova é assim descrita: «Ao falar-nos, brilhava ainda mais a sua

65 Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 134.

66 Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos*, p. 59.

67 Id., *ibid.*, p. 30.

68 *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 253.

chama. [...] Todo fogo! Todo fogo!»⁶⁹; a americana que Lúcio conhece por intermédio de Gervásio Vila-Nova tem os cabelos «de um ruivo incendiado»; o livro de versos de Ricardo de Loureiro intitula-se *Brasas*; a peça de teatro que Lúcio compõe e lê aos amigos tem por título *A Chama*; e são inúmeras ao longo da obra de Mário de Sá-Carneiro as referências ao fogo que arde e consome, metáfora constante da sua ânsia de absoluto e da sua pressa modernista de viver.

69 Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, p. 16.

O fantástico

Publicada em 1914, *A Confissão de Lúcio* é uma novela a vários títulos singular. Desde logo, pelo modo como retoma a grande tradição da narrativa fantástica (Hoffmann, Arlincourt, Charles Nodier, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Edgar A. Poe e, entre nós, Júlio César Machado, o Eça de Queirós d’*O Mandarim* e Fialho de Almeida, entre outros), trabalhando uma história insólita, para lá do racional e do verosímil, que desafia o leitor e o enreda na sua ambiguidade, na sua imaginação e no seu excesso. A dimensão fantástica da novela decorre de uma intriga em que os três protagonistas — Ricardo de Loureiro, Marta e Lúcio — são projeções ou desdobramentos uns dos outros, numa relação especular que motiva o efeito de estranheza e o *puzzle* da leitura, sobretudo no desfecho de contornos policiais. Quando, nas últimas páginas, Ricardo de Loureiro dispara um revólver sobre a sua companheira — que é a sua sombra, o seu duplo, a «ponte» entre ele e os

amigos mais desejados — , é o próprio artista que tomba atingido, e Marta desvanece-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...⁷⁰

No momento em que chegam os criados, é Lúcio que é incriminado, e na prisão, onde expia o crime que não cometeu, redige a sua fantástica e inverosímil «confissão».

A temática do duplo, tão frequente na literatura de finais do século XIX (recorde-se *O Sósia*, de Dostoiévski, ou *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde), é constante nas novelas de Mário de Sá-Carneiro: veja-se «O Incesto» (*Princípio*), «A Grande Sombra», «Eu-Próprio o Outro» e «Ressurreição» (*Céu em Fogo*). «O Incesto», por exemplo, narra a história de Luís de Monforte, um artista que procura reencontrar pelo casamento com a dinamarquesa Magda a sua filha morta Leonor. Extraordinariamente parecida com Leonor nos traços físicos, Magda é, por assim dizer, o duplo de Leonor, e só depois de possuir essa mulher Luís de Monforte se dá conta de que conspurcou

70 Id., *ibid.*, pp. 122-123.

a memória da filha no ato incestuoso. No conto «Ressurreição», por sua vez, o romancista Inácio de Gouveia, atormentado pela lembrança de uma antiga companheira morta, vai encontrar na união com outro amante de Paulette 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...⁷¹

A propósito do poema «Como Eu Não Posso», escreve Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, em carta de 6 de maio de 1913:

O que eu desejo, nunca o posso obter nem possuir, porque só o possuiria *sendo-o*. Não é a boca daquela rapariga que eu quisera beijar; o que me satisfaria era sentir-me, *ser-me* aquela boca, ser-me toda a gentileza do seu corpo agreste.⁷²

E noutra carta, de 31 de maio, refere que o mesmo poema condensa a ideia da sua futura novela *A Confissão de Lúcio*. De facto, numa passagem da narrativa, Ricardo de Loureiro confia a Lúcio o mesmo desejo de posse total, explicando ao ami-

71 Id., *Céu em Fogo*, p. 263.

72 *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 79.

go que a posse é para ele a condição da amizade e do conhecimento do outro:

[...] 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 dalguém (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 duma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo.* [...]»⁷³

N'A *Confissão de Lúcio* a figura do duplo tem obviamente a ver com a ficcionalização da relação homoerótica (através da mediação da figura feminina), mas tem igualmente implicações narcísicas,

73 Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, pp. 54-55.

na medida em que é a sua própria imagem que o sujeito procura no *outro*, idealizado mas devolvendo-lhe, afinal, a consciência de não ser senão um fragmento do todo imaginado.

A imagem do artista é outro grande tópico n’*A Confissão de Lúcio*, culminando no retrato de Ricardo de Loureiro como um ser superior, diferenciado do homem comum, entregue ao sofrimento moral próprio da sua sina. São várias as figuras de artista descritas ao longo da novela, traduzindo a excecionalidade de um destino que já o poema «Dispersão» realçava, contrapondo-a à vivência do ser comum, anónimo e gregário:

[...] Porque um domingo é família,
É bem-estar, é singeleza,
E os que olham a beleza
Não têm bem-estar nem família. [...] ⁷⁴

A primeira dessas figuras é Gervásio Vila-Nova, cujo retrato se inspira em Santa-Rita Pintor, e que surge nas páginas iniciais da novela como o paradigma do artista *poseur* e falhado. Guilherme de Santa-Rita viveu durante algum tempo em Paris, onde assistiu às conferências de Marinetti na Galeria Bernheim-Jeune e se relacionou com Amadeo de Souza-Cardoso e Mário de Sá-Carneiro. Na sua correspondência com Pessoa, este último descreve Santa-Rita como «um tipo fantástico», «ultramonárquico», «imperialista», «insuportavelmente vaidoso», uma personagem para quem o que conta na arte é a atitude, o gesto, a aparência,

74 Id., *Poemas Completos*, p. 36.

muito mais do que a obra em si mesma. A imagem ficcional que dele nos dá n'A *Confissão de Lúcio* é a de uma figura invulgar, de aspeto «macerado e esguio», com os seus cabelos longos, o original chapéu de fazenda e o fato preto «de um talhe um pouco exagerado» — um *dandy* olhado e comentado por quem passa, fascinando as mulheres, mas cujo génio acabaria por se consumir «a si próprio, incapaz de se condensar numa obra — disperso, quebrado, ardido»⁷⁵.

Mário de Sá-Carneiro prolonga depois noutras figuras a reflexão sobre a condição do artista — reflexão que é também uma via oblíqua de interpretação de si mesmo. Uma delas é a americana ruiva, que cultiva a voluptuosidade como forma de arte, corporizando o refinamento e o excesso sensorial já antes celebrados pelos poetas decadentistas: «[...] 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...»⁷⁶, exclama ela durante o chá no Pavilhão de Armenonville. A cena da «orgia do fogo», no final do primeiro capítulo, encena esse desejo de «sentir tudo de todas as maneiras» e o imenso potencial artístico da vivência de sensações fortes ou mesmo violentas. A experiência-limite da festa da americana, com as suas luzes, as suas cores, as suas sequências de impressões e as suas imagens finais do fogo e da água, é narrada num extraordinário crescendo de intensidade, que pode ser lido como símile de uma

75 Id., *A Confissão de Lúcio*, pp. 16-17.

76 *Ibid.*, p. 20-21.

cena sexual, com o seu clímax e anticlímax. Para tanto contribui também o estilo inconfundível d'A *Confissão de Lúcio*, que incorpora imagens audaciosas e surpreendentes, formulações hiperbólicas, peculiaridades sintáticas, formas reflexas do verbo e muitas construções adverbiais.

Outras personagens menores e fugazes vão surgindo ao longo da novela. Mas nessa constante tematização da arte e do artista que caracteriza a obra de Mário de Sá-Carneiro, e que constitui uma das suas preocupações nucleares, o poeta Ricardo de Loureiro representa a projeção de um ideal de plenitude estética e de uma superior exigência cujo preço não pode ser outro senão o do aniquilamento.

No volume *Céu em Fogo* (1915), Mário de Sá-Carneiro retoma o filão da narrativa fantástica, sempre numa linha de continuidade em relação à tradição oitocentista, que sondou os mundos inquietantes do insólito, do mistério e da loucura, mas acrescentando-lhe a dimensão pessoal que o leva a transpor para os textos as suas mais íntimas obsessões. «— O Mistério... Oh! desde a infância esta obsessão me perturba — o seu encanto me esvai...»⁷⁷, diz o narrador de «A Grande Sombra», dando voz a uma fixação que atravessa toda a obra de Sá-Carneiro.

O conto «A Estranha Morte do Prof. Antena» é um dos mais intrigantes no universo ficcional do autor e relata-nos a história de um cientista que experimenta viajar na «máquina do tempo».

