

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO
E A IMPOSSIBILIDADE DE RENUNCIAR

ESTUDO SOBRE A PROSA

Barbara Gori

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO
E A IMPOSSIBILIDADE DE RENUNCIAR

ESTUDO SOBRE A PROSA

TRADUÇÃO DE MARIA DA GRAÇA GOMES DE PINA



Edições Colibri

Biblioteca Nacional de Portugal
– *Catálogo na Publicação*

GORI, Barbara, 1973-

Mário de Sá Carneiro e a impossibilidade de renunciar :
estudo sobre a prosa. – 1ª ed. – (Extra-coleção)
ISBN 978-989-566-099-5

CDU 821.134.3Carneiro, Mário de Sá.09

O livro foi financiado pelo Departamento de “Studi Linguistici e Letterari”
(DiSLL) da Universidade de Pádua e pela Cátedra “Manuel Alegre”
do Instituto Camões, I.P.

Título original: “Mário de Sá-Carneiro e l’impossibilità di rinunciare.
Studio sulla prosa”

Edizione: Milão: Mimesis Edizioni, 2019

Título: Mário de Sá-Carneiro e a Impossibilidade de Renunciar.
Estudo sobre a prosa

Autora: Barbara Gori

Editor: Fernando Mão de Ferro

Capa: Raquel Ferreira

Depósito legal n.º 486 099/21

Lisboa, janeiro de 2022

A vós,
silenciosos e sempre presentes,
noite e dia ao meu lado,
a minha serenidade.

ÍNDICE

Preâmbulo.....	9
1. O artista moderno	13
1.1 O “sentir” do artista sá-carneiriano	24
1.2 A dimensão do Além	49
1.2.1 O ideal de beleza	55
1.2.2 O espaço azul	71
1.2.3 A doutrina do estilo.....	78
1.2.4 A fragmentação do Eu no Outro.....	86
2. <i>Princípio: novelas originais</i> e os contos breves dos anos 1908-1909	105
2.1 <i>Loucura</i>	113
2.1.1 Raul Vilar: o artista louco e genial.....	123
2.2 <i>Diários</i>	132
2.2.1 Lourenço Furtado: o artista suicida	138
2.3 <i>O Incesto</i>	145
2.3.1 Luís de Monforte: o artista burguês	154
3. <i>A Confissão de Lúcio</i>	159
3.1 Gervásio Vila-Nova: o artista dândi.....	177
3.2 Ricardo de Loureiro: o artista ideal.....	183
4. <i>Céu em Fogo</i>	189
4.1 <i>Asas</i>	220
4.1.1 Petrus Ivanowitch Zagoriansky: o artista do Além-perfeição	224
4.2 <i>A Estranha morte do Prof. Antena</i>	229
4.2.1 O Prof. Antena: o artista cientista	234
Bibliografia ativa.....	239
Bibliografia passiva.....	241

PREÂMBULO

A produção em prosa mais significativa de Mário de Sá-Carneiro resume-se a três obras principais: a recolha de contos intitulada *Princípio*, o romance breve *A Confissão de Lúcio* e o volume de novelas *Céu em Fogo*, obras publicadas respetivamente em 1912, 1914 e 1915. A esta ordem puramente cronológica corresponde um grau crescente de complexidade, quer em termos de experimentação linguística, quer em termos de pesquisa conteudística, grau esse que, obra após obra, se tornará mais acentuado. Mas se ponderarmos critérios diversos do cronológico, como, por exemplo, o critério conteudístico, veremos que é possível inverter esta ordem objetiva, podendo *A Confissão de Lúcio* ser considerada a última obra desta tríade narrativa, pois não só retoma e desenvolve as temáticas mais significativas já presentes na precedente, *Princípio*, como antecipa muitas das que se encontrarão na obra seguinte, *Céu em Fogo*, em que boa parte dos textos é, de facto, coeva à redação de *A Confissão de Lúcio*, tendo começado a ser projetada e escrita a partir dos últimos dias de 1912. É, todavia, igualmente verdade que, se as temáticas desenvolvidas no romance breve estão presentes também nos contos da última recolha, *A Confissão de Lúcio* pode, por sua vez, ser considerado um conto longo de *Céu em Fogo*, o qual, vendo ampliadas as suas dimensões, ganha autonomia.

Esta passagem constante de uma obra para outra, este diálogo recorrente entre contos pertencentes a recolhas diferentes, a repetição sistemática de motivos, personagens, histórias, temas e ideias – sem esquecer a presença cerrada de dados paratextuais, como as datas e os lugares das obras e as dedicatórias aos amigos que se transformam em elementos centrais do texto, permitindo não só seguir a evolução do pensamento e do trabalho literário do escritor, como também atribuir às próprias obras o aspeto de cartas ou diários – fazem da prosa de Mário de Sá-Carneiro um universo literário mais profundo e complexo do que aparentemente se vê pela simples soma de cada uma das partes; um universo que, embora se mostre composto e, por vezes, desarticulado, na verdade apresenta-se, visto no seu todo, como um grande fresco que reproduz, quase obsessivamente, um único sujeito: o artista moderno. Com efeito, é sobre a sua ideia de arte e de artista moderno bem como sobre a sua psicologia que Mário de Sá-Carneiro reflete minuciosamente através da narração das suas

histórias e da criação das suas personagens, chegando a formular muitas vezes considerações que ganham o aspeto de autênticas teorias sobre a criação artística e, porventura, até que ganham as características de estados psicopatológicos ou fichas clínicas do artista.

Contudo, falar de arte e de como o artista vive e desejaria viver a sua arte significa enfrentar necessariamente também todas as problemáticas que se impõem para ser um artista nas primeiras décadas do século XX e, entre elas, talvez esta seja a mais relevante: a relação frequentemente complicada e atormentada que a arte e o artista têm com o que Cesare Pavese chama “o ofício de viver”, ou seja, a relação que estabelecem com a vida e as suas “formas”, para citar uma expressão muito usada por Theodor Adorno. Na obra de Mário de Sá-Carneiro, esta relação exprime-se na constatação dolorosa da inconciliabilidade entre estas duas dimensões; uma incomunicabilidade que é sentida pelas suas personagens como uma barreira insuperável entre a sociedade e o mundo em que vivem enquanto artistas e a arte que deveria espelhá-los enquanto vida. Trata-se de uma barreira que, todavia, eles tentam incansavelmente derrubar para criar e poder ter acesso a uma dimensão “outra” a que Mário de Sá-Carneiro dá o nome de *Além*, entre outras denominações. Trata-se de uma dimensão ideal em que tudo é possível, porque o real se torna irreal e o irreal se torna real, e também de um espaço imponderável, reservado exclusivamente ao artista. Nesta dimensão, onde os planos se interseccionam, a arte torna-se vida e a vida torna-se arte: a experiência artística, que em Mário de Sá-Carneiro é sempre uma experiência estética, penetra nas experiências da vida e estas dissolvem-se nas experiências da arte, podendo finalmente o artista realizar a sua ideia suprema de arte e triunfar assim em ouro, para evocar termos à maneira de Sá-Carneiro. Mas o triunfo revela ser apenas a ilusão de uma conquista momentânea. Daí o grande tormento do artista sá-carneiriano, daquele que sabe e conhece sendo marcado pelo signo da inquietação sombria e pelo olhar corrosivo e penetrante do artista moderno que o leva a procurar quase obsessivamente o seu *Além* inalcançável. Este não só lhe barra o acesso ao prazer natural da felicidade e da paz pertencente à humanidade simples e normal, como o condena também a ir beber às fontes mais sombrias e mórbidas daquela humanidade, gerando progressivamente no artista um mal-estar psicológico e espiritual profundo, o que o leva a sentir-se exausto, só e esquecido, e a permanecer fremente e nostalgicamente à parte, aquém, sempre suspenso, sem encontrar refúgio e pátria nem no mundo da vida, enquanto homem, nem no mundo da arte, enquanto artista. Um tormento que, não estando ligado a nenhum programa artístico determinado, nem a nenhuma poética em especial, mas radicado na própria essência da pura vocação artística, se torna agudo e doloroso cada vez que o artista – ou uma geração de artistas – consegue dar à arte um significado e um valor autónomos que

lhe exigem dedicação e testemunho incondicionais, mesmo sabendo bem que a arte é “outra” em relação à vida e que esta alteridade é irredutível.

Por este motivo, o nome e a obra de Mário de Sá-Carneiro podem ser inseridos com plenos direitos no grande filão da literatura europeia de finais do século XIX e inícios do século XX que conta e desenvolve a crise do artista moderno, através das vicissitudes das suas personagens: das *Illusions perdues*, de Honoré de Balzac (1837-1843), à *Lélia*, de George Sand (1832), à *Mademoiselle de Maupin*, de Théophile Gautier (1835), à *Confession d'un enfant du siècle*, de Alfred de Musset (1836), às *Scènes de la vie de bohème*, de Henri Murger (1851), à *Éducation sentimentale*, de Gustav Flaubert (1869), à *Oeuvre*, de Émile Zola (1887), até chegar a *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1890) e a *Tonio Kröger*, de Thomas Mann (1903). Todavia, a obra de Mário de Sá-Carneiro apresenta muitas peculiaridades relativamente a estes modelos, não só porque esta crise íntima, lacerante e contraditória é vivida na primeira pessoa – ele, artista moderno que sente na própria pele todas as contradições da Modernidade, cuja obra-prima é precisamente a sua personalidade –, como também, e sobretudo, porque Mário de Sá-Carneiro consegue dar voz, de uma forma original, às tendências e às preocupações estéticas e artísticas mais importantes da época – principalmente o simbolismo e o decadentismo nas diversas declinações do esteticismo, de *l'art pour l'art* e do dandismo –, reelaborando-as em tons modernos e, se quisermos, vanguardistas, adaptando-as à realidade social, histórica, cultural e artística sua e do seu país, dando, assim, vida a uma obra única no seu género, visto que ninguém antes dele, em Portugal e no vasto panorama europeu, fora capaz de acolher, assimilar e representar de uma forma tão ampla, profunda e finamente sentida toda a crise da vocação do artista moderno numa produção tão vasta quanto concentrada num período de tempo extremamente limitado: 15 contos e um romance breve, sem contar com os 63 poemas escritos a partir da recolha *Dispersão* (1914), em vinte e cinco anos de vida e basicamente em quatro anos de atividade literária, de 1912 a 1916. Como nota Giorgio de Marchis, na Introdução à obra recentemente publicada para celebrar os cem anos da morte do escritor – *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois* –, para bem compreender a grandeza de Sá-Carneiro, basta um simples exercício de imaginação: pensar numa história da literatura portuguesa contemporânea limitada aos primeiros vinte e cinco anos de vida de cada autor. O resultado seria surpreendente e mostraria uma literatura pobre, à qual faltariam muitas das suas obras mais significativas: não teríamos o *Livro de Cesário Verde*, nem o volume de poemas de António Nobre; de Eça de Queirós teríamos apenas as *Prosas Bárbaras* e *O Mistério da Estrada de Sintra*, da grandeza do Prémio Nobel José Saramago conheceríamos somente a *Terra do Pecado*, enquanto de António Lobo Antunes não

teríamos lido uma linha sequer, sendo ainda um estudante desconhecido de psiquiatria.

Embora a obra de Mário de Sá-Carneiro não possa ser definida propriamente como um *Künstlerroman*, pelo menos não com o significado que Herbert Marcuse atribuiu ao termo – isto é, de romance e mais especificamente de género ou subgénero literário, da mais elevada literatura –, o facto de as novelas e os contos das duas coletâneas *Princípio e Céu em Fogo*, tal como o seu romance breve *A Confissão de Lúcio*, terem quase exclusivamente como protagonistas artistas que enfrentam, vivem, sofrem e tentam dar solução à crise literária e identitária do artista moderno – homens e artistas conflituamente entre dois mundos, que passam irrequeitados de um para o outro sem nunca se sentirem à-vontade e plenamente satisfeitos em nenhum dos dois e, precisamente por esse motivo, sempre em perene e afanosa busca de uma dimensão “outra” e diversa daquelas duas – e que estas mesmas personagens apareçam em obras diferentes, escritas com anos de distância umas das outras – recordamos apenas as principais: Raul Vilar, o escultor de *Loucura...* (1910) e Luís de Monforte, o dramaturgo de *Incesto* (1912), que reaparecem n’*A Confissão de Lúcio* (1913), o poeta Patrício Cruz de *O Sexto Sentido* (1909), que surge uma primeira vez n’*O Caixão* (1998) e depois reaparece em *Loucura...*, o escritor Inácio de Gouveia de *Ressurreição* (1914), que encontramos já no conto *Asas* de 1913 – convencem-nos a considerar a obra em prosa de Mário de Sá-Carneiro um grande romance-fresco sobre o artista moderno, porque, apesar de não o ser no género, é-o certamente nos seus conteúdos e nas suas personagens, e por causa dos seus conteúdos e das suas personagens.

O que tentaremos fazer neste estudo através da leitura e da análise da sua produção em prosa é examinar os diversos modos como as personagens de Sá-Carneiro enfrentam e resolvem as suas inquietudes, os seus tormentos e as suas contradições, ou seja, que respostas dão à crise de serem artistas modernos, e identificar que caminhos percorrem no trilho difícil que leva à miragem do Além. Como veremos, trata-se de uma luta exasperada e ilusória, mas feita sempre cientemente até ao fim, com a certeza de que jamais existirão meias-medidas, porque todas as vezes é necessário “arder até ao fim”, como lembra Inácio de Gouveia, personagem de *Ressurreição*. Com a convicção da impossibilidade, para cada um deles, de renunciar: renunciar à arte; renunciar à vida; renunciar a fazer da vida uma arte e da arte uma forma de vida; renunciar às inevitáveis e sabidas deceções da vida e da arte – magistralmente sintetizadas na imagem do “oiro falso” como manifestação eufórica da arte e constatação disfórica da realidade – através da tentativa de amar, enlouquecer, dispersar-se e morrer como únicas possibilidades de vitória do ideal sobre o real.

1.

O ARTISTA MODERNO

Os anos vividos e descritos por Mário de Sá-Carneiro nas suas obras são, para lembrar uma definição de Hippolyte Taine, os anos “dos negócios e do dinheiro”¹; os anos que veem a burguesia a apoderar-se do poder: uma burguesia de vistas curtas, febrilmente atarefada e sequiosa de dinheiro, inteiramente absorvida por interesses de ordem prática, que conhece o preço de tudo, mas o valor de nada, prisioneira de um materialismo árido e mesquinho; os anos do rápido processo de tecnicização e de industrialização da vida económica que acaba por interessar inevitavelmente também a vida intelectual; os anos do desenvolvimento da imprensa quotidiana e periódica, que, como afirma Albert Cassagne, “en s’industrialisant, industrialisait aussi la littérature”². O jornalismo torna-se o rival e o mais perigoso concorrente da arte pura; são os anos que veem o triunfo do *feuilleton* e dos romances de folhetim que representam a penetração do princípio do negócio na literatura.

Inevitavelmente, também os artistas e os literatos da época são arrastados na órbita desta rápida evolução: humilhados e degradados, de costas contra a parede, reduzidos à impotência, e, por vezes, também à miséria, a única possibilidade que têm de se opor concretamente ao ambiente burguês e ao materialismo alastrante da época é a tentativa de afirmarem e de imporem uma forma de vida especificamente artística. Num primeiro momento, esta tentativa é representada pela *bohème* que Albert Cassagne,

¹ H. Taine, *Saggi di critica e di storia. Stendhal e Balzac*, Biblioteca Clinamen 12, Florença 2008, p. 54. Mais em geral, são anos de transformações intensas que seguem descobertas científicas, invenções, novas teorias e pensamentos filosóficos importantes que vão da descoberta da anestesia, em 1846, à identificação dos neurotransmissores, em 1914, passando, entre outras coisas, pela invenção do telefone (1876), da lâmpada (1879) e do cinematógrafo (1895), através de melhorias dos meios de transporte e das teorias da Evolução de Charles Darwin (1859), da Psicanálise de Sigmund Freud (1896) e da Relatividade de Albert Einstein (1905).

² A. Cassagne, *La théorie de l’art pour l’art – En France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Éditions Champ Vallon, Seyssel 1997, p. 55.

lapidar mas eficazmente, define como “la vie romantique opposée à la vie bourgeoise”³ e que nasce da fé serena e segura no valor sagrado e desinteressado da arte, na superioridade absoluta do artista relativamente ao mundo que o circunda. A sociedade burguesa e os seus pequenos e entediantes costumes não o reconhecem e não lhe reconhecem o justo valor; ela pensa poder ignorar e não levar em conta o artista, dado que ele não lhe oferece nenhuma vantagem ou prazer de tipo material. Assim sendo, o artista sente-se no pleno direito de se lhe opor com todos os meios à sua disposição, de manifestar a sua alteridade radical, de mostrar que não pode ser avaliado com as suas medidas ou julgado consoante as suas normas, como bem explica Theophile Gautier no *Préface à Mademoiselle de Maupin*: “Il y a deux sortes d'utilité, et le sens de ce vocable n'est jamais que relatif. Ce qui est utile pour l'un ne l'est pas pour l'autre. Vous êtes savetier, je suis poète”⁴. Nesta grande crise de valores, originada por “uma situação cultural geral de ‘decadência’, configurada por um sentimento geral de incerteza”⁵, a vontade deliberada de ser diferente e de permanecer à parte parece tornar-se, com efeito, uma escolha imposta pela necessidade. Todavia, observando melhor esta escolha, não é difícil entrever que o que aparentemente parece ser uma exigência impelente, na verdade não é senão uma defesa vital, animada pelo desejo não só de fazer da vida uma arte, como e sobretudo de abrir espaço ao artista também na vida, da qual não pode e não quer abdicar⁶.

³ *Ibidem*, p. 30.

⁴ T. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Charpentier Libraire-Éditeur, Paris 1860, p. 20.

⁵ D. Vila Maior, *O Sujeito Modernista: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: crise e superação do sujeito*, Universidade Aberta, Lisboa 2003, p. 74.

⁶ Em boa verdade, a *bohème* está destinada a naufragar e a partir-se no embate contra a potência inflexível da realidade: desde logo, os verdadeiros artistas apercebem-se disso e escolhem outras estradas. De facto, passados poucos anos, o significado da *bohème* deixou de ser o mesmo: “En 1848 la bohème n'est plus l'avant-garde des artistes; c'est une arrière-garde dépassée, en désarroi, qui suit péniblement” (Cf. A. Cassagne, *op. cit.*, p. 28). A *bohème* torna-se o refúgio dos que não têm apoio nem força e que, pela sua fragilidade e fraqueza, são empurrados para as margens da sociedade pela vida, refúgio de todos os que não podem ou não querem fazer mais, reduzindo a simples moda o que fora, no seu tempo, uma natureza profunda e essencial. Este é o momento em que a pose altiva e interessante dos artistas disfarça e esconde apenas o vazio e a pobreza da sua substância interior; em que a vida nómada e irregular se torna um fim em si, ou seja, a única forma de vida que acaba por caracterizá-los como tais, isto é, como artistas. Determina-se, assim, uma exteriorização radical da problemática do artista: o artista apresenta-se e exhibe-se exclusivamente como indivíduo interessante e fora do comum que vegeta à margem da sociedade, como amoroso galante e sentimental ou como aventureiro

Os artistas afastam-se, portanto, da realidade, viram-lhe as costas e proclamam um novo ideal autónomo e zelosamente protetivo de arte. O culto da pura forma, da beleza desmaterializada e extraída, isolada do seu conteúdo, a separação absoluta da arte de toda a forma de função e de utilidade constituem a salvação almejada de uma vida esvaziada dos seus valores e reduzida a uma dimensão puramente material, a libertação e o resgate do artista de um mundo hostil à arte, que pretende prendê-lo e subjugar-lo às suas leis e regras. Para o artista, abre-se, assim, um mundo separado por um abismo insuperável pela época detestada e desprezada em que vive, um mundo em que a arte e a vida se tornam grandezas incomensuráveis e o artista se vê relegado para uma posição particular que o coloca fora e acima de tudo o que é “humano”.

Estamos face a uma das formulações mais elevadas e profundas da teoria da *art pour l'art*, cujo nascimento foi identificado, sempre por Albert Cassagne, precisamente no desequilíbrio terrífico que se criou entre a arte e a vida⁷, e cujos expoentes, nas palavras de Friedrich Brie, não passam de “pessimistas por natureza, que sentem da maneira mais profunda a separação entre os seus sonhos alados e a realidade efetiva e não são capazes de a ultrapassar com nenhuma forma de idealismo”⁸. Este é certamente o momento em que essa separação se torna maior e começa a ser percecionada de modo mais doloroso, sentido e intenso, e reconhecido com grande clareza e lucidez do olhar. Charles Baudelaire escreve nos seus *Journaux Intimes*: “Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foutes, je suis comme un homme lassé dont l’œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et devant lui qu’un orage où rien de neuf n’est contenu, ni enseignement, ni douleur”⁹. Algo de semelhante diz Gustave Flaubert numa carta de 29 de março de 1860: “Quand je me suis retrouvé seul, le soir, j’ai senti que entre moi et mes comortels il y avait des abimes”¹⁰, e noutra carta a George Sand, de 1872: “Nous sommes ainsi quelques fossiles qui subsistent égarés dans un monde

atento e espirituoso, cujas pobreza e miséria não passam de uma atração suplementar que lhe pertence com igual necessidade e que é parte integrante e indispensável do seu ser. Só esta sedução fascinante do ambiente, só esta forma de vida poética concebida de modo completamente extrínseco acaba por ter interesse e importância aos olhos do artista.

⁷ A. Cassagne, *op. cit.*, p. 35.

⁸ F. Brie, *Ästhetische Weltanschauung in der Literatur des XIX. Jahrhunderts*, Boltze, Freiburg 1921, p. 54. A tradução portuguesa é da autora.

⁹ C. Baudelaire, *Journaux intimes*, Les Éditions G. Crés et C., Paris 1920, p. 62.

¹⁰ G. Flaubert, *Correspondance*, 3.^a série (1854-1869), Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle Éditeur, Paris 1903, p. 175.

nouveau!”¹¹. A realidade presente, prosaica, vulgar e contrária à poesia, na qual se baseia a experiência poética e estética de Baudelaire¹², segundo as palavras de Benjamin, não passa da última das muitas tentativas realizadas pela arte e pela filosofia, a partir do século passado (Bergson, Dilthey, Proust), para evocar e dar vida a uma autêntica “experiência em contraste com a que se deposita na vida regulada e sem natureza das massas civilizadas”¹³ e que faz do poeta, assim como da gaivota, um isolado nesta terra:

Le poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l’archer:
Exilé sur le sol au milieu des huées
Ses ailes de géant, l’empêchent de marcher.¹⁴

¹¹ G. Flaubert, *Correspondance*, 4.^a série (1869-1880), Bibliothèque Charpentier, S. Charpentier-E. Fasquelle Éditeur Paris 1893, p. 111.

¹² Nos *Novos Ensaios sobre Edgar Allan Poe*, Baudelaire confronta o homem civilizado com o homem selvagem e escreve avantajando o homem selvagem: “Mas se se quiser comparar o homem moderno, o homem civilizado com o homem selvagem, ou até com uma nação dita selvagem, isto é, sem todas as invenções engenhosas que dispensam o indivíduo do heroísmo, quem não veria que toda a honra é para o selvagem” (Cf. C. Baudelaire, “Nuove note su Poe”, in C. Baudelaire, *Saggi critici*, organização de Cinzia Bigliosi, Pendragon, Bolonha, 2004, p. 108). E pouco antes, no mesmo ensaio, faz uma distinção nítida entre progresso espiritual e progresso material, entre poesia e realidade material: a grandeza de Poe consiste no facto de ele se ter lançado nos sonhos vivendo num mundo ávido e materialista. No crescimento da polémica contra a ideia de progresso, o isolamento do poeta torna-se total, o artista não só deve cortar as relações com o mundo que o circunda, como também com toda a tradição e história; o poeta não tem precursores: está sozinho com os seus sonhos virado para a transcendência. O que o espera é uma separação entre o mundo do poeta e a realidade histórica e isso autoriza Berman a falar de um dualismo que “apresenta uma certa parecença com a dissociação kantiana do reino numérico e do fenoménico, mas indo mais além relativamente a Kant, para quem as experiências e as atividades numéricas – a arte, a religião, a ética – funcionam ainda no mundo material do tempo e do espaço” (Cf. M. Berman, *Tutto ciò che è solido svanisce nell’aria. L’esperienza della modernità*, tradução de Virginia Lalli, Il Mulino, Bolonha 2012, p. 129). Segundo Vincenzo Curatola “encontramo-nos face a uma contradição que se repete nas páginas de Baudelaire, o qual uma vez exalta e outra despreza o mundo moderno, que pode, talvez com resultados mais convincentes, ser vista por uma perspectiva diversa: Baudelaire releva uma contradição que existe nas coisas antes de existir na teoria e, à parte as exasperações, preocupa-se, em primeiro lugar, com a indicação da estrada que o poeta deve percorrer, não para a resolver, mas sim para criar a poesia fundada na experiência desta situação” (Cf. V. Curatola, “Il pittore della vita moderna. Baudelaire: arte e modernità”, *Rivista Illuminazioni*, 7, 2009, p. 11).

¹³ W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, organização de Renato Solmi, con saggio introduttivo di Fabrizio Desideri, Einaudi, Torino 2006, p. 88.

¹⁴ C. Baudelaire, *I fiori del male e tutte le poesie*, organização de Massimo Colasanti, tradução de Claudio Rentina, New Compton Editori, Roma 2006, pp. 14-15.

Sem dúvida, esta é a geração de artistas que sente e exprime de modo mais áspero e apaixonado a negação absoluta da época desolada, desenxabida e desgostosa que lhe coube: “Comme je voudrais n’être pas aimé de ma mère, ne pas l’aimer ni elle ni personne au monde; je voudrais qu’il n’y eût rien qui partit de mon cœur pour aller aux autres et rien qui partit du cœur des autres pour aller au mien: plus on vit, plus on souffre”¹⁵, escreve ainda Flaubert, numa carta de 1851, a Louise Colet, e continua, numa carta de dezembro de 1853, ainda à mesma Colet: “Mais moi je la déteste, la vie; je suis un catholique, j’ai au cœur quelque chose du suintement vert des cathédrales normandes; mes tendresses d’esprit sont pour les inactifs, pour les rêveurs, je suis embêté de m’habiller, de me déshabiller, de manger, etc.”¹⁶.

O conhecimento mata a ação: para estes artistas, já não há possibilidade de vida fora da que consiste em esquecer-se, em atordoar-se, em pôr-se de parte. Tudo isto lhes é dado pela arte que se torna a salvação de uma vida entediante e intolerável, o único valor atemporal e imutável, a única entidade divina num mundo desertado pelos deuses. A arte como libertação da vida, como libertação da matéria: isto implica a ideia de uma arte também desmaterializada, de uma arte “purificada” de toda a contaminação ou interferência alheia. Flaubert sonha com “un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style”¹⁷, que aja apenas através da música das palavras, do ritmo da língua, do som e da cor; uma obra como a do poeta russo Petrus Ivanowitch Zagoriany do conto *Asas*, de Mário de Sá-Carneiro, cujos versos “resvalam” do caderno azul assim que alcançam a perfeição poética.

Todavia, a simples enunciação destes princípios não é suficiente; tal teorização implica, com efeito, também um modo preciso de conceber a natureza e o teor de vida do artista, que é de uma crueza e de uma grandiosidade sem igual. O artista tem de renunciar de uma vez por todas a meter-se nas coisas da vida, a agir e a sentir como os outros; ele tem de ter a atitude de um espectador silencioso da vida e votar-se a uma ascese perpétua:

Quand on veut, petit ou grand, se mêler des œuvres du bon Dieu, il faut commencer par se mettre dans une position à n’en être pas le dupe. Tu peindras le vin, l’amour, les femmes, la gloire, à condition, mon bonhomme, que tu ne seras ni ivrogne, ni amant, ni mari,

¹⁵ G. Flaubert, *Correspondance*, 2.^a série (1850-1854), Louis Conard, Paris 1910, p. 75.

¹⁶ *Ibidem*, p. 400.

¹⁷ *Ibidem*, p. 86.

ni tourlourou. Mêlé à la vie, on la voit mal, on en souffre ou on en jouit trop. L'artiste selon moi est une monstruosité, quelque chose hors nature.¹⁸

Para poder sê-lo, o artista deve sacrificar a própria vida e humanidade e ter uma atitude totalmente imune às paixões – atitude que lhe permite usufruir do direito de afirmar, nas palavras de Baudelaire, “Je me suis imposé de si hauts devoirs, que *quidquid humani a me alienum puto*. Ma fonction est extrahumaine”¹⁹; ou nas palavras de Flaubert: “Un homme qui s'est institué artiste n'a plus le droit de vivre comme les autres!”²⁰. Trata-se da consequência inevitável de uma negação extrema da vida, como única forma ainda possível para o artista, num mundo esvaziado dos seus sentidos e irremediavelmente hostil à arte.

Mas afirmar que a arte e a vida, a vocação artística e a natureza humana, estão desunidas e separadas em extremos opostos; dizer que ou se é artista ou se é homem, e não existe uma via intermédia, uma possibilidade de conciliação, tudo isto significa confiar ao artista uma das tarefas mais severas e difíceis: a de sacrificar a própria vida e a própria humanidade à arte, de consagrar e lhe dedicar toda e qualquer coisa, de deixar que tudo – tudo aquilo que ele estima profundamente – seja gasto e absorvido por ela. É este o momento em que, na dissidência entre arte e vida, começa a manifestar-se um sentimento novo: a humanidade reprimida e o fervor inibido e sufocado de vida continuam ali presos e a ser evitados, mas agora isso faz-se apenas com um esforço penoso e com a imposição de uma disciplina severa. A arte destrói a vida, a dedicação integral e incondicionada a ela implica, como consequência inevitável, o sacrifício desapiedado da humanidade vivente; agora não se trata somente de extorquir e levar a cabo este sacrifício, mas sim de saber, e, sobretudo, de perceber, se este é verdadeiramente necessário e se é algo de útil ou de moralmente condenável; de perguntar-se se se trata de um sacrifício que se possa fazer sem ir ao encontro da autodestruição e da ruína; de questionar-se se a humanidade pura e dura, a vida vivida integral e completamente não será mais saudável, mais rica e mais bela do que a arte que a devora e a consome. Quem a recusa e a afasta para longe de si não estará a cometer um crime imperdoável? Aparece, assim, ao artista moderno um novo sentir: a nostalgia do artista pela vida, pela realização da sua natureza humana. Trata-se do sentimento de quem, nas palavras de Friedrich Nietzsche, “viveu toda a vida fora do ‘real’, do mundo efetivo; por outro lado, pode-se

¹⁸ *Ibidem*, p. 23.

¹⁹ C. Baudelaire, *L'Art romantique*, Calmann Lévy, Paris 1885, p. 188.

²⁰ G. Flaubert, *Correspondance*, 4.ª série (1869-1880), cit., p. 473.

compreender que ele se tenha aborrecido, por momentos, até ao desespero, desta ‘irrealidade’ e falsidade da sua vida interior e que bem possa tentar, uma vez por outra, passar para o território que lhe está absolutamente proibido, isto é, para o domínio da realidade, e ‘ser’ realmente. Com que resultado? É fácil imaginá-lo”²¹. As personagens que saem das páginas destes romances são a resposta concreta à pergunta de Nietzsche: artistas de génio, sem dúvida, mas decadentes de sentimento, amorais, hedonistas, neuróticos, histéricos e frequentemente doentes na maneira de agir, porque, quando saem do próprio isolamento dourado e assomam à vida – da qual não tinham ideia, nem a ela aspiraram, atacando-a de forma zombeteira e detestando-a ferozmente, percebem que a única vida que lhes é permitido viver nada tem a ver com a vida feliz, alegre e despreocupada da humanidade simples e pura, sobretudo porque apenas pode ser inteiramente homem, somente se pode realizar como ser humano aquele que não for um artista e que não conhecer a clarividência e a pena de quem cria, cabendo-lhe em sorte, assim, enquanto artista, somente a vida nos seus trilhos mais sombrios, exasperados, inusuais, extremos, obsessivos e enigmáticos, que o leva a sentir-se, no final, ainda mais desconfortável, sempre mais vazio, só e exausto, quer como homem, quer como artista. Daqui o tremendo dilema: a arte ou a vida? O artista ou o ser humano? *Tertium non datur*. Da mesma forma que a arte impossibilita a vida, também a vida, por sua vez, impossibilita a arte.

Neste sentido, aparece no artista uma progressiva tendência para a interiorização do real que não diz respeito apenas à estruturação geral do conflito entre arte e vida, mas também ao modo como este é representado e configurado concretamente na obra. O artista refugia-se em mundos distantes, desloca os confins da sua representação do mundo objetivo para o mundo subjetivo, de uma experiência partilhada com a sociedade para uma experiência saboreada na solidão da própria alma. As obras literárias tornam-se, assim, quase romances psicológicos²², onde aparecem a ação propriamente dita e a mobilidade dramática, quase anuladas de todo, e saltam os tradicionais laços lógicos e cronológicos: o escritor e o poeta colocam-se, um e outro, num presente alucinado, do qual se eliminam as categorias de espaço e de tempo mais elementares, as estruturas sintáticas da língua, assim como os significados das palavras que já não têm como fim a comunicação, mas a evocação; através do jogo das analogias e das associações de imagens cria-se uma realidade nova que comunica com a

²¹ F. Nietzsche, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, tradução de Ferruccio Masini, Adelphi, Milão 1984, p. 91.

²² Como no caso de *Tino Moralt* de Walther Siegfried e em *Die gute Schule* de Herman Bahr, ambos de 1890.

realidade objetiva e pré-existente através de um código diverso, num estilo atormentado e epidémico, em que a sintaxe e o ritmo são muitas vezes sujeitos a violências por vezes insuportáveis²³.

Emerge, assim, em toda a sua poderosa tragicidade, um novo modo de “sentir” o mundo que, na sua plenitude vital, já não pode simplesmente aceitar e apoderar-se do ideal do artista ascético e afastado de *l’art pour*

²³ Todavia, este novo sentimento não encontra ainda a sua autêntica representação literária. Para que a literatura se confronte com este dilema, é necessário que apareça um sentimento novo em relação ao mundo e com ele a exigência de uma nova forma de se apoderar e de assimilar a realidade. A dissidência entre arte e vida torna-se assunto da obra literária só quando a vida recomeça a adquirir e a representar um valor aos olhos do artista puro, do *artiste*, à maneira de Flaubert, para quem a arte constitui a única missão e a única coisa que tem um significado. Não é por acaso que esta escola, a de *l’art pour l’art*, vive de modo mais profundo o problema do artista que é precisamente o sentimento mais pessoal, subjetivo e íntimo que se possa imaginar. Com efeito, somente entrelinhas ele ressoa, por exemplo, na *Éducation sentimentale*, de Flaubert (1869), com a sua lição e moral amargas, segundo as quais quem se mete na vida está fatalmente destinado a desintegrar-se, porque a vida corre e escorre entre os dedos, consumindo as forças de quem nela entra. O problema torna-se impelente no momento em que se dá à arte a tarefa programática de esta se transformar integralmente em vida, de captar e reproduzir toda a riqueza da vida, em que ela é obrigada a respeitar e a cumprir a realidade quotidiana com um rigor sem precedentes, ou seja, com o naturalismo. De facto, quanto mais o artista for exposto ao contacto direto com a vida e introduzido nela, e, por conseguinte, quanto mais a vida, em toda a sua imediatez, se tornar objeto e objetivo da representação artística, tanto mais rápida e facilmente esse artista tomará consciência da polaridade irreduzível da arte e da vida, bem como da impossibilidade de as fundir numa só unidade. É assim que o problema se complica e agudiza ulteriormente: ao dissídio entre vocação artística e natureza humana que se acende e se desenvolve no espírito do artista, acresce a luta que ele começa para capturar e prender a vida, pelo menos na obra de arte, a luta, se assim se pode dizer, entre a obra e a realidade que ela deveria refletir. O romance que talvez represente de modo grandioso e feroz esta dupla luta é a *Oeuvre*, de Zola (1887), em que o protagonista, Claude Lantier, conta como a vida – que ganha as feições de Christine, ou seja, do amor e da mulher que são o símbolo de toda a forma de vida plena e intacta, e de qualquer manifestação concreta e genuína de humanidade – mata a arte, negando ao artista quaisquer tentativas de a fixar na sua obra; mas, ao mesmo tempo, mostra também como a arte, à qual Lantier não consegue renunciar, destrói a vida e, por conseguinte, a sua relação com Christine, com uma progressão segura e incessante, sufocando o homem no artista. Por um lado, temos a vida que, na riqueza e na potência do seu eterno marear, continua obstinadamente a opor-se à tentativa de se deixar aprisionar na forma rígida da obra de arte (e os quadros de Claude são prova disso quando, com o tempo, se tornam sempre mais complexos, um novelo cada vez mais espesso de formas informes); por outro lado, a arte que pretende uma consagração total e neste abandono exigente desgasta por inteiro sempre mais a vida, sufocando no artista todo o espírito de humanidade e sensibilidade humana.

l'art. O artista puro, consagrado totalmente à sua arte, está condenado a uma esterilidade atormentada e, em definitivo, à ruína: “É um sonho insensato não querer ser, na terra, nada mais do que um artista”²⁴. Ao tipo de *artiste* de Flaubert, que se consome na sua solidão exasperada, contrapõe-se o artista que anseia pela vida enorme e exterminada, apaixonada e inebriante, a qual volta a adquirir, aos seus olhos, valor e significado. Embora continuem a estar presentes a consciência dolorosa da antítese entre arte e vida, a confirmação da inconciliabilidade e da insanabilidade do dissídio, da destruição regular da vida por mão da arte, da morte da sensibilidade e da mortificação da natureza humana por mão da vocação artística, o artista continua a sentir-se atraído pelo espetáculo da vida. E quanto mais este tipo de artista se apercebe de que a vocação artística o separa e o exclui da vida simples e genuína, tanto mais tormentoso é o desejo com que ele olha para a vida que lhe é negada e recusada, reivindicando para si o direito de se abandonar a ela, realizando-se também como ser humano.

A vida volta a ser, assim, aspiração nostálgica e uma das metas do artista²⁵: ele procura vivê-la tentando pará-la e aprisioná-la na sua obra, isto

²⁴ É. Zola, *L'opera*, tradução de Franco Cordelli, Garzanti, Milão 2006, p. 179.

²⁵ Na obra *O Pintor da Vida Moderna*, dedicada ao pintor Costantin Guys, ao propõe-se “instituir uma teoria racional e histórica do belo, contra a teoria do belo único e absoluto” (cf. C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, tradução de Giuseppe Guglielmi e Ezio Raimondi, prefácio de Ezio Raimondi, Piccola Biblioteca Einaudi, Turim 2004, p. 219), Baudelaire afirma que no belo é essencial a presença de dois elementos, o absoluto e a historicidade: o belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é igualmente difícil de determinar, e de um elemento relativo, accidental, que será, à vez ou simultaneamente, “a época, a moda, a moral ou a paixão” (*ibidem*, p. 280). E continua observando que “sem este segundo elemento, que é como um invólucro deleitoso, pruriginoso, estimulante do doce divino, o primeiro elemento seria indigesto, não degustável, inadequado e impróprio à natureza humana” (*ibidem*). A reivindicação baudelaيرية do laço arte-realidade contemporânea é perentória, não deixa dúvida alguma, o belo não vive numa pureza abstrata e solene, fora do espaço e do tempo: certo dos dois elementos que constituem a obra de arte, o absoluto e o contingente, a beleza e a concretude históricas, é o primeiro a constituir o fim, o valor estético, a submeter o outro aos seus princípios, mas a sua possibilidade real, a sua vitalidade, a sua efetiva existência forma um conjunto com a presença do material retirado da contemporaneidade. Encontramo-nos face a um momento importante na estética de Baudelaire, sobretudo se tivermos em consideração a descrição rica, complexa e vivaz do elemento variável moderno que constitui uma parte inseparável da obra de arte, tratando-se de uma reivindicação clara e nítida da relatividade do belo, oriunda da necessidade de este se configurar como belo histórico: “Há tantas belezas quantos os modos habituais de procurar a felicidade”, escreve Baudelaire citando Stendhal (Cf. C. Baudelaire, “Salon del 1846”, in C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, cit., p. 59). Já num ensaio dedicado ao *Salon* de 1845 e nos escritos sucessivos, se dedicam várias reflexões à modernidade da arte. No *Salon* de 1845, Baudelaire polemiza com os “passadistas”, critica o que passi-

é, tentando representá-la em toda a sua verdade e imediatez. Porém, trata-se de um engano: para poder reproduzir a vida na sua obra, o artista deve vivê-la, deve conhecê-la, deve ceder à tentação fatal de a penetrar, não só como artista que a observa e a pinta, mas também como homem que a vive. E sabemos qual é o resultado do artista que vive a vida; é o fracasso, pois é incapaz de fazer a escolha necessária: a recusa do artista em manifestar o lado humano do homem, ou a recusa do homem em manifestar o lado artístico do artista.

Trata-se, portanto, de um equívoco terrível cometido pelo artista, isto

vamente sabe a acadêmico e o que contrasta com a necessidade de renovar as formas e os sujeitos, concluindo com palavras que contêm já um dos motivos constantes e sugestivos da sua elaboração: o artista luta contra a realidade circundante para atravessar as aparências e extrair o que de poético e heroico existe até na vida quotidiana mais banal e comum. “Ninguém presta atenção ao vento que pode soprar amanhã; e, todavia, o heroísmo da vida moderna circunda-nos e persegue-nos. Não são os sujeitos e as cores a faltarem às epopeias. O pintor, o verdadeiro pintor será aquele que souber arrancar o lado épico à vida hodierna e fazer-nos ver, mediante a cor e o desenho, quão grandes e poéticos somos com as nossas gravatas e os nossos sapatos de verniz!” (*ibidem*, p. 57). O procedimento através do qual nasce a obra de arte não é criação do poeta inspirado que retira da sua interioridade o fantasma poético, mas é fatigante, dolorosa, dramática resistência aos golpes da realidade que invade e assalta, um “parar os choques [...] com a própria pessoa intelectual e física” (*ibidem*), para extrair do mundo percebido a beleza nele escondida, para construir com materiais retirados dele as imagens em que reina o belo. No poema *Le soleil*, Baudelaire descreve-se num duelo semelhante ao que contrapõe o pintor da vida moderna às figuras que acumulou durante o dia: “Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures / Les persiennes, abri des secrètes luxures, / Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés, / Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés, / Je vais m’exercer seul à ma fantastique escrime, / Flairant dans tous les coins les hasards de la rime / Trébuchant sur les mots comme sur les pavés / Heurtant parfois des vers depuis long temps rêvés” (Cf. C. Baudelaire, *I fiori del male e tutte le poesie*, cit., p. 156). Tal como o pintor no deserto do seu quarto trava a sua batalha com cores, desenhos, imagens após ter errado pela cidade, também o poeta, na sua inquieta solidão, combate com as palavras e os versos e mantém à distância, atrás das janelas, iminente, mas longe, a metrópole, escondida pelas persianas corridas; o poeta, como o pintor, se intromete nas imagens que guarda por frequentar as estradas espumejantes de multidão. Nos últimos versos, ao comparar o poeta com o sol, conclui: “Quand, ainsi qu’un poète, il descend dans les villes, / Il ennoblit le sort des choses les plus viles, / Et s’introduit en roi, sans bruit et sans valets / Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais” (*ibidem*). O poeta frequenta a cidade, que enche a sua memória de aspetos muitas vezes comuns, vis, banais; durante o duelo, os materiais decompõem-se, deformam-se, transformam-se, harmonizam-se e adquirem um novo significado ideal no mundo da arte. Cada tempo teve a sua modernidade; esta é algo de indefinido, mas é o que substancia a vida de um século e constitui o aspeto temporal, fugitivo da arte, do qual o belo não pode e não deve prescindir.