77 Id., *Céu em Fogo*, p. 11.

Os fenômenos parapsicológicos, como a hipnose, a mediunidade e a vidência, despertaram grande interesse em finais do século XIX e princípios do século XX. Charcot, e depois o seu discípulo Freud, utilizaram a hipnose no tratamento da histeria. Edgar A. Poe explorou nos seus contos, traduzidos para francês por Baudelaire, inacreditáveis experiências de «magnetismo», ou seja, de manipulação hipnótica. Em «A Verdade Sobre o Caso do Senhor Valdemar» (*Histoires Extraordinaires*), a sua imaginação mórbida, aliada a uma excepcional capacidade analítica, chegou ao ponto de ficcionar a «magnetização» de um moribundo, que sob essa influência vai descrevendo a passagem da vida à morte, continuando a pronunciar algumas palavras já depois de fisicamente morto, até ao momento em que é acordado do estado hipnótico e o seu corpo se decompõe repentinamente, transformando-se numa «abominável putrefacção». Poe foi uma referência fundamental para Sá-Carneiro, que procurou reproduzir nas suas ficções a atmosfera de mistério e *suspense* característica dos contos do autor americano.

«A Estranha Morte do Prof. Antena» dá-nos as congeminações dum cientista sobre as possibilidades de passagem de uma vida para outra e a experiência falhada dessa passagem. A «soma de reminiscências» que compõe a existência humana leva o Mestre a perscrutar o passado: «Deixemos o futuro, esqueçamos Amanhã — sonhadores heróicos de Além. Entanto olhemos o passado — tentemos vará-lo, saber ao menos quem

fomos Aquém.»⁷⁸ Acreditando que «antes da nossa vida actual, outra existimos»⁷⁹, e que um mesmo ser poderia viver várias existências, necessitando apenas para tal de se adaptar a diversos meios, o Prof. Antena tenta levar a cabo a experiência com a ajuda de alguns originais inventos técnicos. Um dia, numa curva de estrada, aparece morto, com «o crânio esmigalhado, as pernas trituradas... o ventre aberto numa estranha ferida cónica»⁸⁰, e todos acreditam que foi atropelado por um automóvel. Mas o seu fiel discípulo sabe que a morte do cientista não se deveu a nenhum acidente, antes foi uma passagem a outra dimensão do espaço e do tempo. O seu longo depoimento irá, assim, deslocar a intriga da esfera do policial para a esfera do fantástico. No início do conto, expressões como «mistério policial», «indício», «álibis irrefutáveis», «sherlockholmesca hipótese» e «inquérito» sugerem um certo protocolo de leitura, mas logo depois a narrativa abandona esse registo para se concentrar na explicação do enigma da «estranha morte», com a ajuda das notas registadas pelo cientista nos seus cadernos.

Tal como n'A *Confissão de Lúcio*, Mário de Sá-Carneiro usa o depoimento do narrador na primeira pessoa, dizendo-o destinado a repor a «verdade». No entanto, a função desse depoimento redigido *a posteriori* não é outra senão pôr em marcha a narrativa e criar no leitor uma ilusão de

78 Id., *ibid.*, p. 170.

79 *Ibid.*, p. 172.

80 *Ibid.*, p. 168.

verdade. Esse expediente é reforçado pelo meticoloso exercício analítico, que segue o modelo de algumas das *Histórias Extraordinárias* de Poe, em particular «Duplo Assassínio na Rua Morgue», em que o autor revela a sua própria paixão pela resolução de enigmas e discorre sobre as «faculdades analíticas». No conto de Mário de Sá-Carneiro, o narrador chega mesmo a enunciar um método:

Para a melhor exposição, arrumarei assim a minha narrativa: Restabelecerei primeiro a verdade sobre o desastre. Depois, num apinhado, condensarei — tanto quanto possível ordenada e claramente — todos os apontamentos dispersos encontrados entre os papéis do Mestre, os quais, reconstituídos nas suas lacunas, *ajustados*, reflectidos em conjunto — além das coisas assombrosas que nos entremostam — nos fornecem, senão uma explicação definitiva, categórica, pelo menos, como já dissemos, uma forte hipótese sobre a estranha morte do Prof. Antena.⁸¹

Note-se também o modo como «A Estranha Morte do Prof. Antena» alia a atmosfera de estranheza, sublinhada por adjetivos como «inverosímil», «inexplicável» ou «extravagante», e o realismo de certas notações, sobretudo aquelas que dizem respeito ao cenário lisboeta, à sociedade da capital e ao mundo jornalístico. Embora o insólito seja o registo dominante, o conto nunca perde de vista o real, graças a pormenores como a fala da

81 *Ibid.*, p. 164.

velha criada do Mestre, a «chávena de leite» bebida à pressa, a descrição dos arredores da cidade e do lugar onde se dará o desfecho da intriga fantástica, o toque do «sino aldeão», a chegada da guarda fiscal, e as referências ao enterro do Prof. Antena e às investigações policiais subsequentes. É nessa ambivalência real/irreal que se jogam, em boa parte, o *suspense* e o carácter transgressor da narrativa.

A questão do *duplo* regressa neste conto, configurada na teoria das várias existências de um mesmo ser, justificando uma experiência de passagem ou transmutação. Do mesmo modo, «A Estranha Morte do Prof. Antena» retoma a reflexão sobre a arte e a condição do artista, ao retratar o cientista excêntrico, com «o sobretudo negro, eterno de verão e de inverno», o «feltro enorme de artista», «os cabelos longos e a *lavallière* de seda, num laço exagerado»⁸², como um ser de exceção, capaz de ver mais longe:

A Ciência é talvez a maior das artes — erguendo-se a mais sobrenatural, a mais irreal, a mais longe em Além. O artista adivinha. Fazer arte é Prever. Eis pelo que Newton e Shakespeare, se se não excedem, se igualam.⁸³

Com os seus contornos fantásticos, narrativas como *A Confissão de Lúcio*, «A Estranha Morte do Prof. Antena» e outras de *Céu em Fogo* refletem, afinal, fixações do autor: interditos, fantasias e ideias literárias, todo um imaginário que o leva a explorar os temas e as formas mais surpreendentes.

82 *Ibid.*, p. 161.

83 *Ibid.*, pp. 161-162.

A excentricidade e a loucura

A excentricidade e a bizzarria foram para Mário de Sá-Carneiro, mais do que simples *poses*, formas de prestar culto à diferença e de se situar à margem do «lepidóptero» burguês que tão profundamente desdenhou. Aos seus «enredos bizzarros» se refere num verso do poema «Cinco Horas». Na última quadra de «Álcool», descreve poeticamente a «bedeira de si» e o transbordar das sensações:

[...] Nem ópio nem morfina. O que me ardeu,
Foi álcool mais raro e penetrante:
É só de mim que eu ando delirante —
Manhã tão forte que me anoiteceu.⁸⁴

O adjetivo «raro» é frequente nas suas páginas, como o são as personagens aureoladas pelo génio ou tocadas pelo *charme* da perversi-

84 Id., *Poemas Completos*, p. 34.

dade, da diferença e da loucura. A «americana fulva» d'A *Confissão de Lúcio* é assim retratada:

A sua formosura era uma destas belezas que inspiram receio. Com efeito, mal a vi, a minha impressão foi de medo — dum medo semelhante ao que experimentamos em face do rosto dalguém que praticou uma ação enorme e monstruosa. [...] ⁸⁵

Várias cenas eróticas são descritas nas novelas e levadas a extremos de imaginação sensorial. Veja-se, por exemplo, esta passagem 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 suas 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 roupa 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...

85 Id., *A Confissão de Lúcio*, p. 18.

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...⁸⁶

Outras descrições semelhantes evidenciam o gosto da hipérbole: os beijos são mordeduras, as sensações são espasmos ou delírios, as mulheres belas são admiráveis «feras de amor», o encanto é deslumbramento, a singularidade é génio, o entusiasmo é chama que consome.

A excentricidade vai de mãos dadas com a loucura na obra de Mário de Sá-Carneiro. A loucura teve um grande peso simbólico para a geração de 1915, não só enquanto imagem funambulesca de uma iconoclastia vanguardista, mas também como sinal mais profundo da dissociação do sujeito mo-

86 Id., *Princípio*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1912, pp. 53-55.

derno. Ela é um tema constante em poetas como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, cuja representação da sensibilidade novecentista põe em causa as noções de normalidade e de coesão do sujeito.