é, o equívoco de poder pensar em participar nas coisas da vida, vivendo a sua experiência como todos os outros, considerando-a apenas, todavia, enquanto artista, ou seja, limitando-se a avaliá-la e a utilizá-la em função da sua arte, e, ao mesmo tempo, decidindo nunca se perder de todo nela e nunca se deixar absorver completamente por ela; trata-se também de tentar experimentar a vida como matéria e cera a modelar, como uma série de estímulos estéticos contínuos e ofuscantes, como forma, cor e palavra; trata-se do empenho em nunca se entregar realmente a ela, mas sim de “manuseá-la” e “utilizá-la” de modo funcional, escolhendo apenas, com prudência, exclusivamente os conteúdos de que necessita. O que o artista representa, neste caso, já não é *l’art pour l’art* de Flaubert – cujo artista está decidido a permanecer sempre e só um “espectador” da vida –, mas a afirmação e o triunfo do estetismo: é a fuga da vida do homem que perscruta a aparência das coisas, da mesquinhez e da banalidade da rotina diária, e, por outro lado, e ao mesmo tempo, é a fuga da existência solitária e nostálgica de quem está dividido interiormente²⁶. A arte e a vocação artística, que se enfrentaram com a natureza e a integridade humana enquanto forças reciprocamente estranhas, e o artista, que tomou consciência dolorosa da impossibilidade de uma realização plena da própria natureza humana e da felicidade concreta e viva, nada mais podem fazer senão usar a vida, as pessoas e os sentimentos em função da realização dos seus objetivos artísticos, isto é, reduzindo-os a modelos para a sua arte e relegando-os para simples meios.

Como se disse, este compromisso de uma vida vivida em função da atividade artística que possui, aparentemente, todos os pressupostos para colmatar e satisfazer em paridade, quer as aspirações do homem, quer as do artista, é apenas mais uma ilusão. O homem que reside no artista não é capaz de provar a vida somente em termos estéticos e cede, após imensas resistências extenuantes, à tentação de se intrometer e de se perder na vida, de se deixar envolver perdidamente pelos sentimentos e pelos homens, mostrando assim, não só a sua absoluta estranheza e vulnerabilidade, mas confirmando sobretudo aquilo que o artista que reside no homem, no fundo, sempre soube: que a antinomia profunda e a antítese entre arte e vida são irredutíveis e insuperáveis, porque o artista puro não pode ser capaz de amar humanamente os homens e as coisas, mas somente de

²⁶ “Tornando-se espectador da própria vida evitam-se os sofrimentos da vida”, diz Oscar Wilde no *Retrato de Dorian Gray* (Cf. O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, organização de Benedetta Bini, Marsilio, Pádua 2013, p. 77) e Gabriele D’Annunzio em *Fuoco*: “Mais uma vez ele queria mostrar que, para obter a vitória sobre os homens e as coisas, nada vale tanto quanto a constância da exaltação de si mesmo e a exaltação do próprio sonho de beleza ou de domínio” (Cf. G. D’Annunzio, *Il fuoco*, Mondadori, Milão 2002, p. 63).

os exacerbar em termos estéticos, vivendo uma vida à procura da ebriedade, mas também do vazio total.

Assim que mais esta mentira falsa e enganadora se desvela, assim que percebe que aquela voz não passa de um eco, ao artista que se atreveu a viver, como nos diz Mário de Sá-Carneiro, restam apenas duas soluções possíveis: a loucura, chave para abrir as portas ao sentido do mundo, a única que, em tanta insensatez, parece dizer ainda a verdade e que Raul Vilar, em *Loucura...*, define como a “suma felicidade”²⁷ e o protagonista de *Mistério* define como a “vitória”²⁸; e a morte, princípio de esperança salvo no meio do desencanto, ou melhor, salvo para além do desencanto extremo, “a única coisa interessante que existe actualmente na vida”²⁹, como lembra Lourenço Furtado em *Página dum Suicida*. Morte como impossibilidade de renunciar à vida, sabendo, como diz o protagonista do conto *Mistério*, que a única escolha que resta ao artista é precisamente “renunciar, vivendo, ou vencer, morrendo”³⁰, pois morrer não é ser derrotado, mas vencer, e o artista sá-carneiriano não quer renunciar, nunca, a alcançar “o triunfo maior”³¹.

1.1 O “sentir” do artista sá-carneiriano

Muitos dos sentimentos, dos tormentos e das atitudes típicas do artista finissecular brevemente descritos nas páginas anteriores aparecem declinados nas personagens das obras de Mário de Sá-Carneiro. Toda a sua produção em prosa, com efeito, se fixa, e, ao mesmo tempo, se expande como um grande fresco, nesta dolorosa prova dos nove da conceção e da prática do artista moderno e do seu sentir aristocrático.

Ao centro, um desfile de artistas geniais, sempre egoístas e muitas vezes infantis, que vivem a vida na modernidade, e da modernidade, embalando-se com a procura nervosa, por vezes neurasténica, e com a tentativa hedonista de realizar a sua ideia suprema de arte, sentindo como uma obrigação “ultrapassar os limites da experiência quotidiana para poder recuperar o significado essencial da existência”³². Eles veem, sentem e

²⁷ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, edição de Fernando Cabral Martins, Assírio & Alvim, Lisboa 2010, p. 176.

²⁸ *Ibidem*, p. 468.

²⁹ *Ibidem*, p. 219.

³⁰ *Ibidem*, p. 463.

³¹ *Ibidem*, p. 428.

³² E. Sapega, “Em busca da velada subtil: experiência, marginalização e ruptura nas novelas de ‘Céu em Fogo’”, *Colóquio/Letras*, 117/118, 1990, p. 74.

reagem à vida mesquinha, banal e desenxabida dos chamados “lepidópteros” – palavra pejorativa cunhada por Sá-Carneiro “para designar essa larga maioria de banais cidadãos burgueses, de perfil democrático, romântico-realista e católico, supostamente destituídos de criatividade, gosto e sentido crítico, que, por isso mesmo, constituíam o alvo privilegiado dos fingimentos e *boutades* modernistas”³³ – de maneiras diferentes, mas sempre através da lupa distorcida do amor, da loucura, considerada o elemento que, mais do que os outros, “distingue positivamente o protagonista da multidão”³⁴, da despersonalização e da morte. Estes elementos fundem-se num conúbio e numa sequência muitas vezes irregulares, criando e descrevendo artistas com sensibilidade diversa. Temos o cultor da mais autêntica forma de *l’art pour l’art*, que se desinteressa completamente da vida vulgar e comum, fechando-se no isolamento dourado da torre de marfim, para se dedicar com devoção total à criação da sua arte; é o caso do poeta russo Petrus Ivanowitch Zagoriansky de *Asas*, que se fecha por dias a fio no seu ateliê, do Domingos Antena do conto *A Estranha*

³³ A.N. Piedade, “Sá-Carneiro e Pessoa ou a ‘Necessidade de reagir em Leonino contra o ambiente’”, in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), *Paris, Mário de Sá-Carneiro et les autres*, Éditions Hispanique, Paris 2017, p. 31. Em boa verdade, os âmbitos em que Sá-Carneiro usa esta palavra-chave são diferentes e não se limitam à “lepidopteria nacional e alfacinha, de colarinhos sujos na alma” (carta de 5 de novembro de 1915; Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, edição Manuela Parreira da Silva, Assírio & Alvim, Lisboa 2001, p. 234), como se deduz por várias passagens das cartas a Pessoa em que Sá-Carneiro define lepidóptero um café (“Refugio-me da chuva [...] num café lepidóptero em face da Avenida da Ópera”; carta de 15 de junho de 1914; *Ibidem*, p. 106); o tempo (“Um tempo com extremo lepidóptero: calor (e ontem trovoadas), mas sobretudo as impossíveis festas nacionais: balões, bailaricos, guitarras”; carta de 13 de julho de 1914; *Ibidem*, pp. 122-123) chegando até a estabelecer uma escala da lepidopteria: “Lepidopteria: de 0 a -20 (logo -20, a lepidopteria máxima)”; carta de 1 de setembro de 1914; *Ibidem*, p. 147. Cinquenta anos depois, Almada Negreiros homenageará a palavra, definindo-a como “a mais profunda das três criações de vocábulos pejorativos usuais em dias do Orpheu”, precisando que “lepidóptero simula com o próprio vocábulo palavra erudita com todo o fingimento de individuar categoria de exceção [...] É tão feliz esta criação que não deriva de nenhuma possibilidade filológica como afinal o parece” (Cf. J. de A. Negreiros, *Orpheu 1915-1965*, Ática, Lisboa s.d., p. 29). A título de curiosidade: as outras duas palavras consideradas pejorativas, além de “lepidóptero”, são “botas d’elástico” e “literatura”, que Almada define assim: “dizia-se em geral do texto escrito ou edição impecável gramatical e sintaticamente composto, e simulando conceito, mas sem propriedade de mover cordéis quotidianos” (*Ibidem*, pp. 27-28).

³⁴ B. Gori, “A Relação Arte-Vida na Primeira Produção em Prosa de Mário de Sá-Carneiro”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, Arranha-Céus, Lisboa 2018, p. 118.

Morte do Prof. Antena, que se entrincheira no seu laboratório, ou, ainda, do protagonista de *Mistério*, que numa “vila que assemelhava-se a um desses sensatos ‘cottages’ ingleses e, por fora, revestia-a um manto de glicínias [...] Em volta, um grande isolamento [...] a capital adivinhava-se ao longe num tumultuar de luzes, pressentida num vago eco a movimento e a civilização que melhor vinha frisar ainda a tranquilidade e o isolamento da moradia encantada”³⁵. Conhecemos o artista que encontra a sua realização de vida e arte num universo que “não é mesmo universo: é mais alguma coisa”³⁶, tal como o homem dos sonhos e o fixador de instantes dos contos homónimos e os protagonistas de *A Grande Sombra* e de *Eu-Próprio O Outro*. Encontramos o esteta puro que tenta fazer da sua vida uma obra de arte, vivendo circundado apenas de arte e de beleza, abandonando-se completamente às sugestões estéticas e procurando o artifício e o inefável em cada experiência de vida como escudo contra a realidade banal e o horror da vida comum, o contacto com as classes inferiores e a vulgaridade de uma sociedade mercantilizada, que, aos seus olhos, se deixa dominar apenas pelo lucro e pelo bem-estar económico, como Inácio de Gouveia de *Ressurreição* ou Gervásio Vila-Nova e Ricardo de Loureiro de *A Confissão de Lúcio*. E encontramos o esteta decadente que se sente nobre e aristocrático, não tanto e não só pelas suas origens, mas sobretudo pelo ideal de vida e de perfeição artística que maturou, que se mostra sempre bizarro e excêntrico, que tem atitudes provocadoras e desdenha os bem-pensantes e os moralistas, tentando primeiro experimentar a vida através da sua arte, ou seja, fazendo dela uma forma de vida, para, em seguida, falhar miseravelmente na sua tentativa, ao abandonar-se completamente à vida e aos seus sentimentos não só como homem, mas também como artista, sendo exemplos disso Raul Vilar de *Loucura...* e Luís de Monforte de *O Incesto*.

Trata-se, todavia e sempre, de artistas afastados da política e dos negócios, para os quais de nada vale a confiança no progresso, nos imperativos morais, na religião, afigurando-se esta também hipócrita e falsa; homens ricos e ociosos, educados no luxo e habituados desde sempre ao obséquio obediente dos outros, munidos de fortunas avultadas e sem profissões, com o único fim de poder professar a arte como ocupação exclusiva, cultivando-a sem preocupações de tempo e dinheiro; que tendem a identificar-se com o refinado e o incomum, enquanto símbolos da superioridade aristocrática do seu espírito, que buscam na euforia do amor e na volúpia do ato sexual – descrito como ato sem amor, brutal, perverso, obsessivo e violento, em que o desejo erótico empalidece frequentemente face à

³⁵ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 473.

³⁶ *Ibidem*, p. 483.

morte, ganhando não raras vezes as feições de uma sensualidade criminosa – um capricho ardente, uma forma de realização vital que nunca se contenta, ou então, só por breves instantes prodigiosos, com as alegrias e os prazeres vividos e com os resultados obtidos, porque anseiam sempre por sentir e experimentar sensações e emoções novas e fortes, viver experiências loucas e estranhas, e alcançar objetivos que, às vezes, ultrapassam até o seu conceito pessoal de perfeição, sentindo-se perenemente insatisfeitos e ardentemente atraídos por tudo o que é misterioso, perigoso, belo e artificioso, precisamente aquilo que, na maior parte dos casos, pela sua natureza passa e não dura. Este enigmático “contentamento descontente”³⁷, esta necessidade de combater a qualquer custo e possivelmente destruir a vulgaridade, esta bulimia por tudo quanto é fugaz, ilusório e vão representa também um dos principais dramas dos artistas, porque bem sabem que, sendo transitórias a perfeição, a beleza e a excecionalidade, e que o prazer, quanto mais refinado e artificioso, tanto mais cedo estará destinado a esgotar-se, o resultado final só pode ser o abandono definitivo ao insuportável tédio da quotidianidade, a aceitação incondicional das misérias da vida e, em última instância, a eventualidade da derrota³⁸. Trata-se da tendência inevitável para a autodestruição e para a “arrolladora importancia del elemento negativo”³⁹ de que fala Matei Calinescu, próprias do igualmente inevitável “nihilismo omniabarcador” da Modernidade⁴⁰. Daí a necessidade de amar a vida, exasperando-a em contínua suspensão na beira do abismo, no limite do ilícito e do ímpio; ou impedindo-lhe quaisquer acessos fora da arte, ou então vivendo-a, aceitando as suas perversões morais e quebrando as suas regras éticas com a convicção

³⁷ P. Morão, “Paris e o dandismo em António Nobre e Mário de Sá-Carneiro”, in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), *op. cit.*, p. 58. A expressão é do conto *Ressurreição*, onde é usada para descrever o estado de espírito do protagonista, o escritor Inácio de Gouveia (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 598).

³⁸ Talvez ninguém tenha expresso os limites desta posição melhor do que Marcel Proust quando, no Prefácio à tradução francesa de *Bíblia d'Amiens*, de John Ruskin, escreveu: “Para uma época de diletantes e de estetas, um adorador da beleza é um homem que, não reconhecendo outro deus a não ser a beleza e não praticando outro culto a não ser o seu, passa a sua vida a deleitar-se com o prazer que lhe dá a contemplação voluptuosa das obras de arte. Ora [...] a beleza não pode ser amada de modo fecundo, se for amada apenas pelos prazeres que dá. Da mesma maneira, buscar a felicidade pela felicidade apenas nos levará ao tédio, e para encontrar a felicidade é preciso ir à procura de outra coisa, assim, o prazer estético é-nos dado a mais se amarmos a beleza como algo real que existe fora de nós” (Cf. M. Proust, *Contro Saint-Beuve*, notas ao texto de Pierre Clarac, Mimesis, Milão 2013, p. 110).

³⁹ M. Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, tradução de María Teresa Berguiristain, Editorial Tecnos, Madrid 1991, p. 104.

⁴⁰ *Ibidem*.

de que aos artistas geniais tudo é lícito e permitido: a violência, a traição, a loucura, o assassinio, o suicídio, o incesto. O mal habita o bem e a alegria vive no tormento. O crime é natureza e, portanto, inocência. Os conceitos de bem e de mal confundem-se equivocadamente, porque “a paixão pela destruição é também uma paixão criativa”⁴¹ e porque há uma grandeza em todas as loucuras e uma força em todos os excessos. São artistas que, considerando-se criaturas superiores, onnipotentes, detentores de um poder absoluto, parecido com o de Deus, se atrevem a violar leis físicas e cívicas que regulam a natureza e a vida do homem: de Raul e do protagonista de *O Fixador de Instantes*, que procuram parar o tempo (um, através da tentativa de desfigurar o rosto da mulher, o outro, eternizando momentos significativos da sua vida), ao Prof. Antena, que, numa espécie de palingénese, viola a lei do tempo e do espaço conseguindo viver, com o seu próprio corpo, uma vida anterior, a Petrus Zagoriansky, que quebra a lei da gravidade no momento em que, alcançada a perfeição dos seus versos, estes voam do caderno em que foram escritos; até chegar a toda uma série de personagens que cometem crimes hediondos contra si mesmos e contra os outros, contra toda a lei de Deus e dos homens, convencidos de que não há infâmia no prazer e de que a dor e a morte não são privações de bem ou negações de vida, mas, pelo contrário, exaltações positivas dela: dos protagonistas de *A Grande Sombra* e de *O Fixador de Instantes* que matam com um punhal a amante ocasional, a toda uma série de artistas que provocam a morte por suicídio, entre os quais Raul Vilar, Patrício Cruz e Luís de Monforte. É a tentativa, para retomar as palavras de Eduardo Lourenço, de transformar a existência numa “existência poética, apoderar-se dos poderes que, sabiamente, talvez, a mitologia confere a um semideus e tentar dominar com eles as várias faces de um destino adverso até converter toda a realidade em realidade poética”⁴².

Daí o sentimento humano e artístico perene de alucinado afã, primeiro, de exasperada e desesperada busca e, depois, de insatisfação e frustração – bem definida por Dionísio Vila Maior, quando fala das “frustrações em não conseguir alcançar a plenitude desejada”⁴³ e também da “necessidade de continuamente se querer atingir essa plenitude”⁴⁴ – que se condensa, por vezes, de maneira oprimente, naquela atmosfera inconfundível de

⁴¹ M. Bakunin, *Stato e anarchia*, introdução de Maurizio Maggiani, Feltrinelli, Milão 2013, p. 47.

⁴² E. Lourenço, *Tempo e Poesia*, Gradiva, Lisboa 2003, p. 57.

⁴³ D. Vila Maior, “Mário de Sá-Carneiro: Intranquilidade ou ‘dever do artista?’”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, cit., p. 192.

⁴⁴ *Ibidem*.

irrealidade – uma dimensão a meio caminho entre o sonho e a realidade, entre a mais pura loucura e a mais absoluta lucidez – que abarca quase todos os seus contos e as suas personagens, que são sempre indizivelmente inquietas e irrequietas, bizarras e maníacas, muitas vezes incompreensíveis nos pensamentos e nas ações, e, por mais que tentem, não conseguem escapar deles. Personagens aos quais falta esse princípio consolador, essa harmonia que deveria aplacar também as externalizações mais violentas e que encontramos, pelo contrário, quase sempre guiadas por um princípio agressivo, por uma dissonância cortante, por um espírito latente de vitória destrutiva. Destruir-se e destruir. É a apologia do crime como princípio fundamental de elevação. Artistas que semeiam à sua volta a maldição que pesa sobre o seu destino, que, como o harmatão, investem contra quem tem o azar de se encontrar no seu caminho. É o desassossego ébrio e o desejo esquivo dos que já penetraram com o seu olhar agudo, mas ofuscado, na pequena comédia do ser, dos que têm aquela predisposição natural de espírito, a que Friedrich Nietzsche faz referência em *Para além do Bem e do Mal*, quando fala da “valentia silenciosa de quem sofre, [...] do orgulho do eleito do conhecimento, [...] do iniciado, para não dizer do sacrificado, da sua certeza terrificante de saber mais, em virtude do seu sofrimento, de quanto possam saber até os mais prudentes e sábios e de terem conhecido e de se terem sentido, pelo menos uma vez, ‘em casa’ nos muitos mundos remotos e medonhos que vós ignorais!”⁴⁵. São homens que perscrutaram a realidade em todos os seus condicionamentos mais secretos, que a perscrutaram até ao fundo e até à náusea, tornando-os, este conhecimento, cientes de serem diferentes, incapazes de viver a vida como os outros, os que não sabem. Todavia, continuam a cobiçá-la com um impulso tanto sofredor quanto irrefreável, porque, apesar de saberem tudo isto, decidem igualmente fazer uma tentativa; porque todos, mesmo os artistas de génio, no fundo, amam a vida, sobretudo quando a experimentam como sempre a desejaram.

A obra de Sá-Carneiro desenrola-se inteiramente segundo estes dois grandes ritmos pendulares: entre uma tendência para fugir do mundo e da vida, entregando-se à arte, e a tendência oposta, para procurar a arte nos meandros mais obscuros, esquivos, umbráteis e misteriosos da vida, na tentativa ruínosa para o artista sá-carneiriano – ruínosa porque é apenas uma ilusão momentânea – de remover os confins que sabe serem insuperáveis entre experiência artística e experiência quotidiana e de dissolver a experiência artística nas outras experiências da vida. De qualquer modo, nunca há traços de verdadeira ebriedade vital, de simples alegria de vida

⁴⁵ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, tradução de Ferruccio Masini, Adelphi, Milão 1977, p. 73.

nas suas personagens. Com efeito, o mundo descrito por Mário de Sá-Carneiro não é um mundo feliz: um mundo feliz teria criado uma arte “do Aquém” e não teria procurado uma arte “do Além”; e também Fernando Pessoa o reconhece quando, numa carta a João Gaspar Simões, descreve a sua obra como “atravessada por uma íntima desumanidade, ou melhor, inumanidade: não tem calor humano, nem ternura humana”⁴⁶. E mesmo quando há cores luminosas e brilhantes, estas estão sempre ligadas a momentos de exaltação breves e transitórios, ou seja, aqueles momentos em que as suas personagens conseguem de facto, mas ilusoriamente, alcançar o *Além*, cancelar e confundir os planos, quando conseguem julgar as outras experiências, sejam quais forem – do homicídio, ao suicídio, à loucura –, como se fossem não só experiências artísticas, mas também estéticas, porque, para eles, a arte é sempre um gozo dos sentidos, como uma boa música ou um bom perfume, que se transforma em prazer, mesmo em prazer físico. Portanto, a ideia de arte que estes sonhadores etéreos da irrealdade têm não só enfatiza o papel da experiência artístico-estética, como chega a dissolvê-lo, fazendo do gozo, do belo e do mistério os elementos principais que qualificam a própria experiência, ou, por outras palavras, que recuperam e dirigem cada experiência à esfera da arte, tornando-se a própria arte uma experiência existencial. É por isso que as personagens sá-carneirianas vivem cada experiência como se fosse a última, enquanto veículo para descobrir e perceber novas sensações artístico-estéticas: o objetivo é cindi-las para depois as unir de novo, até chegarem a compor com essas sensações artístico-poéticas aquilo que para eles é a obra de arte e para realizarem esse conceito de belo e de beleza, de espaço azul, que os leva a delirar, pensando assim que compõem sinfonias com os perfumes, que saboreiam o ar como som, que escrevem contos como luz e cor. Cada personagem sua faz ou tenta fazer algo de semelhante, mas enquanto tenta encontrar no quotidiano inevitável algo de análogo ao refinamento da experiência artístico-estética, pode acontecer que aquilo que consegue obter seja, pelo contrário, desenvolver uma atitude de delibação e de sabor em relação a essa experiência, uma atitude que o faz descer para o grau de *gourmet* da arte, ou seja, de alguém que, embora crie beleza, é incapaz de a pensar, dado que o pensamento não está ao serviço da arte, mas a arte ao serviço do pensamento, fazendo-o vibrar e resplandecer, tornando-o luz, espírito, beleza e cor.

É justamente desta espécie de clarividência cognitiva que Mário de Sá-Carneiro deriva o gosto apaixonado pela expressão característica⁴⁷, a

⁴⁶ F. Pessoa, *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, prefácio, posfácio e notas de João Gaspar Simões, 2.^a edição, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1982, p. 77.

⁴⁷ Repare-se no que diz a Pessoa, na carta de 4 de setembro de 1914, a propósito da

sua sede insaciável de descrever vidas extravagantes e bizarras, de lançar em expressões linguísticas ousadas e desconhecidas para a língua portuguesa, a sua refinada mestria no campo da palavra; elementos que revelam um espírito exigente e mimado, necessitado de estímulos sempre novos, sempre à procura de conquistas linguísticas contínuas e inovadoras, com o objetivo de conseguir não só criar uma realidade nova, como também, através dela, conseguir dominar a realidade real, tornando-se assim um meio com o qual poder vingar-se dela. Sá-Carneiro sabe até bem demais, como Flaubert sabia, que o prazer de escrever e anatomizar é uma vingança⁴⁸: a arte superior da mais cobiçada designação, a capacidade de representar, através da palavra, realidades outras é também um modo de fixar, por assim dizer, a realidade ao seu lugar, um modo elegante de se defender e de se salvar, ao qual recorre o artista que se sente excluído e esmagado – em virtude da sua busca e do seu saber – pela vida que o exclui e o esmaga. Mas esta necessidade que o artista sente de nomear volta a obrigar o adepto do conhecimento sá-carneiriano a uma nova forma de observação. Qualquer “denominação” artística é, com efeito, impossível sem uma “observação” artística adequada que se torna,

língua basca, com a qual entra em contacto durante a breve estada em Barcelona: “Pelo mesmo correio mando-lhe um jornal de Bilbao, com artigos em basco. Repare-me para esse idioma, e diga-me se não dá bem a impressão duma língua Outra. É perturbador e misterioso – língua antiquíssima, de origens ignoradas, ignoradas, d’além-civilização. Eu acho impressionante!” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 149).

⁴⁸ Todavia, exigir ao artista um abandono desinteressado das coisas, das paixões e dos homens significa também chegar a uma forma de “realismo” consequencial e a uma exigência de objetividade. Di-lo Flaubert quando, nas suas conclusões, numa carta a George Sand de dezembro de 1875, afirma: “l’artiste ne doit pas plus apparaître dans son oeuvre que Dieu dans la nature” (Cf. G. Flaubert, *Correspondance*, 4.ª série (1869-1880), cit., p. 213). Mas, em boa verdade, mais uma vez, o “realismo” e a objetividade de Flaubert não passam de uma nova tentativa de se libertar da própria humanidade, de se evadir e fugir da própria personalidade, de se esquecer, de se atordoar. Este nexó é observado com a máxima atenção e profundidade de novo por Nietzsche, quando afirma que “a vontade de ser objetivo”, por exemplo, em Flaubert, “é um mal-entendido tipicamente moderno. [...] Eles gostariam, como Schopenhauer, de ‘se libertar’ de si mesmos através da arte, de se refugiar no objeto, renegando-se a si mesmos” (Cf. D. Losurdo, *Nietzsche e la critica della modernità*, Manifestolibri, Roma 2004, p. 37). Mas o realismo de Flaubert é também algo mais e diverso: é a forma mais refinada e talvez menos vistosa de desforra e de vingança do artista relativamente à vida, ao odiado mundo circundante. Ele mesmo o confessa, quando, na carta a George Sand, de 18-19 de dezembro de 1867, afirma: “Il me semble que le mieux est de les peindre, tout bonnement, ces choses qui vous exaspèrent. Disséquer est une vengeance” (Cf. G. Flaubert, *Correspondance*, 3.ª série (1854-1869), cit., p. 285).

assim, por sua vez, a premissa necessária para qualquer criação artística. Di-lo Sá-Carneiro numa carta a Pessoa, de 26 de fevereiro de 1913: “a minha poesia pode-se representar assim. Isto é: Vem do real, tem uma inflexão perturbada e fugitiva para o irreal, tendo longinquamente nova inflexão para o real, impossível porém já de a atrair”⁴⁹. Trata-se de um esforço constante de atenção, de deteção, de escolha, de inserção e de designação, de um empurrão quase irresistível para a valorização e a utilização dos dados da vida e da experiência de um ponto de vista puramente estético, de um conjunto de atitudes e de disposições que, acompanhadas por um progressivo esgotamento e depauperamento da substância e da sensibilidade humana, acaba por levar, em Mário de Sá-Carneiro, à expressão da solidão do mais puro esteticismo.

Com efeito, Mário de Sá-Carneiro projeta em todas as suas personagens e em todas as suas histórias uma solidão que no fundo é também a sua solidão: a do artista moderno, que, mesmo continuando a sentir-se um eleito, se vê, todavia, como um “Rei-Lua” ou uma “Esfinge Gorda”⁵⁰, como várias vezes Sá-Carneiro se define com amarga autoironia; a da personalidade artisticamente dotada que se sente estranha e permanece à parte relativamente ao movimento da vida, que é movida, no final, somente por uma nostalgia dolorosa e por uma desilusão desencantada, acabando por escolher a morte, por suicídio, numa tarde morna de primavera num anónimo quarto de hotel em Pigalle, em Paris, por ingestão de estricnina, ou atirando-se para o negrume de um poço numa quinta, ou saltando de uma janela aberta de uma torre na escuridão da noite. E aqui abre-se um capítulo importante no estudo da obra sá-carneiriana: o da relação entre artifício e verdade, entre “vida-obra; sinceridade e teatralidade; confissão e ficção; projeção psíquica e autognose”⁵¹. Se, com efeito, não há dúvidas de que na obra literária de Mário de Sá-Carneiro há muito do próprio autor – num artigo recente, Miguel Almeida enumera precisamente toda uma série de analogias entre a vida e as obras do autor⁵² – que,

⁴⁹ M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 50.

⁵⁰ Assim se define, amarga autoironia, no poema *Aquele Outro*, escrito em Paris, em fevereiro de 1916, e publicado nos *Últimos Poemas*.

⁵¹ L. Jacoto, R. Ferraz, “A Radicalidade da Experiência na Escrita de Mário de Sá-Carneiro”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, cit., p. 199.

⁵² Das analogias entre vida e obra, Miguel Almeida identifica o facto que “a large part of his fiction takes place in cities where Sá-Carneiro lived, i.e. Paris and Lisbon [...]; the great majority of the protagonist in his work are artists of some sort [...]; there are similarities between fictional and real characters: the description of the friendship between Gervásio and Lúcio seems like that which Sá-Carneiro has with Guilherme de Santa-Rita” (Cf. M. Almeida, “Crossing Over: Mário de Sá-Carneiro

através das suas narrações, se autoinclui na ficção por ele mesmo criada, fazendo dos protagonistas das suas obras personagens autorrepresentativas, reflexos de si mesmo ou mais propriamente da ideia de si que o autor gostaria de ter dado, uma projeção deliberada de si. Continua, todavia, a ser difícil estabelecer com certeza onde acaba a ficção literária e onde começa a verdadeira autobiografia. De facto, uma constante dominante dos estudos sobre a obra de Sá-Carneiro foi e continua muitas vezes a ser a que considera a sua biografia a chave de leitura privilegiada para a interpretação crítica da sua obra literária, focalizando-se nas analogias entre a vida e a obra – ou, pelo menos, detetando essas analogias e usando-as como suporte para a análise – e concentrando-se em questões biográficas específicas, como a saudade da infância⁵³, a morte prematura da mãe, a relação difícil com o pai e com o mundo em geral, a necessidade de se refugiar na criação artística, a falta de interesse pela vida prática, a incapacidade de distinguir o limite entre realidade e fantasia e, como é óbvio, o suicídio. Embora seja verdade que estas questões estão presentes nas suas obras, como se vê pelos dados biográficos e pelo conteúdo das cartas que o escritor troca com os seus amigos – tantas cartas, a ponto de ser definido por Arnaldo Saraiva como “um dos mais espantosos epistológrafos da literatura portuguesa”⁵⁴ –, essas questões atormentam-no mesmo na vida diária, um simples confronto entre estes dois âmbitos é, todavia,

between Life, Work, and Death”, in Fernando Bezeza, Simon Park (orgs.), *Mário de Sá-Carneiro, A Cosmopolitan Modernist*, Peter Lang, Bern 2017, p. 58).

⁵³ A infância de Sá-Carneiro, pelo menos pelo que transparece das cartas, não foi uma infância infeliz, como, pelo contrário, defende João Pinto de Figueiredo, quando fala de “uma infância ‘desprovida de carinhos’, uma infância infeliz, uma infância desolada, que teremos de analisar para compreender o drama do poeta” (Cf. J.P. de Figueiredo, *A Morte de Mário de Sá-Carneiro*, Publicações Europa-América, Mem-Martins 1983, p. 18). Como demonstra esta carta enviada a Pessoa, de 13 de julho de 1914, Sá-Carneiro sente uma profunda nostalgia daquela infância já distante, mas que parece tudo menos infeliz: “Meu Amigo: nunca mais terei quem arrume a minha roupa nas gavetas, e quem de noite me aconchegue a roupa... alguém que me faça isto e *tenha assistido à minha infância...* Estou só – dos outros – só de mim para sempre. E as minhas saudades, as minhas lágrimas que unicamente assomam – vão, longinquamente, para as ruas da minha quinta quando eu tinha cinco anos, e o leito pequeno de ferro em que eu dormia então, e certa manhã em que, quando acordei, andava um pássaro no meu quarto, e os passeios às tardes tristes em Lisboa, com a minha Ama – em que eu era já o que hoje sou quase... e mais modernamente as últimas ilusões da minha infância: aquele cãozito *mops* que você ainda conheceu e corria a buscar as pedras que eu lhe atirava...” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 125).

⁵⁴ A. Saraiva, “Mário de Sá-Carneiro: uma carta inédita”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, I, 6, 1981, p. 5.

reductor, pois não tem em consideração o facto de o valor da obra e da criação artística ir muito além da mera reprodução da sua vida. Como nota Cabral Martins, “for Sá-Carneiro, the difference between sincerity and artifice, fantasy and reality ceases to matter. The experience of the world is understood as a performance, as theatre without a stage. The boundaries between life and art are effaced”⁵⁵. Ou seja: no caso de Sá-Carneiro, não se trata, como recorda Paula Morão, de “biografemas, mas de atentar na criação de um *eu* protagonista, em cujos contornos podemos reconhecer traços que sabemos serem da biografia do autor”⁵⁶. Mário de Sá-Carneiro não projeta, de facto, simplesmente a sua vida nas obras que cria, mas mais propriamente manipula-a, dilui-a e confunde-a nelas, obtendo como resultado uma obra literária, e, por conseguinte, de ficção, em que o leitor, embora sinta que por trás de cada linha há um autor que retrata nas suas personagens aspetos da própria vida, não saberia, porém, dizer com certeza em que termos e até que ponto isso é feito. É exemplo disso a personagem Estanislau Becowsky de *Novela Romântica*, conto projetado, mas nunca escrito, que é, como se lê numa carta a Pessoa, datada de 3 de fevereiro de 1916, “puramente um Inácio de Gouveia, um Ricardo de Loureiro... um Mário de Sá-Carneiro...”⁵⁷. O próprio texto é para Sá-Carneiro uma experiência estética e, enquanto tal, os conceitos de verdade e ficção e de ancoragem à realidade ganham uma relevância que não é totalmente funcional para a leitura da obra, pondo em cena uma “série de contradições claras e pujantes”⁵⁸, como as define Umberto Eco, que se tornam a expressão da sua visão do mundo. Daqui essa incerteza a que Nuno Júdice dá o nome de “autor abstracto” e “pessoa biográfica de autor” quando se fala da obra de Sá-Carneiro: “Há uma dúvida permanente acerca do lugar de onde vem a voz que o texto subentende: se desse ‘autor’ abstracto, imanente a toda a criação literária e totalmente autónomo da pessoa biográfica do autor; ou se, pelo contrário, de um drama pessoal que se joga no espaço da obra”⁵⁹. No fundo, portanto, a questão da autobiografia não é assim tão determinante para poder ler as suas obras,

⁵⁵ F.C. Martins, “Mário de Sá-Carneiro: Intersectionist”, in Fernando Beza, Simon Park (orgs.), *op. cit.*, p. 21.

⁵⁶ P. Morão, “Imagem de Poeta”, in Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Caminho, Lisboa 2008, p. 348.

⁵⁷ M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 262.

⁵⁸ U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milão 2013, p. 11.

⁵⁹ N. Júdice, “Prefácio”, in Mário de Sá-Carneiro, *Poesia*, Círculo de Leitores, Lisboa 1990, p. 12.

como até o próprio Mário de Sá-Carneiro esclarece numa carta a Pessoa, datada de 26 de fevereiro de 1913, na qual afirma considerar um aspeto normal, num artista, a “confusão” entre arte e vida, sendo a arte, sempre, aquela mentira que diz a verdade:

Vida e arte no artista confundem-se, indistinguem-se. Daí a última quadra “A tristeza de nunca sermos dois” que é a expressão *materalizada*, da agonia da nossa glória, dada por *comparação*. Eu explico melhor. A minha vida “desprendida”, livre, orgulhosa, “farouche”, diferente muito da normal, apraz-me e envaidece-me. No entanto em face dos que têm família e amor banalmente, simplesmente, diariamente, em face dos que conduzem pelo braço uma companheira gentil e cavalgam os carrousséis, eu sinto muita vez uma saudade. Mas olho para mim. Acho-me mais belo. E a minha vida continua. Pois bem, *esses*, são a arte da vida, da natureza. Não cultivar a arte diária é fulvamente radioso e grande e belo, mas custa uma coisa semelhante ao que custa não viver a vida diária: “A tristeza de nunca sermos dois”.⁶⁰

O excerto desta carta é importante, podendo nós considerá-lo a transcrição do que o leitor sente entre as linhas de cada conto e de cada verso seus, ou seja, o Sá-Carneiro artista e homem combatido e dilacerado que, se por um lado está decidido a sacrificar, com o seu ascetismo deliberado e consciente e por uma escolha pessoal e consciente, a sua vida à concepção superior de arte, por outro, exprime também uma profunda nostalgia da vida, daquela vida banal, simples e quotidiana, da sociedade feliz, clara e burguesa tranquila, da qual ele saiu de certa forma e num momento indeterminado; e o facto de, como ele, também as suas personagens não poderem participar inteiramente nesta felicidade desejada e deleitosa, não poderem cancelar a marca de Caim, a marca da inquietude e da falta de paz, constitui precisamente a sua tragédia e a deles, uma tragédia que é íntima e devastadora e que os consome lentamente.

Em Mário de Sá-Carneiro, a expressão culminante desta tragédia, a sua manifestação mais alta e significativa revela-se quando o artista em questão é um génio soberano, um titã da arte, um “mestre” no sentido superior da palavra. É o caso do artista de *Mistério*, que reduz a lacerante incapacidade de adaptar a vida ao seu aspeto essencial: “No fundo queria muito à vida [...] Simplesmente amava uma vida despida de tudo quanto nela o nauseava. Ora o que o nauseava era precisamente a vida de todos e de todos os dias”⁶¹; sentimento partilhado pelo homem dos sonhos do conto

⁶⁰ M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 46.

⁶¹ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 463.

homónimo: “o maior vexame que existe é viver a vida. Não me canso de lho gritar: a vida humana é uma coisa impossível – sem variedade, sem originalidade”⁶². Um artista deste tipo não pode deixar de se encerrar, de modo ainda mais nítido e visível, numa condição de esplêndido isolamento e ser unicamente um artista, vivendo, todavia, às custas da sua humanidade sufocada e oprimida, mas presente nele, as etapas inevitáveis da sua existência como um desenrolar lento, mas inexorável, para o que parece ser o último e inevitável ato da tragédia. “Na minh’Alma há um balouço / Que está sempre a balouçar / Balouço à beira dum poço”⁶³, diz Sá-Carneiro em *O Recreio*, e continua: “Bem difícil de montar... // – 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... // Se o indez morre, deixá-lo... / Mais vale morrer de bibe / Que de casaca... Deixá-lo // Balouçar-se enquanto vive... //– Mudar a corda era fácil... / Tal ideia nunca tive...”⁶⁴. De facto, o último fio que liga o artista à vida que ele abandonou cedo ou tarde é violentamente cortado, o último pedaço de humanidade é arrancado das mãos do artista e com a loucura e o suicídio, pensados como “a sua última comunicação, uma comunicação absoluta, sem ruído nem artifício”⁶⁵ ao mundo, se representa o triunfo final do artista sobre a vida que obstinadamente nega a si mesmo, do artista que se dobra mas não se parte, ou melhor, que escolhe partir antes que o faça a vida, aquela vida simples e intacta que quer ter sempre razão só pelo facto de ser vida, a coisa mais alta e mais sagrada, da qual o artista sá-carneiriano tenebroso e irrequieto se protege e, ao mesmo tempo, deseja. E é aqui que se manifesta o aspeto mais profundamente trágico da vocação e da conceção do artista de Mário de Sá-Carneiro: o artista de olhar hamletiano, de quem sabe e compreende, cuja profundidade do conhecimento o torna organicamente incapaz de viver como e com os outros, com as pessoas claras e seguras de si, de partilhar com elas a sua experiência, que experimenta a sua vocação artística como uma excomunhão e como uma marca de crítica, porque lhe proíbe e lhe torna impossível o acesso à humanidade, e, ao mesmo tempo, como a coisa mais preciosa, rara e magnífica à qual pode aspirar; este artista tenta explorar, antes de se deixar vencer, a única estrada que ainda lhe parece possível para superar o abismo que se abre entre ele e a vida: esta estrada é o *Além*, aquela

⁶² *Ibidem*, p. 481.

⁶³ *Ibidem*, p. 103.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ F.C. Martins, “Paradoxos da Sinceridade”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando Eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, cit., p. 61.

tentativa de conjugar real e ideal numa dimensão-todo, em que a sua ideia superior de arte se possa chegar a realizar, mesmo com a consciência de um inevitável desencanto.