Na poesia de Álvaro de Campos, por exemplo, termos como «loucura», «febre», «dor de cabeça», «insónia», etc. designam metaforicamente esse mal-estar, o *mal de vivre* do homem moderno. O medo da loucura obcecou Pessoa desde a primeira juventude, como evidencia a sua obra poética e ficcional escrita entre 1903 e 1910, nomeadamente o conjunto de poemas *Flashes of Madness*, de Alexander Search, e os contos «A very original dinner», uma história de mania e canibalismo, e «The Door», um texto no qual o narrador analisa a sua obsessão por uma porta, com todos os instrumentos teóricos fornecidos pelas novas ideias sobre as doenças mentais. Circulavam por essa altura na Europa as primeiras edições das obras de Lombroso e de Max Nordau, e Pessoa foi um leitor apaixonado dos estudos sobre a degenerescência e as neuroses. Ele próprio compôs centenas de páginas sobre os fenómenos psíquicos e as relações entre génio e loucura. Num apontamento não datado, escreveu a respeito do poeta de *Dispersão*: «Disse uma vez a Sá-Carneiro, ‘V. é o homem são louco’, e a frase ajusta-se, não só particularmente a ele, mas a todo o homem de génio.»⁸⁷

87 Cf. Mário de Sá-Carneiro: «*O Homem São Louco*» (coord. cient. Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro), Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2016, p. 43.

Também Mário de Sá-Carneiro escreveu sobre a loucura, representando-a como o destino daqueles que não se adaptam às convenções sociais e que defendem a todo o preço a sua liberdade individual. A loucura é para ele uma forma de singularidade que reforça a condição superior do artista, mas que ao mesmo tempo o condena ao isolamento e ao sofrimento. Nas cartas a Pessoa, o autor d'*A Confissão de Lúcio* descreve por vezes as suas próprias extravagâncias e os seus delírios — a sua «zoina», como gosta de dizer — e chega mesmo, numa delas, a tomar a loucura de Ângelo de Lima como termo de comparação com a sua. Nas últimas missivas, pouco antes do suicídio, as referências às suas crises psíquicas repetem-se de forma angustiante: «A Zoina, a grande Zoina sempre! Mas que lhe hei-de eu fazer?...»⁸⁸; «Não lhe dizia que estava doido! Vivo há semanas num inferno sem nome»⁸⁹; «Unicamente para comunicar consigo, meu querido Fernando Pessoa. Escreva-me muito — de joelhos lhe suplico. Não sei nada, nada, nada. Só o meu egoísmo me podia salvar. [...] Doido! Doido! Doido! Tenha muita pena de mim.»⁹⁰ O termo, grafado com maiúscula e traduzindo a consciência de um destino aziago, aparece também no poema «Crise Lamentável», de janeiro de 1916:

[...] Que tudo em mim é fantasia alada,
Um crime ou bem que nunca se comete:
E sempre o Oiro em chumbo se derrete
Por meu Azar ou minha Zoina suada...⁹¹

88 *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 261.

89 *Ibid.*, p. 270.

90 *Ibid.*, p. 286.

91 Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos*, p. 138.

Mas o interesse de Sá-Carneiro pelas zonas irracionais e obscuras da mente vem desde as primeiras tentativas literárias, publicadas na revista *Azulejos*. Mais tarde, nas novelas de *Céu em Fogo*, várias personagens corporizam as obsessões do seu demiurgo e cumprem um destino excepcional. Em «Mistério», um artista atormentado fantasia: «Endoidecer! — ah, se conseguisse semelhante triunfo...»⁹² Também o protagonista de «Asas», Petrus Ivanovitch Zagoriansky, enlouquece depois de ter alcançado escrever a sua obra. Nas palavras de Óscar Lopes, «a apologia da loucura, da degenerescência, da perversão e até da criminalidade como estados assimiláveis ao génio estético e divinatório ocorre com frequência nas suas ‘novelas originais’, subtítulo já de si tão significativo, e está mesmo inerente à sua estrutura básica. ‘Ser louco é ter um pouco de Deus na alma.’»⁹³ Um exemplo dessa associação entre loucura e arte é o já citado conto «Loucura...», escrito em 1910 e incluído no volume *Princípio*. A narrativa dá-nos a história do escultor Raul Vilar que, incapaz de aceitar a passagem do tempo e o envelhecimento, resolve dar a sua mulher a «maior prova de amor» — destruir-lhe a beleza física, lançando-lhe um frasco de vitríolo ao rosto, para só lhe amar a alma... Não chegando a consumir

92 Id., *Céu em Fogo*, p. 91.

93 Óscar Lopes, «Mário de Sá-Carneiro», in *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. II, Lisboa, INCM, 1987, p. 529.

o ato tresloucado, o artista acaba por se suicidar. E o narrador interroga-se:

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*...⁹⁴

Percebemos, nas páginas finais da narrativa, como Sá-Carneiro se aventura nesse terreno mo-vedição com uma ponta de medo, ou até de comise-ração, pressentindo o seu próprio infortúnio:

«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. [...] ⁹⁵

94 Mário de Sá-Carneiro, *Princípio*, p. 60.

95 *Ibid.*, p. 128.

«Fim»

Dois meses antes do suicídio, em carta de 16 de fevereiro de 1916, Mário de Sá-Carneiro enviou a Pessoa duas quadras que resumiam «a verdade nua e crua» da sua desolação. O poema só seria publicado em 1924, no n.º 2 da revista *Athena*, com o título «Fim»:

— Quando eu morrer batam em latas,
Rompam aos saltos e aos pinotes —
Façam estalar no ar chicotes,
Chamem palhaços e acrobatas.

Que o meu caixão vá sobre um burro
Ajaezado à andaluza:
A um morto nada se recusa,
E eu quero por força ir de burro...⁹⁶

96 Id., *Poemas Completos*, p. 142.

Ferido de morte pela «zoina» e pelo desalento, Sá-Carneiro encenava neste poema o seu fim, recuperando as imagens clownescas tão caras à vanguarda modernista. Já em 1891 António Nobre simulara o seu próprio enterro na «Balada do Caixão», um poema escrito também em Paris, mas na linha de um dandismo largamente cultivado pela tradição literária de Oitocentos. Nesse poema, Nobre imaginava-se na loja do seu vizinho «carpinteiro,/Algibebe de Dona Morte», a escolher como um janota o seu derradeiro «fato»:

O meu vizinho é carpinteiro,
Algibebe de Dona Morte,
Ponteia e cose, o dia inteiro,
Fatos de pau de toda a sorte:
Mogno, debruados de veludo,
Flandres gentil, pinho do Norte...
Ora eu que trago um sobretudo
Que já me vai a aborrecer,
Fui-me lá, ontem (era Entrudo,
Havia imenso que fazer...)
— Olá, bom homem! quero um fato,
Tem que me sirva? — Vamos ver...
Olhou, mexeu na casa toda.
— Eis aqui um e bem barato.
— Está na moda? — Está na moda
(Gostei e nem quis apreçá-lo:
Muito justinho, pouca roda...
— Quando posso mandar buscá-lo?
— Ao pôr do Sol. Vou dá-lo a ferro:
(Pôs-se o bom homem a aplainá-lo...)
Ó meus Amigos! salvo erro,

Juro-o pela alma, pelo Céu:
Nenhum de vós, ao meu enterro,
Irá mais dândi, olhai! do que eu!⁹⁷

Vale a pena ler a par os poemas «Balada do Caixão» e «Fim», tanto mais que Mário de Sá-Carneiro admirou o autor do *Só* e chegou a retratá-lo no poema «Anto» (*Indícios de Ouro*). Para além dos temas do eu e da morte que o ligam a Nobre, há também em Sá-Carneiro o gosto pela encenação e pelo dandismo: nas suas páginas surgem com frequência personagens estilizadas, maquilhadas, cultivando a aparência e um modo de estar teatral. «Balada do Caixão» e «Fim» têm em comum a antevisão da morte e a representação autoirónica. Mas enquanto no poema de Nobre o sentimentalismo e o pessimismo, característicos da poesia finissecular, são vertidos numa linguagem simples e coloquial, no de Mário de Sá-Carneiro prevalece o tom iconoclasta, com a sequência de imagens carnavalescas e a «hiperexcitação» de que falava Pessoa a respeito da geração de *Orpheu*.