Se o artista só consegue experimentar a vida como uma série de estímulos estéticos, como forma e cor, sem nunca se perder nela, mas conservando e aplicando em cada momento a ótica e a avaliação consciente do artista que nunca se concede realmente aos seres humanos, às coisas e aos sentimentos, considerando-os unicamente como cera a moldar, como material para a sua arte, então esta forma de vida que une a possibilidade de passar uma vida bela e prazenteira juntamente com uma atividade artística ininterrupta parece capaz de colmar e satisfazer ao mesmo tempo as necessidades do homem e as do artista, de superar os conflitos e de subtrair a vida ao domínio do artista. Se o artista não pode participar na vida atarefada dos outros, das pessoas fortes e descontraídas, a vida pode, todavia, ser para ele um repertório de sujeitos estéticos, matéria para forjar obras de arte, algo que pode ser posto por palavras, música, pintura, algo que pode, todavia, ser representado e tornar-se arte: “Foi por isso justamente que me armei em escultor”⁶⁶, diz Raul em *Loucura...*, “As minhas estátuas não são como as outras [...] têm vida... Vida, percebes?... Em vez de fazer carne com a minha carne faço vida com as minhas mãos; isto é, com o meu cérebro, que as conduz. Faço vida”⁶⁷; e pouco adiante: “A escultura faz corpos: eu faço corpos. A literatura faz almas. Tu fazes almas. *Se pudéssemos conjugar as nossas duas artes, faríamos vida.* Felizmente, é impossível”⁶⁸. O que Sá-Carneiro propõe fazer é reconciliar a antítese entre arte e vida, fazendo da arte uma forma de vida: Raul tenta imprimir e parar a vida na obra de arte, com o objetivo de demonstrar que o renovado conúbio da arte com a vida, isto é, a possibilidade de uma relação – que não significa um laço rígido e fixo, uma cadeia vinculante – com uma forma de vida relativamente orgânica e compacta, confere esplendor à existência do artista. A vida passa a estar subordinada e submetida às exigências da arte, embora para o artista sá-carneiriano nada seja mais odioso do que a vida burguesa, sobretudo pela convicção da moralidade intrínseca e falsa que a domina em cada aspeto seu. Com efeito, é a fúria contra a altivez burguesa que o leva a fazer as suas incursões brutais no quotidiano, na feiura, no patológico. A nostalgia da vida na personalidade artisticamente dotada, que se sente desterrada e peregrina, transforma-se, assim, nas personagens sá-carneirianas, na ambição insaciável de qualquer coisa de aventureiro e de extraordinário, no desejo desenfreado de

⁶⁶ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 152.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 155.

ebriedade e de transgressão, na aspiração perversa de sonho e de obscuridade, porque os artistas sabem que, embora a cobicem, nunca se poderão esgotar verdadeiramente naquela vida simples e transparente, que serão sempre levados a olhar para lá dela e dos seus confins; e assim toda a sua existência não passa de uma procura e tentativa perenes, uma investigação afanosa e um questionamento sobre onde se poderão sentir à-vontade, onde se poderá esconder a realização tão esperada e prometida. A resposta parece óbvia: no *Além*, na dimensão em que a arte é vida e a vida é arte. Todavia, não é uma solução duradoura. Que Raul Vilar eleve a figura do artista ao seu grau de perfeição máximo, que Inácio de Gouveia admita ser finalmente feliz por ter ultrapassado o “grande limite”, que Ricardo de Loureiro se desdobre na figura de Marta para poder finalmente “possuir” Lúcio e recriar, assim, a desejada unidade dispersa, uma coisa permanece sempre sem solução e incompleta: a sua humanidade, o seu destino humano. Quem vive a vida apenas como uma sucessão de estímulos estéticos, como uma matéria a modelar segundo os ditames da arte, quem se obriga a ser o espectador sempre atento e consciente da própria vida pessoal nunca poderá sair do ciclo vicioso do seu egocentrismo e toda a forma de dedicação e de comunhão humana lhe será negada, chegando até a ser-lhe fatal. Ele pode viver unicamente como artista, como criador de coisas belas, assim como, por outro lado, pode conceber a vocação e a experiência artística apenas como busca e fruição permanente de estímulos artificiais, como um contínuo pesar, escolher e modelar o material oferecido pela vida. A vida tem ou pode ter um significado, um valor, somente se for vista através do ecrã da arte, se for transformada em arte, porque a arte de tipo estetizante consome e devora toda a forma de humanidade. Daqui essa “Dor maiusculada que invade a máscara social do artista”⁶⁹: se cada capacidade de experiência ingénua e imediata está destinada a ser destruída e a destruir, o próprio ser torna-se, então, só um papel a recitar, uma máscara a usar em público. E mais cedo ou mais tarde chega a suspeita da queda: quando o artista sai do seu isolamento esplêndido e protetor e vai ao encontro da vida, tirando a máscara e obrigando-se a mostrar-se pelo que é. É o momento em que Raul, após a fuga de Marcela face à maior prova de amor”, se mata bebendo vitriolo, em que Luís de Monforte, depois de muito ter olhado para o invisível das suas visões, perde de vista o visível, ou seja, depois de ter destruído com as suas obsessões incestuosas o amor mais autêntico e mais profundo que a vida pode dar, isto é, o filial, acaba por se atirar para um poço, abandonando o fulgor do céu estrelado e escolhendo a sombra escura da água estagnada.

⁶⁹ P. Morão, “Paris e o dandismo em António Nobre e Mário de Sá-Carneiro”, in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), *op. cit.*, p. 57.

Porque a nostalgia atormentada da vida, da vida autêntica, plena e iluminada, volta sempre, ciclicamente, a fazer provar ao artista o impulso de arrancar a máscara de uma vez por todas, de sair da solidão que as regras da higiene criativa lhe impõem, de viver direta e pessoalmente aquilo que, até ao momento, tinha sido apenas descrito com palavras ou usado como objeto de elaboração artística. O artista sá-carneiriano tem, de facto, uma tara doentia pela vida bela e desregrada, com a sua brutalidade amoral, por vezes, violenta e com a sua virilidade exuberante. É então que se manifesta a sorte fatal e desapiedada à qual a personalidade artística clarividente não pode fugir, o artista organicamente incapaz de viver e que continua, apesar de todas as tentativas, a sentir-se só e estrangeiro no mundo das pessoas “de bem”; eis o artista, quando quer participar na vida dos outros: quando se esforça por ser um homem, na realidade, não passa de um comediante, porque o artista puro não pode ser capaz de amar humanamente os homens e as coisas, mas pode apenas experimentá-los em termos estéticos; o contraste entre o desejo de viver e de conhecer, bem como a obrigação de representar e descrever, manifesta-se na condenação que pende sobre o artista e o fim inevitável deste tipo de artista diante de uma experiência realmente grande e importante de vida, isto é, a loucura e o suicídio, as lógicas e as consequências triunfais da tentativa falhada do sujeito que pede “licença” à vida.

É precisamente o burguês que existe nele, no seu ser, sob a máscara, sempre e unicamente um lepidóptero, mesmo que reprimido, sufocado e detestado, é esse burguês a fazê-lo sentir ainda mais medonhamente a pobreza e a incompletude humana de ser um artista, a sua solidão e exclusão de toda a forma de felicidade claramente regular e que desperta nele o rancor e, ao mesmo tempo, a nostalgia das alegrias da vida normal, do paraíso perdido de uma comunidade iluminada de afetos, de uma humanidade simples, saudável e sem problemas, de uma capacidade de dedicação ainda intacta e inteira. Mário de Sá-Carneiro reconhece no feitio não-burguês da sua vocação artística, no facto de estar entre dois mundos, na sua solidão, na sua desorientação e na melancolia da sua alma, o contraste típico e abissal que separa e opõe arte e vida, o tormento necessário e inevitável do artista moderno. Sá-Carneiro sabe que representa a tragédia mais profunda do artista moderno quando faz um balanço dos aspetos mais íntimos e pessoais da sua natureza e da sua evolução de artista, por meio das palavras e das vicissitudes das suas personagens. Ele desenha sempre indivíduos do seu sangue e da sua natureza – todos homens, abastados, que têm uma vida boa, sem demonstrarem preocupação alguma com as questões práticas do dia a dia – que são artistas, mas antes disso, precisamente pelo teor de vida que têm, são burgueses, e, enquanto tais, manifestam uma dupla atitude de repulsão e atração pela vida de onde provêm. Segundo este ponto de vista, todas as obras de Sá-Carneiro têm

um carácter autobiográfico, mas apenas na aceção mais elevada do termo, no sentido em que são confissões de tipo pessoal e, todavia, simultânea e inseparavelmente, são também confissões e reflexões de fé do artista moderno do qual descrevem e ilustram perigos, erros e possibilidades, dissídios e dores. É a tragédia de uma época a fazer-se sentir na sua obra e não exclusivamente a do artista. A sua obra representa não apenas o fundamento histórico e social da sua própria natureza e vocação artística, como também a história da personalidade artística moderna. A separação gradual e o alheamento progressivo e colérico de toda a forma de vida consolidada, a paralisia angustiante da vontade de viver causada pelo conhecimento, o profundo sentimento de solidão e de abandono, a consciência dolorosa de não ter uma pátria e, em conjunto e em detrimento de tudo isto, sempre e ainda a nostalgia atormentada das alegrias perdidas da vida normal; em suma, esta melancolia que transluz de forma ainda mais penosa, como uma brecha obscura na viagem eufórica para a criação artística.

São reflexões sobre o artista moderno, ou seja, sobre a decadência de uma geração de burgueses desviados. Este, à maneira da *Comédie Humaine*, de Balzac, poderia ser o título do grande romance incompleto sobre o artista de Mário de Sá-Carneiro: reflexões sobre uma estirpe de burgueses de origens sólidas, saudáveis, vitais e seguros de si, sem problemas e com os pés bem fincados na terra, que, graças a esta simplicidade e concretude, chegaram à riqueza, à segurança e à felicidade; uma geração que, porém, começa a vacilar à medida que perde a sua segurança vital ingénua e compacta e vê aparecer indivíduos de feitio mais irrequieto e de constituição física mais sensível e nervosa, para os quais não é assim tão óbvio dissolver-se completamente na realidade da vida prática; que intuem, em algum lugar, a existência de mundos superiores e outros; que escutam os seus sonhos e chamamentos; que conhecem a dúvida, que se interrogam e para quem esta existência quotidiana clara representa, de certo modo, uma incompletude. Estes feitios sensíveis e nervosos, estes burgueses “recém-saídos”, perdidos e desviados do seu mundo originário, são aqueles que se encontram tocados pela “doença” da arte; os que quebram os confins da clareza e da bravura burguesa, que perscrutam lucidamente o carácter limitado dessa forma de vida e percebem o fascínio de mundos que se encontram além e fora desse âmbito; são estes burgueses que se tornam artistas. Mas o burguês que está igualmente vivo e presente neles olha com a vista atenta dos seus pais para o que há de instável, desordenado e equívoco na sua vocação artística, induzindo-os a perderem também a sua sombra⁷⁰, juntamente com a solidez burguesa e a integração na sociedade

⁷⁰ Estas são as palavras com as quais Thomas Mann sintetiza maravilhosamente a obra de Chamisso (Cf. T. Mann, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, tradução de Bruno Arzeni, Italo Alighiero Chiusano Lavinia Mazzucchetti, Ervino Pocar *et alii*, Mondadori, Milão 1997, p. 93).

humana, tornando-os indivíduos marcados, marginalizados e destinados a fracassarem a sua missão. Não é por acaso que Sá-Carneiro projeta uma *Novela Burguesa*, que nunca escreverá, uma espécie de *Confissão de Lúcio* ao contrário, ou seja, contada por um burguês com o objetivo de “ver a inferioridade da subgente normal – mas fazer ressaltar as dúvidas se isto não será afinal, na sua banalidade, no seu ‘primitivismo’, não será interessante, e comparável às complicadas tragédias dos espíritos superiores”⁷¹.

Estes adeptos do conhecimento que já não são capazes de agir, cujo olhar os faz transcender o horizonte da vida burguesa, pensam encontrar na arte um novo mundo de satisfação e de comprazimento. E a relação entre vocação artística e impulso cognoscitivo está de tal forma estabelecida que a arte se configura como uma manifestação patológica, como um fenómeno degenerativo. E não só; a partir do momento em que o artista perde a sua segurança vital ingénua, em que se apercebe de que foi tocado pelo tormento do conhecimento, começa não apenas a sentir-se estranho entre os burgueses simples e sólidos, identificados pela falta de “complicações psicológicas”⁷², mas também a entrar em contraste com a sua sociedade, a sentir-se só e excluído mesmo entre as paredes de casa. O artista de Sá-Carneiro, ou melhor, todas as personalidades artisticamente dotadas das suas obras vivem entre dois mundos: o artista que os habita sente repugnância pela vida e pela humanidade sã, segura e sem

⁷¹ M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 130. Na mesma carta, de 18 de julho de 1914, Sá-Carneiro esboça também a trama da futura e possível novela: “O marido conta a seguinte aventura: ele frequenta (ou conhece apenas) uma família burguesa, mulher, marido, uma petiza. Gente modesta. O marido oficial do ministério das finanças. Mas vivem bem. E o artista escreve esse interior – não o compreendendo: não compreendendo que a dona de casa queira, mesmo de Inverno, a casa de jantar esfregada todos os sábados etc. E descreve a vida deles: mas segundo o seu modo de ver de artista, ingenuamente (humoristicamente – segundo a aceção do Pawlowski, um pouco, talvez) tendo enormes espantos por saber que aos domingos vão passear ao campo, que o marido tem uma opinião política, é sócio dum clube, vota, vai todas as noites ao mesmo café jogar dominó. Que a mulher faz as contas à criada, determina o jantar, tem as suas pequenas jóias em vez de gastar todo o dinheiro que lhe vem às mãos etc. Não sei se você atinge bem a minha ideia: Suponhamos um burguês não compreendendo – por exemplo: não vamos mais longe: a minha e a sua vida – porque ele é a regra geral – o inferior: enquanto que nós somos os superiores: a exceção. Pois bem este artista olha os burgueses, não os entende, como se a gente como ele fosse a generalidade e os burgueses a exceção – como se *sinceramente* estivesse convicto disso! Assim admirar-se-ia de tudo isto (colocava-se aqui em subentendidamente o elogio dos medíocres de que eu uma vez lhe falei etc.). E acharei sublime, por exemplo, eles irem passar um dia de Verão ao campo porque iam sofrer o calor, a poeira do comboio, o cansaço das longas caminhadas, as dores nos pés das botas apertadas etc.” (*Ibidem*).

⁷² Carta de 27 de julho de 1914 (*Ibidem*, p. 133).

problemas que a sociedade burguesa representa e da qual eles provêm, mas, ao mesmo tempo, o burguês que ainda os habita leva-os não só a sentirem nostalgia por aquele tipo de vida que não podem mais viver, como também a sentirem com profundo desânimo os aspetos mais ambíguos e problemáticos da sua própria natureza de artista. Quanto mais o artista que saiu do mundo burguês se apercebe e toma consciência disso, e quanto mais profundamente o concebe como um destino, tanto mais dolorosa é a luta que faz para o encontrar de novo e conquistá-lo, e tanto mais ameaçadora e sinistramente se criam as contradições, as dúvidas e as voragens na sua natureza de artista; é assim que o carácter fundamentalmente trágico do problema do artista quebra os limites e se torna o centro a que tudo fica subordinado: a vida burguesa, na sua banalidade sedutora, acaba por ganhar sempre mais as características do que se deve detestar e recusar e, ao mesmo tempo, o esplendor remoto de uma aspiração nostálgica.

Quantas vezes nas cartas a Pessoa – o seu *amigo de alma*, o seu conselheiro, o seu confidente, o seu crítico, o revisor das provas dos seus livros, que se torna também seu procurador, encarregado constantemente de pedir dinheiro ao pai, ao avô e às livrarias que distribuam os seus livros, sempre com grande ânsia e urgência, ele que, contrariamente ao amigo, “nunca teve pai rico que lhe sustentasse as fantasias, e foi obrigado a arregaçar as mangas e ganhar o pão com o suor do seu rosto”⁷³ – Sá-Carneiro afirma que tudo teria sido muito mais simples se não tivesse existido o eterno problema do dinheiro e a perene humilhação pecuniária... E não representará o dinheiro uma preocupação típica do homem e do burguês, mais do que do artista de génio? O grande artista Sá-Carneiro

⁷³ T.R. Lopes, “Mário de Sá-Carneiro, mestre de Fernando Pessoa”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, cit., p. 28. Entre 16 de outubro de 1912 e 26 de abril de 1916, Mário de Sá-Carneiro escreve a Fernando Pessoa 217 cartas. Perderam-se quase todas as cartas de Pessoa a Sá-Carneiro. Segundo Manuela Parreira da Silva foi provavelmente José de Araújo a ter guardado a mala que continha todos os seus poucos bens, inclusive as cartas de Pessoa: “Foi, portanto, muito provavelmente José Araújo e não Carlos Ferreira, cônsul de Portugal em Nice [...], como escreve João Gaspar Simões (in *Vida e Obra de Fernando Pessoa*), que guardou numa grande mala, no dia a seguir ao funeral, todos os haveres do poeta, incluindo as cartas de Pessoa. Anos depois, terá Carlos Ferreira voltado ao Hotel de Nice, na esperança de reaver a mala, mas não a encontrou. De resto, é o próprio Fernando Pessoa que, numa carta de 26 de Setembro de 1918, enviada ao gerente do Grand Hotel de Nice, pede que este autorize Carlos Ferreira a retirar da citada mala alguns manuscritos destinados à publicação [...]. Segundo o mesmo João Gaspar Simões, o pai de Sá-Carneiro terá recuperado a mala, muito mais tarde, não tendo encontrado dentro dela mais do que alguma roupa traçada” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 336).

acaba por sucumbir às fraquezas e ao egoísmo do homem Sá-Carneiro, matando-se, de facto, por motivações que, por mais complexas e condenáveis que sejam a ficar sempre incompletas, e, no fundo, desconhecidas, remetem para um sentido de dignidade ferida – ele que, numa das muitas incursões presentes em *O Incesto*, dá conta de uma das poucas coisas de que sente orgulho na vida é “que nunca fiz nada que não gostasse de fazer e que pudesse deixar de fazer”⁷⁴ – que, basicamente, pouco ou nada tem que ver com a arte, a fantasia e a vulnerabilidade poética, antes com a ânsia pelo próprio futuro, com o sentido habitual de impotência e terror da miséria, com um problema prático, absolutamente óbvio e banal: o dinheiro. Como ele próprio afirma “eu mato-me porque me coloquei pelas circunstâncias – ou melhor: fui colocado por elas, numa áurea temeridade – numa situação para a qual, a meus olhos, não há uma outra saída. É a única maneira de fazer o que *devo* fazer”⁷⁵; o que, lido e dito por outras palavras, significa: incapacidade de suportar a já crónica falta de dinheiro – palavra que aparece obsessivamente sobretudo nas cartas da terceira e última estada parisiense; significa: não aceitar ter de viver com os “miseros” 250 francos mensais enviados pelo pai que não lhe bastam para levar o tipo de vida burguesa e despreocupada, de *bon vivant*, que sempre teve e à qual não pretende renunciar – para continuar a vivê-la precisa pelo menos de 300/400 francos⁷⁶; significa: decidir não ver acabar o próprio sonho de vida, com a ordem quase perentória do pai para regressar logo a Lisboa, cidade considerada a pior das hipóteses para a vida futura, a ponto de afirmar “horroriza-me voltar a Lisboa”⁷⁷; significa: não querer renunciar

⁷⁴ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 229.

⁷⁵ Carta de 31 de março de 1916 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 280).

⁷⁶ Segundo palavras de José de Araújo “Sá-Carneiro gastava [...] quantias enormes, em dois meses 3.500 francos, e tem ainda umas pequenas dívidas” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Em Ouro e Alma. Correspondência com Fernando Pessoa*, edição de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro, Tinta da China, Lisboa 2015, p. 535).

⁷⁷ Carta de 24 agosto de 1914 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 142). Um papel importante na gestão do dinheiro é desempenhado pela madrastra de Mário de Sá-Carneiro, Maria Cardoso Peixoto, que o pai, Carlos Augusto de Sá-Carneiro, desposa a 4 de novembro de 1915 após 10 anos de convivência, transferindo-se com ela para Lourenço Marques, em Moçambique, para desempenhar com sucesso, até 1919, o cargo de engenheiro-diretor do porto e da ferrovia da capital. Maria parece não ver com bons olhos a vida viciosa de Mário, em Paris, às custas do pai. Numa carta de 9 de agosto de 1914, o poeta escreve a Maria estas palavras significativas: “Agora ouve: tu dizes quando começo a trabalhar. É preciso minha querida Maria que notes isto: um trabalho literário para um jornal, como esse de que se falou, só me poderia dar muito, muito prazer. [...] Se até hoje ainda não fiz nada, não é por minha culpa” (M. de Sá-Carneiro,

àquela miragem de vida, contente por ter encontrado finalmente nas últimas semanas uma mulher que lhe permite viver “uma vida como sempre sonhei: tive tudo durante eles: realizada a parte sexual, enfim, da minha obra – vivido o histerismo do seu ópio, as luas zebradas, os mosqueiros roxos da sua Ilusão”⁷⁸, uma vida em que ele é por fim protagonista, exatamente como narrado muitas vezes nas suas obras – “uma das minhas personagens – eu próprio, minha personagem – *com uma das minhas personagens*. De forma que se pode ser belo, é trucidante. E o pior é que é muito belo”⁷⁹; uma vida em que “há todo o quebranto – quebranto para mim – que os meus versos maus longinquamente exprimem”⁸⁰. Antes de perder tudo isto e de aceitar uma vida diferente, Sá-Carneiro decide manter-se fiel aos seus projetos de vida e de arte, escolhendo o suicídio como último gesto de ousada e deliberada não-renúncia à própria liberdade de homem e de artista. E, assim, respeita-se até o seu desejo de permanecer para sempre em Paris: o pai, Carlos Augusto de Sá-Carneiro, sempre se recusara a fazer trasladar o corpo para Portugal, dizendo que era naquela cidade que Mário gostaria de ter a sua perpétua sepultura⁸¹. Com efeito, Sá-Carneiro nunca regressou a Lisboa, nem em vida, nem depois de morto, e nem regressou, por muito tempo, a sua obra, que, por décadas, acabou naquilo que Marina Tavares Dias define como “o sono português dos mortos em exílio”⁸².