A solidão do eu poético e a nostalgia de um passado perdido são tópicos comuns a Nobre e a Sá-Carneiro. Mas a crescente angústia com que o poeta do «Quase» atravessou os anos parisienses levou-o a um último ato de desespero, o suicídio com que pôs fim ao seu drama de desajustado. Como vários críticos têm sublinhado, toda a obra de Mário de Sá-Carneiro anuncia o suicídio. O tema

97 António Nobre, *Poesia Completa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, p. 255.

surge desde os seus primeiros contos: «João Jacinto», datado de 1908 e publicado por François Castex na *Revista da Universidade de Coimbra* em 1984⁹⁸, desenvolve-se a partir da obsessão suicida do protagonista, um pobre diabo descrito como «um sonhador que acordou apenas para se matar, isto é: para continuar sonhando»⁹⁹. Por sua vez, «Ladislau Ventura», publicado no n.º 60 da revista *Azulejos* (1908), narra a história de um jovem que, movido pela paixão das letras e pela ambição de glória, dispara em pleno teatro sobre uma atriz e volta depois a arma contra si próprio, tornando-se célebre graças à «espantosa tragédia vivida».

No volume de contos *Princípio*, o desfecho suicidário é recorrente («Loucura», «O Sexto Sentido», «Diários», «O Incesto», «A Grande Sombra»). Em «A Profecia» (um dos fragmentos narrativos de «Diários»), o autor chega a conceber a história de uma personagem 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. A 2 de dezembro de 1912, pouco depois da chegada a Paris, Sá-Carneiro confessa em carta a Pessoa:

«[...] Depois, coisa interessante, quando eu medito horas no suicídio, o que trago disso é

98 François Castex, «Un conte inédit de Mário de Sá-Carneiro», *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. 31, 1984.

99 Mário de Sá-Carneiro, «Contos Breves (1908-1909)», in *Princípio e Outros Contos*, introdução, apêndice documental e notas de António Quadros, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1991, p. 113.

um doloroso pesar de *ter de morrer forçosamente um dia* mesmo que não me suicide.»¹⁰⁰

O tema regressa n' *A Confissão de Lúcio* e nas novelas de *Céu em Fogo*. De notar que o poeta nunca esqueceu o suicídio do seu colega e amigo Tomás Cabreira Júnior, com quem escreveu no início de 1910 a peça *Amizade*. Rapaz sensível, órfão de mãe como Sá-Carneiro e como ele acalentando ambições literárias, Tomás Cabreira Júnior matou-se com um tiro de pistola no pátio do Liceu Camões, na manhã de 9 de janeiro de 1911. Poucos meses depois, Sá-Carneiro dedicou à sua memória um longo poema com o título «A Um Suicida». Nos versos finais, irmanava dois destinos desventurados:

[...] Foi triste, muito triste, amigo a tua
[sorte —
Mais triste do que a minha e mal-aventurada
... Mas tu inda alcançaste alguma coisa:
[a morte,
E há tantos como eu que não alcançam
[nada...¹⁰¹

Mário de Sá-Carneiro suicidou-se a 26 de abril de 1916, no seu quarto do Hotel de Nice em Paris. A 31 de março, o poeta escrevia ainda a Pessoa, aludindo à ligação com uma mulher que pouco antes conhecera num *cabaret* de Paris:

Vivo há 15 dias uma vida como sempre sonhei: tive tudo durante eles: realizada a parte sexual, enfim, da minha Obra — vivido

100 *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 20.

101 Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos*, p. 251.

o histerismo do seu ópio, as luas zebradas, os mosqueiros roxos da sua Ilusão. Podia ser feliz mais tempo, tudo me corre, psicologicamente, às maravilhas: *mas não tenho dinheiro*. Contava firmemente com certa soma que pedira ao meu Pai há 15 dias. Ela não chegou — e como resposta um telegrama à legação em que o meu Pai pergunta quanto dinheiro preciso eu para ir para Lisboa...»¹⁰²

Na mesma missiva, porém, anunciava-lhe o envio por correio registado do seu caderno com os poemas de *Indícios de Oiro* passados a limpo («que você guardará e *de que você pode dispor para todos os fins* como se fosse seu»¹⁰³), sugerindo a publicação dos versos em volume ou em revistas. Quando marcou encontro com a morte, Sá-Carneiro convocou para as «oito horas em ponto» um amigo residente em Paris, José de Araújo, a quem dias antes confidenciara a sua ligação tumultuosa. A José de Araújo se deve o relato do fim trágico de Mário de Sá-Carneiro, numa extensa carta a Fernando Pessoa datada de 10 de maio:

[...] Foi no mês de Março pouco mais ou menos que Sá-Carneiro teve a *infelicidade* 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

102 *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 280.

103 *Ibid.*

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 estriknina em grande dose). Muitas vezes eu perguntava-lhe se ele realmente gostava dessa mulher, a sua resposta invariável era: Não gosto dessa mulher, juro-lhe que não gosto dessa mulher. Calcule o meu amigo o que eu podia fazer nesta situação.

Um dia, 26 entrou ele no meu escritório como costumava, depois de falarmos uns momentos disse-me — Araújo preciso que você vá hoje a minha casa à 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 estriknina, peço-lhe que fique aqui. [...]»¹⁰⁴

Foi um outro amigo, Carlos Ferreira, que em carta de 27 de abril deu a notícia a Pessoa: «Enche-te de coragem, da mesma coragem do nosso chorado Mário. Sim, chorado!... Tem paciência e consegue

104 *Apud* Marina Tavares Dias, *Mário de Sá-Carneiro. Fotobiografia*, Lisboa, Quimera, 1988, p. 212.

que a vidraça de água te não emoldure os olhos. [...]»¹⁰⁵ A 4 de maio, o autor de *Mensagem* informava Armando Côrtes-Rodrigues:

Não lhe tenho escrito. Tenho atravessado uma enorme crise intelectual. E agora estou muito pior, com a enorme tragédia que nos aconteceu a todos.

O Sá-Carneiro suicidou-se em Paris no dia 26 de Abril.

Não tenho cabeça para lhe escrever, mas não quero deixar de lhe comunicar isto.

Claro está que a causa do suicídio foi o temperamento dele, que fatalmente o levaria àquilo. Houve, é claro, uma série de perturbações que foram as causas ocasionais da tragédia.

Ele suicidou-se com estricnina. Uma morte horrorosa. Já tentara suicidar-se três vezes — em 3 de Abril a primeira.

Uma grande desgraça! [...] ¹⁰⁶

105 *Ibid.*, p. 209.

106 *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*, pp. 76-77.

«Daqui a vinte anos...»

Nos anos que se seguiram à sua morte, a poesia inédita de Mário de Sá-Carneiro foi aos poucos divulgada pelas revistas modernistas, graças a Fernando Pessoa e, mais tarde, ao grupo da *Presença*.

Logo em 1917, *Portugal Futurista* publicou «Três Poemas» escritos em Paris: «O Recreio», «Torniquete» e «Pied-de-Nez». Dirigida por Carlos Filipe Porfírio, a revista foi o órgão do Futurismo português e teve um único número, imediatamente apreendido pela polícia. Provocação e agressividade verbal eram as notas dominantes de uma publicação que incluía o «Ultimatum» de Álvaro de Campos, «Os bailados russos em Lisboa», «Saltimbancos», «Mima-Fatáxa» e o «Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século xx» de Almada Negreiros. *Portugal Futurista* reproduzia também quadros de Santa-Rita Pintor e Amadeo de Souza Cardoso, uma fotografia de página inteira de Santa-Rita («o grande iniciador do movimento futurista em Portugal», como se lia em

legenda), poemas de Apollinaire e Blaise Cendrars e vários excertos de manifestos futuristas.

O semanário de Faro *O Herald* publicou no mesmo ano um suplemento intitulado «Futurismo», por iniciativa de um grupo de jovens que se reclamava do exemplo de Almada, Pessoa e Sá-Carneiro. Nele foram incluídos o poema «Dispersão» e o fragmento em prosa «Além», este último assinado com o nome fictício Petrus Ivanovitch Zagoriansky e já em 1914 publicado na revista *A Renascença*. A rubrica evocava o «requintado espírito de Poeta» de Mário de Sá-Carneiro, à data tido ainda como «pontífice máximo» do movimento futurista em Portugal.