Cartas a Maria e Outra Correspondência Inédita, leitura, fixação e notas de François Castex e Marina Tavares Dias, Quimera, Lisboa 1992, p. 34). À madrastra, Mário escreve constantemente durante as suas estadas parisienses. O tom distante e até frio com que fala dela é, por vezes, oposto ao das cartas que lhe envia que evidencia, pelo contrário, uma ternura e cumplicidade extremas e, às vezes, até uma familiaridade excessiva. Na carta de 3 de julho de 1915, por exemplo, dirige-se-lhe com um “Mimi do Mário Querida”; a 24 do mesmo mês com “Querido Amor”, despedindo-se com “Milhões de beijos e abraços do teu, teu Mário”, ou então, “o Mário (só teu)”.

⁷⁸ Carta de 31 de março de 1916 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 280).

⁷⁹ Carta de 17 de abril de 1916 (*Ibidem*, p. 284).

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ M.T. Dias, “Mário de Sá-Carneiro em Lisboa: entre duas errâncias”, *Colóquio/Letras*, 117/118, 1990, p. 39. Parece que em 1949 o corpo de Sá-Carneiro foi exumado e que os seus ossos foram atirados para o ossuário comum do cemitério de Pantin, onde fora enterrado a 29 de abril de 1916, com um funeral, como se lê na carta de 10 de maio de 1916 de José de Araújo a Pessoa, “modesto, mas decente”, no qual participaram quatro pessoas: Xavier de Carvalho, José de Araújo, Carlos Ferreira e a rapariga Renée/Helena (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 335).

⁸² M.T. Dias, *op. cit.*, p. 39. Acrescenta Tavares Dias: “E não foi só ele-próprio-o-

Exatamente como o seu autor, todas as personalidades artisticamente dotadas de Mário de Sá-Carneiro obedecem, mais cedo ou mais tarde, ao chamamento do seu mundo originário e ousam aventurar-se na vida clara e alheia, sem renunciar à tentativa de participar na sua felicidade. E a mola que costuma espoletar a decisão insensata é o amor, o encontro com uma mulher. Mas com que resultado? O estigma de Caim que trazem na testa torna-as diferentes, fracas, duvidosas e confusas; e quando se apercebem de que não se sentem “em casa” na vida de todos, tornam-se agressivas, desreguladas, violentas, e, após terem regressado derrotadas e desmoralizadas à solidão do seu isolamento, acabam por enlouquecer, escolhendo muitas vezes o suicídio como única via alternativa ao fracasso. Por isto, a sua tentativa de saída na vida dos outros tem sempre e só a duração de um instante, de um “momento luminoso”⁸³, de um episódio: mas neste simples episódio acha-se condensada toda a tragédia da sua vida e da sua vocação artística, tendo inevitavelmente um valor simbólico por mais mísero e insignificante que possa parecer à primeira vista e independentemente do lugar e do modo como se verifica. A tentativa de saída da personalidade sá-carneiriana artisticamente dotada da vida normal está, com efeito, sempre destinada ao fracasso.

No fundo, este é o destino pré-anunciado do artista sá-carneiriano na sua versão frágil e nervosa, mais fraca porque minada no seu interior, mais estranha e mais distante das coisas do mundo. É necessário ser algo de extra-humano, de inumano, é necessário encontrar-se, em relação ao humano, numa situação estranhamente distante e neutral, para ser capaz, aliás, somente para se sentir capaz de fazer exclusivamente objetos de representação, de jogo, para os descrever com gosto e eficácia. Assim que o artista se torna homem, e acede ao sentimento e à vida, está acabado. É o triunfo da vida sobre a arte; é o triunfo do homem sobre o artista. Por isso, os protagonistas das obras de Mário de Sá-Carneiro acham-se sempre, em tudo e por tudo, entre duas dimensões, a da arte e a da vida, à procura ilusória, mas salvífica de outro mundo: o *Além*, aquele mundo em que o real se torna ideal e o ideal se torna real; por esta razão, entrega a sua voz poética a personagens dilacerados. Daqui os fingimentos, os travestimentos, a necessária fragmentação labiríntica do Eu e a igualmente indispensável procura do Outro, as trocas de papéis, ou seja, de pontos de vista aos quais o autor não deixa de recorrer para assinalar a fratura que

-mesmo quem morreu no Hotel de Nice, às oito horas e vinte minutos da noite de 26 de Abril de 1916. Aí morreu, também, a hipótese de ascender a brasa-e-além [...] Perdida a vida, perdidos os últimos inéditos em prosa, perdida a correspondência pessoana, perdida a chave do mistério do suicídio” (*Ibidem*).

⁸³ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 298.

marca as suas personagens. Toda a sua existência está dividida e marcada por ritmos da necessidade de renunciar à vida para poder ser um artista puro e por ritmos de amarga constatação da absoluta pobreza da arte sem a vida, condição que apenas faz do artista um ser excêntrico, um marginal, um excluído. Trata-se de uma mistura singular do conceito de *l'art pour l'art*, estetismo, decadentismo e afirmação da vida. Todavia, permanece aberta a questão decisiva: como pode o artista aceder a uma verdadeira forma de arte? Como pode ele, com o seu conhecimento vigilante e olhar penetrante, receber e apropriar-se dessa forma e realizar a unidade da arte e da vida acima do profundo dissídio que as separa? Como pode pensar ele, que saiu da vida, que provou todas as nostalgias da solidão, que não tem atrás de si nem à sua frente uma comunidade sã e orgânica, como pode pensar ele que uma forma qualquer de vida lhe possa ser repentinamente adequada? Como pode voltar a entrar na posse do genuíno “sentido dos factos reais”, sem o qual cada forma de vida é simplesmente impensável?

Para Mário de Sá-Carneiro, a inserção e a participação do artista na vida da coletividade humana e cívica pode acontecer apenas através do reconhecimento oficial por parte dos “outros” do valor da sua obra⁸⁴, que é aquilo que ele mesmo desejou por toda a vida, com a sua mania de escrever, a sua urgência de publicar, a organização pontual e rigorosa da redação das suas obras, o envio dos seus manuscritos a jornais e editores⁸⁵, conseguindo publicar em vida boa parte do que escreveu⁸⁶, amando

⁸⁴ Como escreve Margarethe von Andics: “O facto de se dar tanta importância ao que os outros pensam de nós deve-se a reconhecermos o nosso valor só em presença da opinião dos outros, porque o que chamamos de valor nosso pode, em última análise, consistir apenas em serviços (emotivos ou práticos) para os outros [...] O nosso valor consiste naquilo que valem *para* os outros e aos olhos dos outros; é a isso que visam todas as nossas realizações pessoais e práticas” (Cf. M. von Andics, *Suicide and the Meanings of Life*, Hodge, Londres 1947, p. 94).

⁸⁵ Veja-se, por exemplo, a carta a Pessoa, de 7 de janeiro de 1913, em que lhe anuncia o envio do seu volume *Princípio* a Gaston de Pawlowski, diretor da *Comoedia*, periódico francês publicado em Paris, de 1 de outubro de 1907 a 1 de janeiro de 1937, com uma interrupção entre 1914 e 1919, por causa da guerra. O jornal ocupava-se sobretudo de crítica teatral, mas tratava também temas de atualidade e de vanguardas artísticas. Recebeu a colaboração de numerosos escritores, convidados pelo diretor, por sua vez escritor e jornalista (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 30).

⁸⁶ Como afirmam Fernando Bezeza e Simon Park, esta é uma das principais diferenças entre Sá-Carneiro e Pessoa: “In contrast with Pessoa, whose work remained in disarray and largely unpublished at the time of this death, Sá-Carneiro had published almost everything during his short literary career” (Cf. F. Bezeza, S. Park, “Introduction: The Making of Cosmopolitan Modernist”, in: Fernando Bezeza, Simon Park (orgs.), *op. cit.*, p. 2).

o próprio “trabalho” “d’un amour frénétique et perversi, comme un ascète le cilice qui lui gratte le ventre”⁸⁷, “com entusiasmo ingênuo [...] a natural ocupação da sua vida”⁸⁸ e vendo sempre a sua obra como um progresso vital para a realização e a conquista da obra-prima. Algumas personagens, sobretudo da primeira produção, têm êxito: é o caso de Raul Vilar, que ganha um grande prémio com o grupo escultório *O Álcool* no ilustre *Salon* de Paris, em 1901, onde expõe de novo uma obra escultória sua, *Amor*, em 1904, e à qual a imprensa francesa dedica longos artigos, proclamando-o até “o maior escultor contemporâneo”⁸⁹; e de Luís de Monforte, cujos dramas são postos em cena por toda a Europa. A vida, neste caso, recebeu-os no seu seio, consagrou-os, passando a sua arte a fazer parte dos seus valores e dos seus símbolos, adquirindo uma característica ética. A arte, neste caso, é reconhecida como uma profissão, e o artista vive numa condição honrosa, circundado pelo respeito e pela estima dos “outros”. Como recorda György Lukács:

A vida torna-se burguesa, antes de mais, em virtude da profissão burguesa [...] A profissão burguesa como forma de vida significa, em primeiro lugar, a primazia da ética na vida; significa que a vida é determinada e dominada pelo que se repete de modo regular e sistemático, pelo que regressa segundo um ritmo prescrito pelo dever, pelo que deve ser feito sem nenhuma consideração pelo prazer ou pelo desconforto que pode suscitar. Por outras palavras: o domínio da ordem sobre o estado de espírito, do duradouro sobre o momentâneo, do trabalho tranquilo e pacato sobre a genialidade extravagante que se nutre de sensações violentas. E a consequência mais profunda de tudo isto é que talvez o empenho, a dedicação em relação aos outros, triunfe sobre o egoísmo da solidão.⁹⁰

Se o artista deve poder inserir-se e dissolver-se na forma de vida burguesa, é necessário que a arte se torne para ele uma profissão civil como qualquer outra. Isto significa que ela deve ser submetida à primazia da ética, deve ser elevada e subtraída ao domínio das forças originárias, dionisíacas e dissolventes, e introduzida e colocada na ordem empenhadora

⁸⁷ Carta a Louise Colet, de 24 de abril de 1852 (Cf. G. Flaubert, *Correspondance*, 2.ª série (1850-1854), cit., p. 183).

⁸⁸ D. Woll, *Realidade e Idealidade na Lírica de Mário de Sá-Carneiro*, Delfos, Lisboa 1968, p. 30.

⁸⁹ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 180.

⁹⁰ G. Lukács, *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, tradução de F. Saba Sardi, introdução de L. Goldmann, Garzanti, Milão 1974, p. 119.

e vinculante da vida burguesa. Mas esta forma de vida não representa para o artista sá-carneiriano algo de inato e de óbvio, de natural e espontâneo; ele pertence a outro tipo de humanidade, a outro mundo, e há “algo” de que nem sequer a resolução mais firme e o estoicismo mais inflexível o podem preservar, ou seja, as forças dionisíacas que têm as suas raízes na própria essência do seu ser e daquele mundo. O heroísmo do artista não tem nenhum poder sobre elas, pois são uma só coisa com o seu ser, são inseparáveis dele e não podem ser renegadas, não pertencendo ao domínio da vontade. Não há mestria formal ou excelência artística que possa exorcizar estas forças dissolventes e explosivas que são alheias e hostis a toda a forma de vida humana e que, assim que entram, não podem deixar de investir e de abater qualquer barreira e regra cívica, de aniquilar e de destruir qualquer regramento, de deitar por terra e de partir em pedaços qualquer solidez e ordem. Então, da unidade aparentemente realizada sobe e emerge o obscuro caos do dissídio, a antítese em aparência superada da arte e da vida volta a abrir-se em toda a sua profundidade abissal e enterra o mundo e a vida pseudo-burguesa que o artista tinha ilusoriamente erguido acima dela. E ressoam, maravilhosas, as palavras de Sócrates, que aparecem como num sonho na mente de uma das grandes personagens e representantes da categoria, ou seja, Gustav von Aschenbach, o protagonista de *A Morte em Veneza*, de Thomas Mann, que, à beira do abandono, faz uma pergunta crucial:

Já reparaste que nós, poetas, não podemos ser sábios nem dignos, que fatalmente caímos em erro e saímos do caminho, que fatalmente permanecemos dissolutos e aventureiros do sentimento? Mentira, fanfarronice é o domínio do nosso estilo, tolice a nossa fama e as honras de que gozamos; grotescamente ridícula a confiança depositada em nós pelo vulgo, empresa temerária e a proibir a educação do povo e da juventude por meio da arte. Como poderia servir de modelo aquele que é irremediavelmente e por natureza empurrado para o abismo?⁹¹

Irremediável, natural, inato, paradoxal⁹². Palavras que em Mário de Sá-Carneiro designam uma esfera que escapou ao moralismo da vontade;

⁹¹ T. Mann, *La morte a Venezia*, tradução de Anita Rho, Einaudi, Torino 2015, p. 89.

⁹² O termo “paradoxo” referente à obra de Sá-Carneiro é usado também por Fernando Cabral Martins no que concerne à sua relação com a tradição: “the primary paradox of his work: it preserves a given tradition whilst also breaking with it. And it is this paradox that fuels the strangeness and sophistication of his imagination” (Cf. F.C. Martins, “Mário de Sá-Carneiro: Intersectionist”, in Fernando Beleza, Simon Park (orgs.), *op. cit.*, p. 13).

trata-se de noções que em cada narração visam tornar o modo de ser originário, a profundidade e a natureza dionisiaca destes impulsos evidentes e reconhecíveis aos olhos do leitor: as figuras simbólicas de potências primordiais obscuras, com que o artista esbarra no seu caminho, o determinismo erótico e violento do amor e da paixão, a sua inclusão na atmosfera demoníaca da cidade, a loucura, as visões, os sonhos, a busca da beleza, do mistério, do azul. O fervor com o qual Sá-Carneiro desempenha a profissão da arte não é simplesmente evasão consoladora; é algo mais do que isso, é também uma forma de revolta: contra os dias sem Deus, contra a expulsão do paraíso. Ou talvez, muito simplesmente, contra a solidão.

1.2 A dimensão do Além

O *Além* é essa terceira dimensão ideal, essa vastidão poética sem relações pela qual as personagens de Sá-Carneiro anseiam, porque é a única dimensão em que é possível para o artista sá-carneiriano viver todas as experiências de vida em sentido estético-artístico e vice-versa, numa condição de total liberdade. Sá-Carneiro define-o numa carta a Fernando Pessoa datada de 21 de janeiro de 1913 como “o vago, os desequilíbrios do espírito, os voos da imaginação [...] mistura de coisas racionadas, coerentes, com súbitos mergulhos no azul, tempestades de palavras que se amaranhem e arranhem, se entredevorem e precipitem”⁹³ e noutra carta de 3 de fevereiro de 1913 como “uma ampliação, um lançamento no infinito, no azul, na irrealidade pela exageração última da realidade”⁹⁴. O que caracteriza esta dimensão é a sua não fixidez e não rigidez, o facto de ser flutuante e não nítido, a sua leveza, a sua atemporalidade e as sensações estranhas que suscita, como descreve o protagonista de *A Grande Sombra*:

Zurziram-se planos engolfados a meus ouvidos, aromas silvaram a transtornar-se em músicas de dissonância, até que, a uma cintilação mais fantástica, me pareceu secretamente que todo o meu mundo interior se paisagenava. As crepitações dos brilhos ofuscantes invadiam, sim, a minha Alma: esbraseando sol sobre as minhas ânsias – toldando chuva no tédio, alastrado em planície, inutilmente – aluando os cemitérios das minhas nostalgias – e, maior singularidade, alargando uma Praça enorme, de arquitecturas colossais [...] em volta de todo o meu entusiasmo.⁹⁵

⁹³ M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 38.

⁹⁴ Carta de 26 de fevereiro de 1913 (*Ibidem*, p. 48).

⁹⁵ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 425.

Sá-Carneiro fala da obra uma primeira vez, sempre a Pessoa, durante a sua primeira estada parisiense a propósito de um conto que se deveria chamar precisamente *Além* e fechar um grupo de sete narrativas intitulado *Além-Sonhos*⁹⁶, volume que depois sairá, em boa parte revisto, em 1915 com um título diferente, a saber, *Céu em Fogo*⁹⁷: “O volume será publicado sob a forma – talvez – duma plaquette – o mais elegante possível, é claro. Compor-se-á de 7 pedaços de prosa [...] narrativas de 10 minutos a 1/4 de horas”⁹⁸. Um livro “muito mais a fazer com o *pensamento* do que com a *mão*”⁹⁹.

No centro das sete narrativas está justamente o *Além* – “desenrolar-se-á como a descrição duma viagem. Mas toda infixada, irreal”¹⁰⁰ e que “abrange o livro todo, porque as histórias que ele encerra são todas vagas, *sonhadas*, *Além-realidade*”¹⁰¹: há o *além-vida* e o *além-terra* em *O Homem dos Sonhos* e “desenvolve-se noutros mundos, noutros sentimentos”¹⁰²; o *além-tempo* em *O Fixador de Instantes* que “quer prolongar os momentos bons que fixa *além* do instante em que os viveu [...] a sua ideia é, por outro lado, também *além-humana* visto que a gente normal a não pode compreender”¹⁰³; o *além-voluptuosidade* em *A Orgia das Sedas*, conto nunca escrito, mas em parte reelaborado e reutilizado em *A Confissão de Lúcio* para descrever o episódio da *Orgia do Fogo*:

⁹⁶ Provavelmente de 1913 é também a série intitulada *Além-Deus*, de Fernando Pessoa, composta por cinco poemas: *Abismo*, *Passou*, *A Voz de Deus*, *A Queda* e *Braço sem Corpo Brandindo um Gládio*. Nas palavras de Paula Cristina Costa “assiste-se à queda simbólica deste eu que desce a escada Absoluta sem degraus até às profundezas mais negras dos abismos de si mesmo e onde a visão ou a percepção de um *Além-Deus* lhe reforça a sua ideia de que o caminho não acaba em Deus, passa para *além* dele, evade-se de todos os caminhos, porque os mistérios não se podem dar a conhecer, são sempre, por natureza, esquivos” (Cf. P.C. Costa, “*Além Deus*”, in Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, cit., p. 34).

⁹⁷ De *Céu em Fogo* fala pela primeira vez a Fernando Pessoa na carta de 6 de outubro de 1914: “Escreverei só mais um conto pequeno, para ele: ‘Asas’ talvez – que está mesmo mais de acordo com o ‘ar’ Europeu do livro. Ficará com 8 contos: ‘A Grande Sombra’, ‘O Fixador de Instantes’, ‘Mistério’, ‘Eu Próprio o Outro’, ‘A Estranha Morte do Prof. Antena’, ‘O Homem dos Sonhos’, ‘Asas’, ‘Ressurreição’. Será um volume de 300 páginas normais” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., pp. 152-154).

⁹⁸ Carta de 21 de janeiro de 1913 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 36).