Contemporânea, que se apresentava em subtítulo como «Revista feita expressamente para gente civilizada — revista feita expressamente para civilizar gente», foi um dos mais ambiciosos projetos culturais do Modernismo português. Teve um número espécime em 1915 e publicou-se depois entre 1922 e 1926, sob a direção de José Pacheco, com um apurado grafismo e inúmeras reproduções de desenhos e pinturas de Almada Negreiros, Columbano, Eduardo Viana, Stuart Carvalhais, Amadeo de Souza Cardoso, Jorge Barradas, Bernardo Marques e Mily Possoz. A diversidade dos seus colaboradores e o ecletismo dos seus interesses (música, artes plásticas, literatura, teatro, desporto, moda, política) fizeram de *Contemporânea* a revista modernista com um programa interartístico mais alargado. Da colaboração do grupo de *Orpheu*, destacam-se os textos de Mário de Sá-Carneiro, Almada, Fernando Pessoa e Álvaro de Campos. No entanto, apesar

da qualidade e do impacto da revista, Pessoa confessava em carta de 4 de agosto de 1923 a Armando Côrtes-Rodrigues:

Tanta saudade — cada vez mais tanta! — daqueles tempos antigos do *Orpheu*, do paúlismo, das intersecções e de tudo mais que passou! [...]

V. tem visto a *Contemporânea*? É, de certo modo, a sucessora do *Orpheu*. Mas que diferença! que diferença! Uma ou outra cousa relembra esse passado; o resto, o conjunto...¹⁰⁷

Em 1924, Fernando Pessoa publicou no n.º 2 da revista *Athena*, com o título «Mário de Sá-Carneiro (1890-1916)», o seu mais conhecido texto de homenagem à memória do companheiro de *Orpheu*. Retomando um aforismo de Plauto n'As *Báquides* («Quem di diligunt adulescens moritur»), a evocação mitificava um destino:

«Morre jovem o que os Deuses amam, é um preceito da sabedoria antiga» [...]

Génio na arte, não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade nesta vida. Só a arte, que fez ou que sentiu, por instantes o turbou de consolação. São assim os que os Deuses fadaram seus. Nem o amor os quer, nem a esperança os busca, nem a glória os acolhe. Ou morrem jovens, ou a si mesmos sobrevivem, íncolas da incompreensão ou da indiferença.

107 *Ibid.*, p. 82.

Este morreu jovem, porque os Deuses lhe tiveram muito amor. [...] ¹⁰⁸

No mesmo número da revista, Pessoa deu a conhecer seis dos «Últimos Poemas» de Sá-Carneiro, escritos em Paris entre novembro de 1915 e fevereiro de 1916 («Caranguejola», «Último Soneto», «O Fantasma», «El-Rei», «Aquele Outro» e «Fim»).

Nas páginas da revista *Presença* voltou a prestar-lhe tributo: além duma escolha de poemas («Ápice», duas das sete «Canções de Declínio», «Crise Lamentável» e «Desquite»), organizou uma «Tábua bibliográfica de Mário de Sá-Carneiro», a primeira de um conjunto que a publicação coimbrã dedicaria aos autores modernistas a partir do n.º 16.

José Régio contribuiu também, em larga medida, para relançar o autor de *Dispersão*. Desde a sua tese de licenciatura, intitulada *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa* e defendida na Faculdade de Letras de Coimbra em 1925, dedicou especial atenção àquele que considerou o «precursor» e o «mestre» do Modernismo português. Publicou depois na *Presença* os artigos «Classicismo e Modernismo» (n.º 2) e «Da Geração Modernista» (n.º 3), destacando neste último os nomes de Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Almada Negreiros. Procurando caracterizar a «individualidade» artística de cada um, Régio definiu assim as personalidades de Sá-Carneiro e Pessoa: «[...] o que em Mário de Sá Carneiro aparece como manifestação de génio, aparece em Fernando Pessoa

108 *Athena*, n.º 2, novembro de 1924, pp. 41-42.

raciocinado, consciente, voluntário»¹⁰⁹. Mais tarde, na nota de apresentação de Sá-Carneiro incluída na 1.^a série das *Líricas Portuguesas*, reiterou a sua preferência pelo poeta suicida: «Forma, com Fernando Pessoa, o díptico mais notável do chamado modernismo português. A nós se nos afigura ser ele o mais *genial*.»¹¹⁰ Em 1957, a sua peça *Mário ou Eu Próprio — O Outro*, encenando os últimos momentos de vida de Sá-Carneiro no quarto do hotel em Paris, foi ainda uma forma de homenagem «à memória do poeta que [o] inspirou»¹¹¹.

Outros colaboradores de *Presença*, como João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro, chamaram a si a tarefa de reabilitação da geração de *Orpheu*, debruçando-se sobre a obra dos seus vultos maiores. Foi também sob a chancela das edições «Presença» que saiu em 1937 o volume de poesia *Indícios de Oiro*, seguido de uma segunda edição de *Dispersão* em 1939.

Mário de Sá-Carneiro foi ainda evocado em *Cancioneiro* (1930), um volume coletivo lançado por ocasião do 1.º Salão dos Independentes, importante exposição de artistas plásticos da «nova geração» na Sociedade Nacional de Belas-Artes. A publicação, «dedicada à memória dos precursores Cesário Verde, Camilo Pessanha, Ângelo de Lima

109 *Presença*, n.º 3, abril de 1927, p. 2.

110 José Régio, *Líricas Portuguesas*, 1.^a série, Lisboa, Portugália Editora, 4.^a ed., 1968, p. 365.

111 Sobre os estudos críticos de José Régio e o influxo de Sá-Carneiro na sua obra, cf. o texto de Fernando J. B. Martinho «Mário de Sá-Carneiro e José Régio», in *Mário de Sá-Carneiro e o(s) Outro(s)*, Lisboa, Hiena, 1990.

e Mário de Sá-Carneiro», incluía poemas destes quatro autores, bem como colaboração de poetas ligados ao *Orpheu* e à *Presença*.

Por sua vez, a revista *Sudoeste* (1935), dirigida por Almada Negreiros, consagrou o seu último número às duas gerações modernistas, num balanço do movimento que ficou a cargo de Fernando Pessoa («Nós os de *Orpheu*») e de João Gaspar Simões («Nós a *Presença*»). Enquanto Pessoa explicava que, juntamente com Almada, procurou reunir «produções inéditas de quantos figuraram literariamente na revista extinta e inextinguível a que ambos pertence[ram]»¹¹², Gaspar Simões caracterizava *Presença* como uma espécie de «pessoa moral», «autónoma em face das individualidades que a constituem» e com um «pensamento literário» próprio — a defesa da «independência total da arte em face dos interesses humanos de condição social e política, que ela pressupõe mas não serve»¹¹³. Entre colaboração de uma vintena de autores, figurava no n.º 3 de *Sudoeste* o poema de Mário de Sá-Carneiro «Serradura», escrito em setembro de 1915 e incluído nas provas de página do terceiro número de *Orpheu*.

Só em meados dos anos 40 foi reeditada em volume a obra de Sá-Carneiro, quando a editorial Ática, fundada em 1930 por Luís de Montalvor, iniciou a publicação das suas *Obras Completas*. Em 1945 saiu *A Confissão de Lúcio*, com nota editorial do próprio Montalvor; no ano seguinte, o volume *Poesias*, com prefácio de João Gaspar Simões, juntou finalmente *Dispersão*, *Indícios*

112 *Sudoeste*, n.º 3, novembro de 1935, p. 3.

113 *Ibid.*, p. 22.

de Oiro e *Os Últimos Poemas*; entre 1958 e 1959, foram editados os dois volumes de *Cartas a Fernando Pessoa*, com prefácio de Urbano Tavares Rodrigues; e em 1966 Maria Aliete Galhoz, que três anos antes publicara um importante estudo sobre o poeta, prefaciou a reedição de *Céu em Fogo*.

A primeira edição da correspondência de Mário de Sá-Carneiro em finais dos anos 50 reunia cento e catorze cartas, acrescidas de um apêndice documental. Com ela se cumpria uma conjectura de Pessoa, a que o autor do «Quasi» aludia numa carta de 20 de julho de 1914:

Você tem razão, que novidade literária sensacional o aparecimento em 1970 da Correspondência inédita de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro — publicada e anotada por... (perturbador mistério!)¹¹⁴

Irónica profecia, se tivermos em conta que quase todas as cartas de Pessoa a Sá-Carneiro se perderam, sendo apenas conhecidas quatro, a última das quais escrita a 26 de abril de 1916...

As edições da *Ática*, com várias reimpressões, permitiram o acesso do grande público a uma obra cujo influxo se fez sentir na poesia da geração de 50, como mostrou Fernando J. B. Martinho em *Mário de Sá-Carneiro e o(s) Outro(s)*. Mário Cesariny de Vasconcelos, Alberto de Lacerda, António Maria Lisboa e Alexandre O'Neill evocaram Mário de Sá-Carneiro como paradigma da «recusa

114 *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 131.

de ser» (a expressão é de Cesariny, reportando-se à «radical rejeição d'isto', da vida», para citar Fernando J. B. Martinho ¹¹⁵), da excitação da vivência cosmopolita ou do drama da cisão do eu. Alguns poetas surrealistas homenagearam-no como um precursor, ou como um dos *seus*: veja-se, por exemplo, «Para uma cronologia do surrealismo português» ¹¹⁶, de Mário Cesariny, ou a antologia de Natália Correia *O Surrealismo na Poesia Portuguesa* (1973). Ou ainda a de Herberto Helder *Edoi Lelia Doura* (1985), uma seleção «ferozmente parcialíssima», nas palavras do próprio autor, da poesia portuguesa a partir de Gomes Leal. Também a revista *Pirâmide*, surgida em Lisboa em 1959 por iniciativa de um grupo que se reunia habitualmente no café Gelo, reproduziu o fragmento «Além», de Petrus Zagoriansky.

Num poema incluído no livro *A Saca de Ore-lhas* (1979), Alexandre O'Neill experimentou um exercício de «colagem» ou intersecção de versos célebres de Sá de Miranda e Sá-Carneiro, a pretexto de afinidades temáticas e da parcial coincidência dos sobrenomes dos dois autores:

Sá de Miranda Carneiro

comigo me desavim
eu não sou eu nem sou o outro
sou posto em todo perigo
sou qualquer coisa de intermédio

115 Fernando J. B. Martinho, *Mário de Sá-Carneiro e o(s) Outro(s)*, p. 71.

116 Mário Cesariny de Vasconcelos, *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1985.

não posso viver comigo
 pilar da ponte de tédio
não posso viver sem mim
 que vai de mim para o Outro ¹¹⁷

A partir dos anos 60, multiplicaram-se as antologias de poesia e prosa de Mário de Sá-Carneiro, e depois as reedições da obra, incluindo os primeiros contos e os poemas de juventude. A correspondência foi também objeto de novas edições, que deram a conhecer um maior número de cartas e documentos. Sucessivas gerações de estudiosos, incluindo prestigiados lusitanistas de vários países, produziram uma ampla bibliografia crítica sobre o autor de *Céu em Fogo*. Os centenários do nascimento e da morte de Sá-Carneiro deram ocasião a colóquios, exposições, catálogos e números especiais de revistas (cf. *Colóquio/Letras*, n.ºs 117/118).

Lido hoje como um dos três nomes maiores do Modernismo literário português, Mário de Sá-Carneiro deixava num verso de 1915 um desafio: «Daqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda.» ¹¹⁸ Fadado pelos deuses a uma vida breve, lançava ao futuro a sua mais funda ilusão, justamente num poema em que parecia abrir mão de todas elas («Deixa-te de ilusões, Mário» ¹¹⁹). Nas suas múltiplas dobras, «Caranguejola» refletia a imagem especular de um eu vencido e desistente, mas também a imagem espectral de uma «litera-

117 Alexandre O'Neill, *Poesias Completas* (1951/1986), Lisboa, INCM, 3.ª ed., 1990, p. 373.

118 Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos*, p. 133.

119 Id., *ibid.*

tura» que diante dele se autonomizava para lhe sobreviver. Autor duma fulgurante obra poética e ficcional, Sá-Carneiro afirmava naquele verso, mais do que nunca, a sua crença na aura da arte e a consciência duma singularidade criadora que o tempo viria a reconhecer.

Cronologia

1890 — Filho de Carlos Augusto de Sá Carneiro e de Águeda Maria de Sousa Peres Murinello, Mário de Sá-Carneiro nasceu a 19 de maio em Lisboa, no n.º 92 da rua da Conceição. O bisavô, José Paulino de Sá Carneiro, participou nas lutas liberais e foi par do Reino. Tal como o avô, também o pai seguiu a carreira militar, depois de concluir o curso de Engenharia.

1892 — Águeda Maria morreu de febre tifoide, a 11 de dezembro, com 23 anos.

1894 — Carlos Augusto iniciou uma vida de boémia e de viagens (Paris, Roma, Nova Iorque). Mário ficou entregue ao cuidado dos avós José Paulino e Cacilda Victorina, passando a viver com eles e com a ama Maria da Encarnação na Quinta da Vitória, em Camarate. Afastado do pai, mimado e isolado, passou grande parte da infância na quinta, imaginando mundos fantásticos que depois

descreveria nos contos (cf. «A Grande Sombra», in *Céu em Fogo*).

1900 — Deixou a quinta de Camarate para ingressar no Liceu do Carmo.

1904 — Durante o verão, viajou com o pai pela Europa, passando por Paris, Lucerna, Veneza, Roma e Nápoles. No final do ano, lançou o jornal académico humorístico *O Chinó*, que pôs à venda no quiosque do Largo do Carmo.

1905 — O seu drama em um ato *O Vencido* foi levado à cena no Clube Simões Carneiro. Continuou a escrever poemas (em 1903 dedicara um à Quinta da Vitória) e começou a fazer traduções de Victor Hugo, Goethe, Heine e Schiller.

1906 — Passou a frequentar o Liceu de S. Domingos.

1907 — A 15 de maio participou numa recitação teatral com o Grupo Dramático do Liceu de S. Domingos. Voltou a Paris, com o pai, durante as férias de verão.

1908 — Começou a publicar poemas e contos breves na revista *Azulejos*.

1909 — Ingressou no recém-criado Liceu Camões, juntamente com os alunos do Liceu de S. Domingos.

1910 — De parceria com Tomás Cabreira Júnior, escreveu a peça *Amizade*, lida em abril a um pequeno grupo de amigos.

1911 — A 9 de janeiro, Tomás Cabreira Júnior suicidou-se com um tiro de pistola no pátio do

Liceu Camões. Alguns meses depois, Mário de Sá-Carneiro escreveu o poema «A Um Suicida». Concluído o curso liceal, matriculou-se na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra. Em novembro, escreveu ao pai pedindo-lhe que o tirasse de Coimbra, por não se habituar à vida «fora de casa» e detestar o curso.

1912 — A peça *Amizade* foi representada pela Sociedade de Amadores Dramáticos no Clube Estefânia. Sá-Carneiro publicou o volume de novelas *Princípio*, com a dedicatória «A meu Pai, estas páginas escritas entre os dezoito e os vinte e dois anos». Travou conhecimento com Fernando Pessoa, que viria a ser o seu principal amigo, leitor e editor. A 13 de outubro partiu para Paris, para seguir o curso de Direito na Sorbonne. Em breve abandonou as aulas e começou a frequentar os cafés da *rive droite*, as esplanadas das grandes avenidas e as salas de espetáculo.

1913 — Conviveu com alguns artistas, entre eles Santa-Rita Pintor, que retratou na correspondência com Pessoa e que lhe inspirou a personagem de Gervásio Vila-Nova (*A Confissão de Lúcio*). Regressou a Lisboa em junho e escreveu a peça *Alma* de parceria com António Ponce de Leão. No final do ano publicou os livros *Dispersão* e *A Confissão de Lúcio*, ambos com data do ano seguinte.

1914 — Com Pessoa e outros futuros colaboradores de *Orpheu*, começou a programar uma revista literária intitulada *Lusitânia*. Em meados do ano, o título do projeto era já *Europa*. Regressou a Paris com o pai, que daí partiu rumo a Louren-

ço Marques, para dirigir os Caminhos de Ferro. A deflagração da Primeira Guerra Mundial levou-o a sair de Paris em agosto. Passou por Barcelona, onde conheceu o escritor catalão Ribera i Rovira, e na viagem de regresso a Lisboa cruzou-se com Guerra Junqueiro, de quem traçou um curioso retrato em carta a Fernando Pessoa. Instalado a partir de outubro na Quinta da Vitória, conviveu regularmente com os amigos nos cafés do Rossio e do Chiado e no Restaurante Irmãos Unidos.

1915 — O primeiro número de *Orpheu* saiu em março, sob a direção de Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho, e com desenho de capa de José Pacheco. Mário de Sá-Carneiro publicou o volume de contos *Céu em Fogo*. O número 2 de *Orpheu*, de abril-maio-junho, teve já como diretores Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Em julho, Sá-Carneiro regressou a Paris, instalando-se pouco depois no Hotel de Nice, na rue Victor Massé. Continuou a escrever poemas para os *Indícios de Oiro* e a corresponder-se com Pessoa, anunciando-lhe a impossibilidade de continuar a publicação de *Orpheu*.