⁹⁹ *Ibidem*, p. 35.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

Trata-se dum esteta que descobriu a maneira de *ampliar* a voluptuosidade e mesmo o simples prazer da emoção artística que até aqui era percebida pelos ouvidos (música) e olhos; bem como a voluptuosidade só era sorvida pelo paladar (comidas), pelos órgãos sexuais e muito imperfeita e distraidamente pelo olfacto (perfumes). Ora, enquanto o ouvido, o olhar, o paladar e o olfacto apenas existem cada um localizado no seu órgão, um sentido há que, concentrado nas mãos, vive, entretanto, no nosso corpo – o *tacto*. Tirar todo o partido deste sentido eis o segredo principal do grande artista. E assim se descreve a espantosa “Orgia das Sedas”. Um palácio carregado de perfumes e músicas, e sumptuosidades e mulheres nuas para os olhos. Mas tudo isto apenas acessórios. O importante: as sedas que passam sobre os corpos, sedas e veludos fantásticos de cores e desenhos e contextura que *toçam* ao roçar na pele como o arco dos violonistas toca ao passar nas cordas do instrumento. As sedas rolam sobre a pele e há sensações estranhas e deliciosas, voluptuosidades ignoradas e fulvas, espasmos supremos – delícias irreais cujo cenário são os perfumes e as músicas e as mulheres. O segredo consiste na maneira de fazer passar as sedas sobre os corpos nus e na de lhes dar a sua contextura. A ideia deste conto é descrever as regiões inexploradas da voluptuosidade – o *além*-voluptuosidade. Há nele uma *ampliação*, como ampliação do universo há no “Homem dos Sonhos” e de momento no “Fixador de Instantes”.¹⁰⁴

O *Além*-perfeição é descrito em *Asas* como “a história do artista que busca a perfeição e a ultrapassa sem a conseguir atingir [...] a perfeição que se não pode atingir porque ao atingi-la evola-se, bate asas”¹⁰⁵; o *Além*-dimensão em *O Homem do Ar*, cujo protagonista “morrerá vítima dele: morrerá de amor e de piedade pela atmosfera, e ascenderá no azul”¹⁰⁶ e o *Além*-mistério em *Mistério*, onde:

Dois noivos que vieram passar a lua-de-mel numa casa de campo são encontrados mortos inexplicavelmente, sem feridas nem sinais de violência. Um doido, antigo poeta, que vive em face da habitação deles, clama que viu de noite uma janela abrir-se e uma forma toda luminosa saltar, ascendendo na atmosfera num halo de luz dourada. O narrador, em face do que conhecia dos ideais dos seus amigos, *sugere* (não explica, apenas sugere vagamente) que a morte seria devida à compreensão daquelas duas almas que se materializaram num ser doutra região – ou mesmo só numa alma imaterial.¹⁰⁷

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*. O conto *O Homem do Ar*, tal como *A Orgia das Sedas*, nunca serão escritos.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

O conto *Além* não aparecerá como tal em *Céu em Fogo*¹⁰⁸, mas como fragmento de um poema atribuído, junto com *Bailado*¹⁰⁹, ao poeta russo Petrus Ivanowitch Zagoriansky, protagonista de *Asas* e, não por acaso, poeta que consegue alcançar, aliás, superar a perfeição, com a sua obra. Portanto, há uma associação evidente entre o conceito de *Além* e o de perfeição artística, com a consequente dedução segundo a qual a perfeição artística é possível somente no *Além*. Talvez seja por este motivo que Jorge de Sena, numa nota que publica juntamente com a reprodução do fragmento, datada de 1952, o considera a realização formal do programa de arte nova em que Sá-Carneiro trabalhava: “Segundo Sá-Carneiro, ‘Arte do russo residia no timbre cromático ou aromal do som de cada frase e no movimento peculiar a cada ‘circunstância’ dos seus poemas...’ [...] Isto aplica-se quase exactamente, como é óbvio, ao poeta extraordinário que Sá-Carneiro se preparava para ser”¹¹⁰. Todavia, como recordam as “casas brancas” no final de cada uma das quatro partes de que se compõe o fragmento, símbolo da vida e da realidade, impassíveis na sua fixidez, a

¹⁰⁸ Note-se que *Além*, antes de ser integrado no conto *Asas*, já tinha sido publicado por Mário de Sá-Carneiro em *A Renascença*, em fevereiro de 1914, onde apenas assina como tradutor do texto. Mário de Sá-Carneiro acrescenta uma dedicatória, à irmã do poeta, e uma nota em que explica brevemente como encontrou o artista russo e as circunstâncias que o levaram a publicar em seu nome o único fragmento restante do seu trabalho. Esta nota, ao contrário da dedicatória, não aparece quando *Além* é publicado em *Céu em Fogo*. Segundo Cabral Martins “Sá-Carneiro é o primeiro a projectar um heterónimo, segundo o modelo quase exacto que Pessoa há-de seguir” (Cf. F.C. Martins, “Mário de Sá-Carneiro e os Caminhos da Vanguarda”, in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), cit., p. 23). De facto, a apresentação de Zagoriansky como autor de *Além* possui dois elementos constitutivos do heterónimo: um estilo típico e autónomo e uma biografia associada ao nome do autor-personagem. Recorde-se, além disso, que o mesmo fragmento será publicado também na revista surrealista *Pirâmide*, em 1959, assinado por Zagoriansky, que é apresentado *tout court* como um heterónimo de Sá-Carneiro. Segundo Giorgio de Marchis, os dois textos, *Além* e *Bailado*, devem ser considerados “‘textos-plataforma’ sobre os quais Sá-Carneiro se ‘apoiar’ para compor [...] os doze poemas de *Dispersão* numa língua nova que não é senão o Modernismo sacarneiriano” (Cf. G. de Marchis, *O Silêncio do Dândi e a morte da Esfinge*, cit., p. 112).

¹⁰⁹ As críticas de Fernando Pessoa ao texto *Bailado* foram decisivas, como se deduz pela carta de resposta de Sá-Carneiro, de 21 de abril de 1913: “Diz você que, na sua opinião, [...] no ‘Bailado’ eu *transbordei*. Eu acho preferível outro termo: *transviei*. E daí a falência da obra. Já o receava – e a sua carta veio-me a confirmar [...] Daí eu aceitar a conclusão da sua crítica, condenar o meu trabalho, condená-lo mesmo à morte” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., pp. 66-67).

¹¹⁰ M. de Sá-Carneiro, *Zagoriansky*, apresentação de Jorge de Sena, s. n. 1952.

evasão completa no *Além* ainda não é possível: “As casas brancas não perdoam [...] porque ao longe se vê sempre a fita monótona e bem real e bem sólida da casaria branca – seja o ar misterioso, carregado de cor e de irrealdade, seja a beleza morta, seja a beleza resplandecente”¹¹¹. Em 1913, há já em Mário de Sá-Carneiro a preocupação, talvez ainda vaga mas presente, da possível não obtenção da perfeição do seu projeto poético, confirmada em seguida pela escolha de mudar o título da obra de *Além-Sonhos* para *Céu em Fogo*: de um céu limpo, etéreo e ainda azul para um céu crepuscular de tonalidades vermelhas.

São duas as hipóteses de dedicatória: Sá-Carneiro está indeciso se endereçar a recolha “‘À gente lúcida’ (mas por ‘ironia’ porque a ‘gente lúcida’ condenará as minhas narrativas)”, ainda assim com o temor de ser incompreendido – “receio entretanto que se lhe possa dar outra interpretação: à gente lúcida, inteligente, porque só ela pode compreender este livro”¹¹² – ou então “À gente tranqüila – estas páginas de alucinação e ânsia”¹¹³. Em ambos os casos, é clara a intenção de desafio relativamente à sociedade burguesa, sabendo muito bem que “produções como esta julgo que mesmo com algum valor pouca gente, pouquíssima, as ‘aceitará’ (não digo *apreciará*; digo *aceitará*)”¹¹⁴ porque:

[...] são os anquilosados da chama, incapazes de fremirem em frente do que não está catalogado dentro deles – que não compreendem uma língua, só porque ignoram que ela existe quando, se reparassem um pouco mais, breve veriam que essa língua era bem sua conhecida; apenas ampliada e mais brônzea, mais sonora e mais de fogo...¹¹⁵

A epígrafe que Sá-Carneiro gostaria de ter usado para abrir o volume é importante: trata-se de um verso de Fernando Pessoa que na época ainda era inédito: “O que sonhei, morri-o”¹¹⁶, verso onde não só aparece uma das palavras-chave da recolha e, de um modo geral, da obra sá-carneiriana – o sonho que é, com a beleza, o mistério¹¹⁷ e o azul, um dos nomes que

¹¹¹ Carta de 3 de fevereiro de 1913 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 42).

¹¹² Carta de 21 de janeiro de 1913 (*Ibidem*, p. 38).

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Carta de 29 de março de 1913 (*Ibidem*, p. 63).

¹¹⁵ Carta de 14 de maio de 1913 (*Ibidem*, p. 87).

¹¹⁶ *Ibidem*. Trata-se de um verso do poema *Canção de Outono*, escrito por Fernando Pessoa em 1910 e publicado no n.º 83 de 28 de janeiro de 1922 na 2.ª série do semanário *Ilustração Portuguesa*.

¹¹⁷ Escreve Rafael Santana a propósito do sonho e do mistério em Sá-Carneiro e

Sá-Carneiro usa para indicar o *Além* – como também ganha um significado de extrema relevância se considerarmos o uso transitivo que Pessoa faz de um dos verbos intransitivos por excelência, o verbo “morrer”, com o significado de matar, com a intenção precisa de deslocar o interesse de quem lê para o efeito trágico da ação mais do que na sua dinâmica, chamando, portanto, a atenção do leitor para o estado de perda em que se encontra o escritor: a perda dos sonhos, a perda da possibilidade de um *Além* e, por conseguinte, do estado ideal de perfeição que anseia, visto que: “Quando sonhamos, escapam-nos pormenores; os acontecimentos que se desenrolam nos sonhos por vezes não têm ligação, sucedem-se *invertidos, não estão certos* em suma [...] *Surgem-nos como uma soma de parcelas de espécie diferente*. Pois o que é preciso é que esta narrativa dê ao leitor a mesma sensação”¹¹⁸. Na versão final, esta epígrafe desaparece; no seu lugar, encontra-se uma passagem do capítulo V da segunda parte da primeira edição francesa de *O Idiota*, de Dostoievski, publicada em 1887 e traduzida por Victor Dérely: “Qu’importe que ce soit une maladie, une tension anormale, si le résultat même, tel que, revenu à la santé, je me le rappelle et l’analyse, renferme au plus haut degré l’harmonie et la beauté...”¹¹⁹. A epígrafe de Dostoievski alerta logo o leitor para a atmosfera de alheamento e de irrealidade que o acompanhará durante toda a obra; atmosfera dada pela associação de expressões que, embora sejam normalmente consideradas contraditórias – “doença” e “tensão anormal”, “harmonia” e “beleza” – aparecem, pelo contrário, possíveis e até harmônicas na sua obra, porque na dimensão do *Além* tudo é possível, mesmo o seguimento de ações, imagens e sentimentos contraditórios que podem ser simultaneamente bons e maus, misteriosos e visíveis, doentes e sãos. De facto, pouca importância tem o significado primário para o qual remete a palavra “doença”, porque neste universo ideal até a doença pode, e consegue, ser capaz de produzir beleza.

Pessoa: “tanto Sá-Carneiro quanto Pessoa interpretam o mistério, na linha de valorização dos sonhos, como um chamado à investigação intuitiva, movida não por critérios racionais, mas pela inquietação interior. Para ambos, o sonho significa não a alienação, não a recusa de projetos, mas sim a rejeição da ética do trabalho lógico-científico, que crucifica o onirismo como utopia absurda” (Cf. R. Santana, *Lições do Esfinge Gorda. Mário de Sá-Carneiro*, Novas Edições Acadêmicas, Beau Bassin 2016, p. 110).

¹¹⁸ Carta de 21 de janeiro de 1913 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 38).

¹¹⁹ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 392.

1.2.1 O ideal de beleza

A beleza em Mário de Sá-Carneiro é sempre “fundamentalmente errada”¹²⁰ e “doentia”¹²¹ e é, juntamente com a sua sede de Ideal, um dos elementos que permitem ao artista “ascender num espasmo de azul”¹²², ou seja, ampliar-se e evadir-se para essa dimensão de irrealidade, construir um irreal realmente irreal¹²³, um *Além* em que realidade e irrealidade se entrecruzam e tudo é sentido como experiência estética, onde os planos, fluando, se confundem e os confins se anulam e em que cada experiência de vida é vivida como “desejos espiritualizados em beleza”¹²⁴; uma beleza “retumbante de destaque e brilho, infinita de espelhos, convulsa de mil cores – muito verniz e muito oiro: teatro de mágicas e apoteoses com rodas de fogo e corpos nus. Medo e sonambulismo, destrambelhos sardônicos cascalhando através de tudo”¹²⁵.

Uma ideia de beleza onde não há vestígios de se remeter previsivelmente para o conceito de bem, sugerido pela raiz etimológica – o latim *bellus* outra coisa não é senão o diminutivo de uma forma antiga de *bonus* –, e que remete para uma concepção de beleza como algo organizado, harmonioso e proporcionado nas suas partes. Em Mário de Sá-Carneiro, a beleza é sempre excessiva e aparenta receber força e definição precisamente das coisas que parecem contradizê-la, das coisas, para retomar uma definição de Mário Praz, que são “horriavelmente belas”¹²⁶ e falam a língua de uma beleza atormentada e contaminada, cujo esplendor de ouro e luz é ofuscado pela obsessão e o desejo de ruína, em que o prazer e a dor são inseparáveis, em que a volúpia se perde na melancolia e a beleza se torna irmã da morte, tão irmã que “se fundem num só hermes bifronte de beleza fatal, entranhada de corrupção e de melancolia, beleza da qual quanto mais copioso esguicha o gozo, mais o gosto está carregado

¹²⁰ Carta de 24 agosto de 1915 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 200).

¹²¹ Carta de 17 de abril de 1916 (*Ibidem*, p. 286).

¹²² Carta de 3 de fevereiro de 1913 (*Ibidem*, p. 42).

¹²³ Como se lê na carta de 26 de fevereiro de 1913: “Apenas nós construímos irreal, como irreal e eles só se serviam do real. Procediam do exterior. Nós vivemos no interior, no foco” (*Ibidem*, p. 48).

¹²⁴ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 304.

¹²⁵ Carta de 24 agosto 1915 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., pp. 200-201).

¹²⁶ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, BUR, Milão 2015, p. 33.

de amargura¹²⁷. Beleza maldita e túrbida, portanto, beleza letal e moribunda, cujos atributos são a palidez da morte do rosto cadavérico de Elisa no *Em Pleno Romantismo* – “formosa duma formosura que já não é deste mundo. As faces pálidas, os lábios descolorados”¹²⁸; o aspeto sublime da sombra e do mistério na descrição da beleza de Júlia em *O Incesto* – mulher “duma beleza misteriosa, cabeleira de fogo, olhos de infinito [...] lábios sempre húmidos o sorriso enigmático da Gioconda”¹²⁹; da voluptuosidade em *A Confissão de Lúcio* – “a voluptuosidade na arte [...] fremir em espasmos de aurora, em êxtases de chama, ruivos de ânsia... não será um prazer bem mais arrepiado, bem mais intenso do que o vago calafrio de beleza que nos pode proporcionar uma tela genial, um poema de bronze?”¹³⁰; da “perversidade, vício e doença”¹³¹, sempre na mesma obra; do terror – “é-me impossível dizer toda a beleza, toda a maravilha que vivi então!... Dava-me asas o próprio terror... matava-me e deliciava-me... Que cenário de quimeras!”¹³²; do medo – “evoco-os, e sinto beleza... beleza enclavinada numa ideia subtil de medo a sacudir-me”¹³³; do sombrio – “beleza enclavinhadamente a sombrio”¹³⁴; e da nostalgia – “finquei-me em Saudade e Beleza”¹³⁵ – em *A Grande Sombra*; das trevas em *O Homem dos Sonhos* – “não há palavras que traduzam a beleza que experimentei nessa região particular. Porque eu via as trevas”¹³⁶; do desassossego em *Asas* – “recordando essa época da minha vida ela evoca-se-me em laivos de sonho, de beleza e espasmo, de inquietação”¹³⁷; do labirinto – “seguindo-lhe o corpo nu, embaralhava-me iludido: a sua beleza, de ilimitada, era um labirinto”¹³⁸ – e do homicídio em *O Fixador de Instantes* – “arrepio de beleza se me eternizou... Aconcheguei-lhes as tranças e, de mansinho cravei-lhe no peito um estilete áureo”¹³⁹.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 37. Um conceito, o de beleza entranhada de morte e corrupção, que encontramos em muitos escritores românticos e decadentes: de Keats a Hugo, a Flaubert, de Baudelaire a D’Annunzio, só para citar os mais conhecidos.

¹²⁸ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 205.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 222.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 304.

¹³¹ *Ibidem*, p. 305.

¹³² *Ibidem*, p. 399.

¹³³ *Ibidem*, p. 404.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 419.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 427.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 482.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 492.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 570.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 571.

Ao carácter maldito e excessivo da beleza corresponde o carácter maldito e excessivo do amor. Em Mário de Sá-Carneiro não há amor. Há fascínio, sexo, corpo, doença. Há o crime das suas personagens femininas que vivem sempre e unicamente amores que nada têm de romântico. A beleza na mulher de Sá-Carneiro concretiza-se na imagem de uma mulher jovem e enigmática, de uma “rapariga” que não tem família, que não é mãe, que não se ocupa de trabalhos domésticos, que aparece, pelo contrário, ligada ao mundo do teatro e da dança; é uma *bas blue* fundamentalmente *blasé*, sedenta de mistério, de impossível e de trevas, cujos contornos são sempre os do excesso: excesso de cor, excesso de ouro, excesso de pedras preciosas, excesso de prazeres, e até de pecados, como a gula e a luxúria, excesso de uma feminilidade estereotipada, mundana, pecadora¹⁴⁰. A mulher de Sá-Carneiro – da Luísa Vaz de *Loucura...* à Júlia

¹⁴⁰ Segundo a interpretação de alguns estudiosos, estas mulheres seriam projeções da sexualidade ambígua e não bem definida do poeta. Segundo Eric Buettenmuller “A figura feminina representa o lado feminino de Sá-Carneiro, não sendo uma personagem ou figura externa a ele. Podemos entender esse símbolo, essa metáfora do lado feminino, de várias formas, inclusive pelo viés da Psicanálise, como sendo o que Jung chama *anima*, ao se referir ao lado feminino do inconsciente dos homens” e continua afirmando que “em Sá-Carneiro a relação com seu lado feminino é ruim, sua manifestação é negativa e primitiva”. E como prova do que afirma, propõe o poema *Feminina* que “mostra que seus ‘enleios’, suas confusões mentais, que o aborrecem e que considera inconvenientes e inaceitáveis para um homem, seriam todos normais se ele fosse uma mulher”, demonstrando, portanto, que “ele não lida bem com sua sexualidade” (Cf. E. Buettenmuller, *Mitos, arquétipos e visão de mundo na obra em prosa de Mário de Sá-Carneiro*, Tese de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo 2014, p. 53; p. 54, p. 56; p. 58). Ermelinda Maria Araújo Ferreira chega até a atribuir todos os “problemas” do poeta à sua “indefinição sexual”, ou melhor, a “uma forte tendência homoerótica, complicada pelas severas interdições culturais, morais e legais de sua época, que o teriam levado a uma cisão do espírito, incapaz que era de administrar o desejo e a culpa”, acrescentando que “sua prosa é [...] a confissão desesperada de um sintoma que parece muito real e que o absorve ao longo dos dias: o de uma insuportável cisão interna, provavelmente deflagrada na adolescência, aquando da descoberta de suas inclinações sexuais não convencionais, e estendida pelos anos de sua juventude, associada ao sentimento da impossibilidade de amadurecer profissionalmente na carreira escolhida – igualmente alvo de preconceitos no mundo burguês em que nasceu e foi criado. A solidão em que mergulhou, associada ao preconceito social sofrido no exílio, geográfico e do próprio corpo, e ao despreparo da ciência médica para reconhecer e tratar o seu problema, terá determinado a inevitabilidade de seu destino, tantas vezes prognosticado em seus textos: o suicídio”. (Cf. E.M.A. Ferreira, “Mário de Sá-Carneiro: doença e criatividade”, *Veredas*, 16, 2011, pp. 97-98). De “sexualidade ambígua” fala também Fátima Ignácio Gomes referindo-se ao imaginário sexual do escritor (Cf. F.I. Gomes, *O Imaginário Sexual na Obra de Mário de Sá-Carneiro*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 2006, p. 33), retomando uma definição já

de *O Incesto*, passando pela Paulette Doré, de *Ressurreição*, e pela princesa velada de *A Grande Sombra* até à americana fulva de *A Confissão de Lúcio* e às figurantes femininas de muitos dos seus poemas¹⁴¹ – remete para um modelo de mulher transgressora, luxuriosa, sedutora impenitente e perversa, que bem podemos definir como “mulher fatal”, arquétipo que reúne em si todas as seduções, todos os vícios e todas as voluptuosidades, e que tão presente se encontra na literatura finissecular – da *Venus im Pelz*, de Leopold von Sacher-Masoch (1870), à *Salomé*, de Oscar Wilde (1891), passando pela *Lulu*, de Franz Wedekind (1904) – reincarnação da *mater saeva Cupidinum*, prostituta sacra que arrasta consigo para a destruição qualquer homem que encontre no seu caminho, cujo destino é o que a sociedade reserva a cada excesso, excesso de que a mulher é, porém, a insígnia privilegiada: a morte, último capítulo de uma vida vivida no signo da dissolução e votada à perdição.

É assim que Sá-Carneiro descreve Júlia Gama em *O Incesto*:

usada por António Quadros quando afirma que a atitude de Sá-Carneiro sempre oscilou entre: “o onanismo (sexualidade narcísica) [...] e a homossexualidade ou atracção pela mulher [...] por vezes atingindo uma expressão erótica paroxística; e a homossexualidade” (Cf. A. Quadros, *O Primeiro Modernismo Português. Vanguarda e Tradição*, Publicações Europa-América, Mem-Martins 1989, pp. 152-153). Inserem-se neste filão de leitura crítica os estudos de Maria José de Lancastre, segundo a qual a “homossexualidade inequívoca” de Sá-Carneiro “encontrou expressão através de uma homossexualidade literária” (Cf. M. J. de Lancastre, *O Eu e O Outro – Para uma Análise Psicanalítica da Obra de Mário de Sá-Carneiro*, Quetzal Editores, Lisboa 1992, p. 49); de Maria Estela Guedes que afirma que “a literatura de Mário de Sá-Carneiro, toda ela, desde as cartas a Fernando Pessoa até aos poemas, é um documento vibrante de impossibilidades, a mais viva das quais se define pela incapacidade de um par amoroso” (Cf. M.E. Guedes, *Mário de Sá-Carneiro*, Editorial Presença, Lisboa 1985, p. 17); e, por fim, de Pamela Bacarisse, que perentoriamente afirma a natureza homossexual do autor (Cf. P. Bacarisse, *A Alma Amortalhada. Mário de Sá-Carneiro's Use of Metaphor and Image*, Tamesis Books Limited, Londres 1984, pp. 44-45). Trata-se evidentemente de puras conjecturas baseadas numa leitura mais uma vez forçadamente biografista e distorcida da sua obra e que, não encontrando uma evidência em nenhuma fonte verificável, não merecem mais nenhuma atenção ou menção.

¹⁴¹ Em *Dispersão*, mas sobretudo em *Indícios de Ouro*, são vários os poemas em que aparecem figuras femininas e sublimes: *Partida*, *Dispersão*, *Estátua Falsa*, *Como Eu não Posso*, *Além-Tédio*, *Salomé*, *Não*, *Certa Voz na Noite*, *Ruivamente...*, *Bárbaro*, *A Inegalável*, *Elegia*, *Sete Canções de Declínio*, em particular nas canções segunda e quinta, *Abrigo*, com as obsessivas unhas limpas, *Serradura* e *Último soneto*. Dos *Últimos poemas*, só em *El-rei* há uma imagem feminina, também ela, porém, na ordem do sublime: “Pra medir minha Zoina, aquém e além, / Só mística, de alada, esguia corça...” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 120).