1916 — Conheceu num *cabaret* de Montmartre uma mulher com quem teve uma ligação e que chegou a dissuadi-lo de uma tentativa de suicídio. Em carta de 31 de março, comunicou a Fernando Pessoa o envio pelo correio do seu caderno de versos, confiando-lhe a publicação dos poemas de *Indícios de Oiro*. Suicidou-se a 26 de abril no seu quarto do Hotel de Nice, com cinco frascos de arseniato de estricnina. Foi sepultado a 29 de

abril no cemitério de Pantin. As cartas de Fernando Pessoa perderam-se na sua quase totalidade. Perto do fim da vida, o autor de *Mensagem* dedicou a Sá-Carneiro um poema inacabado, evocando uma rara comunhão de almas: «[...] Hoje, falho de ti, sou dois a sós»¹²⁰...

120 Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, p. 344.

Bibliografia

Edições utilizadas

- Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*, introdução de Joel Serrão, Lisboa, Editorial Confluência, 1944.
- Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, ed. de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.
- Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Luís de Montalvor, Cândida Ramos, Alfredo Guisado, José Pacheco*, leitura, seleção e notas de Arnaldo Saraiva, Porto, Limiar, 1977.
- Correspondência Inédita de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, leitura, introdução e notas de Arnaldo Saraiva, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, 1980.
- Orpheu*, ed. fac-similada, Lisboa, Contexto, 2.^a ed., 1994.
- PESSOA, Fernando — *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Edições Ática, 2.^a ed., 1973.
- , *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Edições Ática, 1966.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, *A Confissão de Lúcio*, ed. de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2.^a ed., 2004.
- , *Cartas a Fernando Pessoa*, Lisboa, Edições Ática, 2 vols., 1958-1959.
- , *Céu em Fogo*, ed. de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.
- , *Em Ouro e Alma — Correspondência com Fernando Pessoa*, ed. de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro, Lisboa, Tinta da China, 2015.

- , *Poemas Completos*, ed. de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.
- , *Princípio*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1912.
- , *Princípio e Outros Contos*, introdução, apêndice documental e notas de António Quadros, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1991.

Bibliografia seletiva sobre Mário de Sá-Carneiro

- BACARISSE, Pamela, *A Alma Amortalhada. Mário de Sá-Carneiro's Use of Metaphor and Image*, London, Tamesis Books Limited, 1984.
- BERARDINELLI, Cleonice, «A Confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro», in *Estudos de Literatura Portuguesa*, Lisboa, INCM, 1985.
- BERNARDES, José, «Mário de Sá-Carneiro: a autognose pela poesia», *Brotéria*, vol. 120, n.º 4, 1985.
- , «Mário de Sá-Carneiro: Aqueloutro», in *Colóquio/Letras*, n.ºs 117/118, Lisboa, setembro-dezembro 1990.
- CARPINTEIRO, Maria da Graça, *A Novela Poética de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1960.
- CASTEX, François, *Mário de Sá-Carneiro e a Génese de «Amizade»*, Coimbra, Almedina, 1971.
- Colóquio/Letras*, n.ºs 117/118, *Mário de Sá-Carneiro a Cem Anos do seu Nascimento*, Lisboa, setembro-dezembro 1990.
- DIAS, Marina Tavares, *Mário de Sá-Carneiro. Fotobiografia*, Lisboa, Quimera, 1988.
- GALHOZ, Maria Aliete, *Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Presença, 1963.
- GUEDES, Maria Estela, *Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Presença, 1985.
- LANCASTRE, Maria José de, *O Eu e o Outro*, Lisboa, Quetzal Editores, 1992.
- LOPES, Óscar, «Mário de Sá-Carneiro», *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. II, Lisboa, INCM, 1987.
- LOPES, Teresa Rita, «Pessoa, Sá-Carneiro e as Três Dimensões do Sensacionismo», *Colóquio/Letras*, n.º 4, Lisboa, 1971.

- Mário de Sá-Carneiro, 1890-1916* (coord. António Braz de Oliveira), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1990.
- Mário de Sá-Carneiro, «O Homem São Louco»* (coord. cient. Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro), Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2016.
- MARTINHO, Fernando J. B., *Mário de Sá-Carneiro e o(s) Outro(s)*, Lisboa, Hiena, 1990.
- MARTINS, Fernando Cabral, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Estampa, 1994.
- (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Caminho, 2008.
- MORÃO, Paula, verbetes «Mário de Sá-Carneiro» e «Mário de Sá-Carneiro — Obra», in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (coord. Fernando Cabral Martins), Lisboa, Caminho, 2008.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa», *Hospital das Letras*, Lisboa, INCM, 2.^a ed., 1981.
- QUADROS, António, *O Primeiro Modernismo Português. Vanguarda e Tradição*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1989.
- RÉGIO, José, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, Porto, Brasília, 4.^a ed., 1976 (1.^a ed., 1941).
- ROCHA, Clara, «Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo», *Colóquio/Letras*, n.ºs 117/118, Lisboa, setembro-dezembro 1990; reed. em *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaio*, Lisboa, Dom Quixote, 2003.
- , «Leitura de 'A Estranha Morte do Prof. Antena'», in *Conto Português — Séculos XIX-XXI. Antologia Crítica*, vol. II, Lisboa, Caixotim, 2009.
- Santa Barbara Portuguese Studies*, vol. I (digital online version): *One Hundred Years*, Santa Barbara, University of California, 2017 (<http://www.spanport.ucsb.edu/sbps/volume>).

- SILVA, Manuela Parreira da, verbete «*Orpheu*», in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (coord. Fernando Cabral Martins), Lisboa, Caminho, 2008.
- TORIELLO, Fernanda, *La Ricerca Infinita*, Bari, Adriatica Editrice, 1987.
- VASCONCELOS, Ricardo, «The cubist experimentation of Mário de Sá-Carneiro», in *Pessoa Plural*, n.º 6, Brown University, University of Warwick e Universidad de los Andes, outono de 2014.
- WOLL, Dieter, *Realidade e Idealidade na Lírica de Sá-Carneiro*, Lisboa, Delfos, 1968.
- ZENITH, Richard, «A verdadeira partida a Sá-Carneiro», *Colóquio/Letras*, n.º 195, Lisboa, maio 2017.

O Essencial sobre

- 1 **Irene Lisboa**
Paula Morão
- 2 **Antero de Quental**
Ana Maria A. Martins
- 3 **A Formação da Nacionalidade**
Ana Maria A. Martins
- 4 **A Condição Feminina**
Maria Antónia Palla
- 5 **A Cultura Medieval Portuguesa (Sécs. XI e XIV)**
Maria Antónia Palla
- 6 **Os Elementos Fundamentais da Cultura**
Jorge Dias
- 7 **Josefa d'Óbidos**
Vítor Serrão
- 8 **Mário de Sá-Carneiro**
Clara Rocha
- 9 **Fernando Pessoa**
Maria José de Lancastre
- 10 **Gil Vicente**
Stephen Reckert
- 11 **O Corso e a Pirataria**
Ana Maria P. Ferreira
- 12 **Os «Bebés-Proveta»**
Clara Pinto Correia
- 13 **Carolina Michaëlis de Vasconcelos**
Maria Assunção Pinto Correia
- 14 **O Cancro**
José Conde
- 15 **A Constituição Portuguesa**
Jorge Miranda
- 16 **O Coração**
Fernando de Pádua
(2.^a edição)
- 17 **Cesário Verde**
Joel Serrão
- 18 **Alceu e Safo**
Albano Martins
- 19 **O Romanceiro Tradicional**
J. David Pinto-Correia
- 20 **O Tratado de Windsor**
Luís Adão da Fonseca
- 21 **Os Doze de Inglaterra**
A. de Magalhães Basto
- 22 **Vitorino Nemésio**
David-Mourão Ferreira
- 23 **O Litoral Português**
Ilídio Alves de Araújo
- 24 **Os Provérbios Medievais Portugueses**
José Mattoso
- 25 **A Arquitectura Barroca em Portugal**
Paulo Varela Gomes
- 26 **Eugénio de Andrade**
Luís Miguel Nava
- 27 **Nuno Gonçalves**
Dagoberto Markl
- 28 **Metafísica**
António Marques
- 29 **Cristóvão Colombo e os Portugueses**
Avelino Teixeira da Mota

- 30 **Jorge de Sena**
Jorge Fazenda Lourenço
- 31 **Bartolomeu Dias**
Luís Adão da Fonseca
- 32 **Jaime Cortesão**
José Manuel Garcia
- 33 **José Saramago**
Maria Alzira Seixo
- 34 **André Falcão de Resende**
Américo da Costa Ramalho
- 35 **Drogas e Drogados**
Aureliano da Fonseca
- 36 **Portugal e a Liberdade dos Mares**
Ana Maria Pereira Ferreira
- 37 **A Teoria da Relatividade**
António Brotas
- 38 **Fernando Lopes-Graça**
Mário Vieira de Carvalho
- 39 **Ramalho Ortigão**
Maria João L. Ortigão de Oliveira
- 40 **Fidelino de Figueiredo**
A. Soares Amora
- 41 **A História das Matemáticas em Portugal**
J. Tiago de Oliveira
- 42 **Camilo**
João Bigotte Chorão
- 43 **Jaime Batalha Reis**
Maria José Marinho
- 44 **Francisco de Lacerda**
J. Bettencourt da Câmara
- 45 **A Imprensa em Portugal**
João L. de Moraes Rocha
- 46 **Raul Brandão**
A. M. B. Machado Pires
- 47 **Teixeira de Pascoaes**
Maria das Graças Moreira de Sá
- 48 **A Música Portuguesa para Canto e Piano**
José Bettencourt da Câmara
- 49 **Santo António de Lisboa**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 50 **Tomaz de Figueiredo**
João Bigotte Chorão
- 51/ **Eça de Queirós**
- 52 Carlos Reis
- 53 **Guerra Junqueiro**
António Cândido Franco
- 54 **José Régio**
Eugénio Lisboa
- 55 **António Nobre**
José Carlos Seabra Pereira
- 56 **Almeida Garrett**
Ofélia Paiva Monteiro
- 57 **A Música Tradicional Portuguesa**
José Bettencourt da Câmara
- 58 **Saúl Dias/Júlio**
Isabel Vaz Ponce de Leão
- 59 **Delfim Santos**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 60 **Fialho de Almeida**
António Cândido Franco
- 61 **Sampaio (Bruno)**
Joaquim Domingues

- 62 **O Cancioneiro Narrativo Tradicional**
Carlos Nogueira
- 63 **Martinho de Mendonça**
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 64 **Oliveira Martins**
Guilherme d'Oliveira Martins
- 65 **Miguel Torga**
Isabel Vaz Ponce de Leão
- 66 **Almada Negreiros**
José-Augusto França
- 67 **Eduardo Lourenço**
Miguel Real
- 68 **D. António Ferreira Gomes**
Arnaldo de Pinho
- 69 **Mouzinho da Silveira**
A. do Carmo Reis
- 70 **O Teatro Luso-Brasileiro**
Duarte Ivo Cruz
- 71 **A Literatura de Cordel Portuguesa**
Carlos Nogueira
- 72 **Sílvio Lima**
Carlos Leone
- 73 **Wenceslau de Moraes**
Ana Paula Laborinho
- 74 **Amadeo de Souza-Cardoso**
José-Augusto França
- 75 **Adolfo Casais Monteiro**
Carlos Leone
- 76 **Jaime Salazar Sampaio**
Duarte Ivo Cruz
- 77 **Estrangeirados no Século XX**
Ana Paula Laborinho
- 78 **Filosofia Política Medieval**
Paulo Ferreira da Cunha
- 79 **Rafael Bordalo Pinheiro**
José-Augusto França
- 80 **D. João da Câmara**
Luiz Francisco Rebello
- 81 **Francisco de Holanda**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 82 **Filosofia Política Moderna**
Paulo Ferreira da Cunha
- 83 **Agostinho da Silva**
Romana Valente Pinho
- 84 **Filosofia Política da Antiguidade Clássica**
Paulo Ferreira da Cunha
- 85 **O Romance Histórico**
Rogério Miguel Puga
- 86 **Filosofia Política Liberal e Social**
Paulo Ferreira da Cunha
- 87 **Filosofia Política Romântica**
Paulo Ferreira da Cunha
- 88 **Fernando Gil**
Paulo Tunhas
- 89 **António de Navarro**
Martim de Gouveia e Sousa
- 90 **Eudoro de Sousa**
Luís Lóia
- 91 **Bernardim Ribeiro**
António Cândido Franco
- 92 **Columbano Bordalo Pinheiro**
José-Augusto França
- 93 **Averróis**
Catarina Belo

- 94 **António Pedro**
José-Augusto França
- 95 **Sottomayor Cardia**
Carlos Leone
- 96 **Camilo Pessanha**
Paulo Franchetti
- 97 **António José Brandão**
Ana Paula Loureiro de Sousa
- 98 **Democracia**
Carlos Leone
- 99 **A Ópera em Portugal**
Manuel Ivo Cruz
- 100 **A Filosofia Portuguesa
(Séculos XIX e XX)**
António Braz Teixeira
- 101/ **O Padre António Vieira**
- 102 Aníbal Pinto de Castro
- 103 **A História da Universidade**
Guilherme Braga da Cruz
- 104 **José Malhoa**
José-Augusto França
- 105 **Silvestre Pinheiro Ferreira**
José Esteves Pereira
- 106 **António Sérgio**
Carlos Leone
- 107 **Vieira de Almeida**
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 108 **Crítica Literária
Portuguesa (até 1940)**
Carlos Leone
- 109 **Filosofia Política
Contemporânea (1887-1939)**
Paulo Ferreira da Cunha
- 110 **Filosofia Política
Contemporânea
(desde 1940)**
Paulo Ferreira da Cunha
- 111 **O Cancioneiro
Infantil e Juvenil
de Transmissão Oral**
Carlos Nogueira
- 112 **Ritmanálise**
Rodrigo Sobral Cunha
- 113 **Política de Língua**
Paulo Feytor Pinto
- 114 **O Tema da Índia
no Teatro Português**
Duarte Ivo Cruz
- 115 **A I República
e a Constituição de 1911**
Paulo Ferreira da Cunha
- 116 **O Capital Social**
Jorge Almeida
- 117 **O Fim do Império Soviético**
José Milhazes
- 118 **Álvaro Siza Vieira**
Margarida Cunha Belém
- 119 **Eduardo Souto Moura**
Margarida Cunha Belém
- 120 **William Shakespeare**
Mário Avelar
- 121 **Cooperativas**
Rui Namorado
- 122 **Marcel Proust**
António Mega Ferreira
- 123 **Albert Camus**
António Mega Ferreira
- 124 **Walt Whitman**
Mário Avelar
- 125 **Charles Chaplin**
José-Augusto França
- 126 **Dom Quixote**
António Mega Ferreira

- 127 **Michel de Montaigne**
Clara Rocha
- 128 **Leonardo Coimbra**
Ana Catarina Milhazes
- 129 **Pablo Picasso**
José-Augusto França
- 130 **O Diário da República**
Guilherme d'Oliveira Martins
- 131 **Vergílio Ferreira**
Helder Godinho
- 132 **A Companhia Nacional de Bailado**
Mónica Guerreiro
- 133 **Ballets Russes em Lisboa**
Maria João Castro
- 134 **Dante Alighieri**
António Mega Ferreira

O livro **O ESSENCIAL SOBRE
MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO**
é uma edição da
IMPRESA NACIONAL
tem como autora
CLARA ROCHA
design e capa do ateliê
SILVADESIGNERS
revisão e paginação da
IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA.
Tem o ISBN **978-972-27-2551-4**
e depósito legal **424 591/17.**
A segunda edição
acabou de ser impressa no mês de **DEZEMBRO**
do ano de **DOIS MIL E DEZASSETE.**
cÓD. 1021762

Imprensa Nacional
é a marca editorial da **INCM**
IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA, S. A.
Av. de António José de Almeida
1000-042 Lisboa
www.incm.pt
www.facebook.com/INCM.Livros
prelo.incm.pt
editorial.apoiocliente@incm.pt

O E S S E N C I A L S O B R E

Mário de Sá-Carneiro

Clara Rocha

Lido hoje como um dos três nomes maiores do Modernismo literário português, Mário de Sá-Carneiro deixava num verso de 1915 um desafio: «Daqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda». Fadado pelos deuses a uma vida breve, lançava ao futuro a sua mais funda ilusão, justamente num poema em que parecia abrir mão de todas elas («Deixa-te de ilusões, Mário»). Nas suas múltiplas dobras, «Caranguejola» refletia a imagem especular dum eu vencido e desistente, mas também a imagem espectral duma «literatura» que diante dele se autonomizava para lhe sobreviver. Autor duma fulgurante obra poética e ficcional, Sá-Carneiro afirmava naquele verso, mais do que nunca, a sua crença na aura da arte e a consciência duma singularidade criadora que o tempo viria a reconhecer.

ISBN 978-972-27-2551-4



9 789722 725514