Duma beleza misteriosa – cabeleira de fogo, olhos de infinito – esboçava-se-lhe nos lábios húmidos o sorriso enigmático da Jucunda. Do seu corpo flexível de estátua grega, admiravelmente musculada, desprendia-se um aroma estranho que lhe poetizava a carne em pedra, audaciosa e mal escondida. Atraía e afugentava ao mesmo tempo essa mistura singular de inferno e céu; pressentia-se sem saber por quê, nessa mulher frágil, todo um poema brutal de amor ardente, de voluptuosidade e de sangue.¹⁴²

Uma beleza escultórica, mas perigosa e lasciva, em cujo rosto se desenha o sorriso enigmático da Gioconda – “o impenetrável sorriso, sempre animado por qualquer coisa de sinistro”¹⁴³ – que Walter Pater, num célebre passo do seu estudo sobre Leonardo, *Notes on Leonardo da Vinci*¹⁴⁴,

¹⁴² *Ibidem*, p. 222. Em Itália, é Gabriele D’Annunzio o primeiro a apresentar aos leitores italianos – no jornal *Mattino* de 18-19 de janeiro de 1893 e depois no *Poema Paradisiaco* do mesmo ano – a mulher fatal que figura em si a experiência sensual do mundo, Pamphila, reencarnação de todas as Helenas e de todas as Safos de todos os tempos: “da tutti posseduta, dal mendico / e dal sire, coperta di carezze / immemorabili, ultima tua prole, / Elena, ancóra del mistero antico / circunfusa [...] // Quella amerò. Ne le sue membra impure / io coglierò tutto il desio terreno, / conoscerò tutto l’amor del mondo; / negli occhi suoi nemi di cose oscure / inseguirò; udrò sotto il suo seno / arido battere il suo cor profondo; // bacerò le sue mani, le sue mani / esperte [...] // tra le cui musiche dita / forse in antico risonò pe’ vènti / lesbiaci una lira sul natale // Egèò dove i rosai di Mitilene / aulivan cari a le segrete amiche / di Saffo da la chioma di viola; [...] // tutti i nomi / più dolci e ardenti apprenderò che ai mille / amanti ella avrà dati in un sospiro / o in un grido; berrò tutti gli aromi / de le foreste più remote, a stille, / infusi nel suo liquido respiro [...]” (Cf. G. D’Annunzio, *Poema Paradisiaco. Odi navali*, Fratelli Treves, Milão 1920, p. 97).

¹⁴³ M. Praz, *op. cit.*, p. 215. A frase é de Walter Pater que no retrato literário da dama de da Vinci vê algo de doentio e perverso, características atribuídas à Gioconda já por Swinburne. Nos escritos de *fin de siècle* a Monna Lisa torna-se um *topos* recorrente, em particular um modelo paradigmático sujeito a contínuas reelaborações: ganha as feições de uma vampira ávida e atraente na obra de Dumesnil, de Michelet e de Clément, de uma quimera inalcançável ou de uma esfinge enigmática e inquietante em Gautier. Ao mesmo tempo, é eleita símbolo da modernidade; a sua expressão para Taine, o seu sorriso irónico para Barrès e a sua “completude sexual”, ou melhor, a sua ambiguidade sexual, para Josephin Péladan tornam-se símbolo “da última perfeição” (vejam-se, sobre o assunto, os seguintes estudos: de V. Ramacciotti, *La chimera e la sfinge: immagini, miti e profili decadenti*, Slatkine, Geneve-Paris 1987; S. Migliore, *Tra Hermes e Prometeo. Il mito di Leonardo nel decadentismo europeo*, Olschki, Florença 1994; D. Sassoon, *La Gioconda. L’avventurosa storia del quadro più famoso del mondo*, tradução de Alessia Palladino, Carocci, Roma 2002).

¹⁴⁴ W. Pater, “Notes on Leonardo da Vinci”, *Fortnightly Review*, New Series (Novembro 1869), pp. 494-508.

define como uma “beleza que vem de dentro e que se imprime na carne”¹⁴⁵ e em cuja imagem enigmática confluem o animalismo da Grécia, a luxúria de Roma, o misticismo da Idade Média com a sua ambição espiritual e os seus amores ideais, o regresso do mundo pagão, os pecados dos Bórgias.

A beleza de Sá-Carneiro é, ao mesmo tempo, uma beleza que atrai e que afasta, numa espécie de jogo entre céu e inferno, entre positivo e negativo, capaz de provocar um desejo ardente, intenso e arrebatador, cujo travo é sempre mórbido, voluptuoso, obsessivo e violento, quase ganhando contornos de uma libido de algolagnia e tendo sempre consequências nefastas. Uma beleza em que os beijos se transformam em mordidelas, as carícias em tentativas de estrangulamento, sendo os gestos sempre ímpetos de luxúria e desejos brutais. Uma versão feminina em que muitos estudiosos veem uma revisitação moderna da figura de Salomé¹⁴⁶ – talvez porque Sá-Carneiro lhe dedica um soneto datado de 3 de novembro de 1913, inserido na coleção *Indícios de Oiro*¹⁴⁷ – outro excelente representante de um conceito de beleza doentia, misteriosa e excessiva, sujeito indelével de uma série numericamente significativa de obras de arte

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 498.

¹⁴⁶ Entre os principais estudos sobre o assunto, vejam-se, em particular, os de H. Barras, “Salomé de Mário de Sá-Carneiro”, *Táira. Revue du centre de recherche et d'études lusophones et intertropicales*, Université Stendhal – Grenoble III, 4, 1992, pp. 37-56; P. Morão, *Salomé e Outros Mitos*, Cosmos, Lisboa 2001; M.N. Schwartzmann, “Mário de Sá-Carneiro: Indícios de um mito, Indícios de um corpo”, *Anu. Lit.*, Florianópolis, Vol. 21, n.º 2, 2016, pp. 56-78. Segundo Paula Morão, a figura histórica e bíblica de Salomé acaba por se fundir com a de outras mulheres famosas da história, dando vida à figura moderna da *femme fatal*: “Ao longo da história das suas ocorrências textuais no período considerado, estamos vendo como o mito de Salomé cada vez mais se afasta da glosa do texto matricial dos Evangelistas, progressivamente se encaminhando para a miscigenação com diversas outras figuras mitológicas de vária matriz cultural; todas elas se estruturam segundo um mesmo paradigma disfórico, representando o sexo como violência, angústia, causa de ruína, morte e destruição” (Cf. P. Morão, *Salomé e Outros Mitos*, cit., p. 38).

¹⁴⁷ “Insónia roxa. A luz a virgular-se em medo, / Luz morta de luar, mais Alma do que a lua... / Ela dança, ela range. A carne, álcool de nua, / Alastra-se pra mim num espasmo de segredo... // Tudo é capricho ao seu redor, em sombras fátuas... / O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou... / Tenho frio... Alabastro!... A minh’Alma parou... / E o seu corpo resvala a projectar estátuas... // Ela chama-me em Íris. Nimba-se a perder-me, / Golfa-me os seios nus, ecoa-me em quebranto... / Timbres, elmos, punhais... A doida quer morrer-me: // Mordoura-se a chorar – há sexos no seu pranto... / Ergo-me em som, oscilo, e parto, e vou arder-me / Na boca imperial que humanizou um Santo...” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 58).

realizadas em sua homenagem¹⁴⁸ e tema recorrente da literatura universal. Salomé resume em si toda a substância “demoníaca” das mulheres sá-carneirianas, que, como se vê pelas suas ações, acabam por levar à destruição quem quer que se ponha no seu caminho, pois, como recorda des Esseintes, a personagem de *À Rebours* (1884), de Joris Karl Huysmans, que a descreve depois de ter contemplado por muito tempo um quadro de Gustave Moreau¹⁴⁹: “en quelque sorte, la déité symbolique de l’indestructible Luxure, la déesse de l’immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l’Hélène antique, tout ce qui l’approche, tout ce qui la voit, tout ce qu’elle touche”¹⁵⁰.

Em Mário de Sá-Carneiro, segundo Paula Morão, a Salomé é o resultado da “memória intertextual” da *Salomé* de Eugénio de Castro com a *Salomé* de Oscar Wilde, embora a estudiosa realce que, no colaborador de *Orpheu*, “os elementos herdados da tradição oitocentista são tratados com

¹⁴⁸ No século XIX, o primeiro a escrever sobre Salomé é Silvio Pellico, com *Erodiade* (1832), seguido por Heinrich Heine, com *Atta Troll* (1846), Mallarmé, com o poema *Hérodíade* (1869), Flaubert, com o conto *Hérodias* (1877), Joris-Karl Huysmans, com o romance *À Rebours* (1884), Jules Laforgue, com o romance *Salomé* (1886) e Oscar Wilde, com o drama *Salomé* (1891). No panorama português, Eugénio de Castro publica *Salomé e Outros Poemas*, em 1896, e no grupo de “Orpheu” diversos autores dedicam-se a esta personagem feminina. Paula Morão, ao traçar a evolução do mito de Salomé na literatura portuguesa, observa que no grupo de Orpheu “importa mais a paisagem interior do *eu* que um qualquer episódio concreto, e por isso Salomé, Madalena e *tutti quanti* são memórias, são inscrições literárias, são símbolos da dança, do pecado e da culpa, da nostalgia de um paraíso perdido” (Cf. P. Morão, *Salomé e Outros Mitos*, cit., p. 40). No que diz respeito aos poemas, há mais de dois mil e setecentos que imortalizam o mito (Cf. P. Brunel, *Dicionário de Mitos Literários*, tradução de Carlos Sussekind, José Olímpio, Rio de Janeiro 2005, p. 808).

¹⁴⁹ Gustave Moreau (1826-1898) é conhecido como “pintor das Salomé”, em virtude da frequência com a qual aborda o tema da princesa bíblica. Com efeito, numa espécie de coação a repetir-se, Moreau continua a esboçar as formas enfeitadoras da bailarina em quadros, aguarelas e desenhos onde a figura encantadora levanta o braço esquerdo e começa a dar os primeiros passos de uma dança fatal. A personagem Salomé, a sua forte carga simbólica, as atmosferas misteriosas e as ambientações exóticas dos seus quadros influenciarão profundamente a arte decadente, orientando o gosto de toda uma geração. Em *À Rebours*, há duas grandes descrições ecrásticas de Gustave Moreau: do quadro a óleo *Salomé Dansant devant Hérode* e da aguarela *L’Apparition*, ambas expostas no *Salon* parisiense, de 1876.

¹⁵⁰ J.K. Huysmans, *À Rebours*, Édition de Marc Fumaroli, Gallimard-Folio Classique, Paris 1977, p. 70.

radical abstracionismo”¹⁵¹; para Luiz Edmundo Bouças Coutinho é “o emblema que serpenteara a agonia finissecular [...] com angulações de uma beleza perversa, de encanto contaminador, cujo surto motiva espasmos de prazer e terror”¹⁵²; segundo Fernando Cabral Martins, pelo contrário, em Sá-Carneiro “a presença de Salomé faz-se sentir de um modo mais complexo do que uma simples referência poética ao ‘ícone do Simbolismo’, para utilizar uma expressão de Eduardo Lourenço: ela é, também, a dançarina que tantas vezes aparece nas narrativas. Simboliza a dança no que tem de apelo erótico e revelação do corpo”¹⁵³. Em qualquer caso, todas as personagens femininas de Sá-Carneiro têm algo que recorda a “malévola” Salomé, porque todas basicamente se assemelham às bailarinas meio-nuas, esplêndidas, “duma beleza enclavinhada: corpo agreste, musculoso, seios oscilantes, pequenos e esguios [...] e a carne, a carne luminosa, mordourada a trigueiro, para se cobrir de esmeraldas”¹⁵⁴, que animam os *music-halls* e os cabarés parisienses. Entre estas, para recordar as mais famosas, há a americana Loïe Fuller (1862-1928)¹⁵⁵, criadora da *Serpentine Dance*, um conjunto harmonioso de movimentos, posições e projeção de luzes¹⁵⁶, em que a dança é apenas uma das tantas componentes da exibição junto com as luzes e as cores, os espelhos e vários metros de tecido;

¹⁵¹ P. Morão, *Salomé e Outros Mitos*, cit., p. 46.

¹⁵² L.E.B. Coutinho, “Mário de Sá-Carneiro: uma confissão decadentista”, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia Università degli Studi di Perugia*, v. XXXVII, Università degli Studi di Perugia, Perugia 2002, p. 66.

¹⁵³ F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Editorial Estampa, Lisboa 1997, p. 264.

¹⁵⁴ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 585.

¹⁵⁵ Sobre a vida e a obra de Loïe Fuller, veja-se o estudo de Giovanni Lista (Cf. G. Lista, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Hermann, Paris 2007).

¹⁵⁶ Como nos informa Sofia Ribeiro Mota Freitas, “para a iluminação, Fuller usa uma lanterna com lentes de várias cores, de modo a obter figuras com cores diferentes, enquanto manipula a gigantesca saia de seda que vai refletindo as luzes coloridas. Quando finalmente acaba de compor as suas danças, Fuller tem doze danças diferentes, sendo que a primeira é efetuada sob luz azul, a segunda sob vermelha, a terceira sob amarela, e por aí adiante, até chegar à última que deveria ser dançada em total escuridão, apenas com um raio de luz amarela a atravessar o palco. De facto, Fuller descobriu as potencialidades de conjugar luzes coloridas com tecido muito leve e brilhante (seda) em constante flutuação ou movimento; as formas criadas pelo seu corpo debaixo do largo vestido de seda eram combustível suficiente para estimular a imaginação dos espectadores” (Cf. S.R.M. Freitas, *O Imaginário e a Representação da Dança em Mário de Sá-Carneiro*, Tese de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, Ramo de Estudos Românicos e Clássicos, Variante de Literatura Portuguesa, Literaturas de Língua Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto 2016, p. 47).

a pianista e bailarina canadense Maud Allan, criadora da famosa dança *Die Vision Salome*, em cena pela primeira vez a 26 de dezembro de 1906, no *Carl-Theater* de Viena, e célebre por ser a “bailarina de Salomé”, pela sua dança exótica, barbárica, grotesca, sinistra e transgressiva que não obedece a nenhuma lei; Isadora Duncan, outra bailarina estado-unidense, uma das antecipadoras da chamada “dança moderna”; Mado Minty¹⁵⁷, única bailarina a quem Mário de Sá-Carneiro faz referência nas cartas a Fernando Pessoa¹⁵⁸, cuja dança é definida como uma dança-arte e cujos “passos”¹⁵⁹ e “ritmos de cor e som”¹⁶⁰ cita no texto *Bailado* que é, como o autor comunica a Pessoa, “apenas a descrição sonora e ‘pintada’ do bailado duma dançarina”¹⁶¹. Concordando com Sofia Ribeiro Mota Freitas¹⁶², provavelmente Sá-Carneiro vê dançar Mado Minty no espetáculo a 8 de março de 1913 na revista *Revue Féerie* de Bataille-Henri e Lucien Boyet intitulada *En Avant, Mars!*, em cena nas *Folies Bergère*. Estas bailarinas

¹⁵⁷ Mado Minty é uma bailarina e atriz famosa das primeiras décadas do século XX. Segundo os dados da Bibliothèque Nationale de France, participa como bailarina no espetáculo *Giska la Bohémienne*, em setembro de 1908, e como atriz em *Avec le sourire*, em fevereiro de 1911. Colabora também em cinco filmes, debutando a 20 de junho de 1913 no Omnia Pathé de Paris, com a película *La comtesse noire*, de René Leprince e Ferdinand Zecca. Na estreia do seu primeiro filme, Mado Minty é já uma estrela das *Folies Bergère* e de *Marigny*, como atestam os numerosos anúncios publicitários de espetáculos em vários jornais da época, onde o seu nome aparece como uma das atrações principais.

¹⁵⁸ Trata-se da carta de 10 março de 1913, em que fala do projeto literário *Bailado*, descrição por meio de éfrase de uma dança segundo as palavras do próprio Sá-Carneiro. A bailarina a que Sá-Carneiro se refere é Mado Minty: “Foi em face da dança admirável duma dançarina Mado Minty que a ideia me surgiu. Eu tenho lido muita vez que a dança é uma arte sublime, toda emoção, que nos liberta da terra e nos amplia a alma etc. [...] Esta mesma Mado Minty já a vira dançar e a mesma impressão trouxera do seu corpo esplêndido e sem véus. (Esta dançarina é das mais consideradas artisticamente por uma reprodução célebre que em tempos fez dos bailados do Egipto antigo.) Pois bem, pela primeira vez anteontem eu vi uma dança de arte pura [...] Apenas, pela primeira vez, via uma dança-Arte” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 54). Não é de excluir que uma certa influência sobre a visão da dança de Sá-Carneiro se deva também à publicação do manifesto futurista de Marinetti *Il teatro di difficoltà. Manifesto futurista*, autêntica apologia do music-hall, datado de 29 de setembro de 1913 e publicado em *Lacerba*, a 1 de outubro do mesmo ano, do qual aparece contemporaneamente uma versão francesa e a 21 de novembro uma versão inglesa no *Daily-Mail*.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Carta de 10 de março de 1913 (*Ibidem*, p. 54).

¹⁶² S.R.M. Freitas, *op. cit.*, p. 34.

tornam-se, para Sá-Carneiro, o símbolo de todas as bailarinas de music-halls, de todas as Salomé dos seus escritos, representantes de um universo inexistente na Lisboa daqueles anos¹⁶³ e um dos emblemas da própria cidade que Mário de Sá-Carneiro tanto idolatra e dos lugares exclusivos que frequenta: o Bois de Boulogne, o Café Riche, o Café de Rohan, o Café de France, o Café Royal, o Café-Restaurant Le Cardinal, o Café de la Paix, o Café de la Régence, o Grand Café de la Place Blanche, o Pavillon d'Armenonville, a Closerie des Lilas¹⁶⁴, o Bal Bullier.

Todas as bailarinas têm a mesma palidez de Salomé, o mesmo ar de doença e os mesmos gestos, sinais distintivos da mulher fatal que causa dor, doença e muitas vezes até a morte dos homens que se apaixonam por

¹⁶³ No artigo *O teatro-arte*, publicado pela primeira vez no jornal republicano *O Rebate*, a 28 de novembro de 1913, com o subtítulo *Apontamentos para Uma Crónica*, Sá-Carneiro exprime logo uma opinião quase paradoxal: embora os espetáculos dos music-halls não sejam arte e as suas bailarinas não sejam artistas, nestes espetáculos há, todavia, uma nota de verdadeira arte que consiste precisamente na presença de “encantadoras raparigas muito despidas”. A ausência desta nota de verdadeira arte é justamente o motivo pelo qual o escritor condena as revistas portuguesas: “Que as nossas coristas, mesmo as bonitas, andam mais vestidas em cena do que na rua – palavra! Qual será o empresário português que se decidirá enfim como em todo o mundo – a suprimir o maillot, e a mostrar-nos a alegria doirada de algumas pernas nuas, radiosas, aureorais?...” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 642).

¹⁶⁴ É precisamente na Closerie des Lilas que Sá-Carneiro organiza o primeiro encontro entre Lúcio e Ricardo: “marcámos rendez-vous para a noite seguinte, na Closerie, às dez horas” (*Ibidem*, p. 308). Quanto ao Pavilhão de Armenonville, Lúcio na sua *Confissão* dá dele uma descrição densa de nostalgia: “Tive sempre muito afecto ao célebre restaurante. Não sei... O seu cenário literário (porque o lemos em novelas), a grande sala de tapete vermelho e, ao fundo, a escadaria; as árvores românticas que exteriormente o ensombram, o pequeno lago – tudo isso, naquela atmosfera de grande vida, me evocava por uma saudade longínqua, subtil, bruxuleante, a recordação astral de certas aventuras amorosas que nunca vivera. Luar de outono, folhas secas, beijos e champanhe...” (*Ibidem*, p. 332). A Closerie des Lilas é um café e restaurante situado no Boulevard du Montparnasse, famoso pela frequência de artistas de renome. Aberto em 1847, tornou-se célebre em finais do século XIX como lugar de encontro de artistas como Émile Zola, Cézanne, Théophile Gautier, Charles Baudelaire e os irmãos Jules e Edmond de Goncourt e, no início do século XX, de Paul Verlaine, Paul Fort, Lenine, Guillaume Apollinaire e Alfred Jarry. Os pintores do Bateau-Lavoir como Edmond-Marie Poullain e os outros reuniam-se nas “Terças-feiras da Closerie”. A Closerie tornou-se lendária também por ter recebido a intelligentsia americana, entre os quais Ernest Hemingway e Fitzgerald, Miller. Entre os artistas mais assíduos encontram-se Amedeo Modigliani, André Breton, Aragon, Kees Van Dongen, Pablo Picasso, Gino Severini, Jean-Paul Sartre, André Gide, Paul Éluard, Oscar Wilde, Samuel Beckett, Man Ray, Ezra Pound, Jean-Edern Hallier.

ela; João Batista, Herodes, Lúcio, Ricardo, Raul, Luís são todos homens infelizes, cujo destino muda após o encontro com estas mulheres, a ponto de transformar o que poderia ter sido um momento de sedução e de encanto em sofrimento, homicídio, suicídio, culpa e dor. Todavia, a Salomé de Sá-Carneiro, em vez de apenas ferir, é, por sua vez, ferida, vítima dos seus próprios instintos perversos. Nas palavras de Maria Aliete Galhoz, tal mulher é “uma potência obscura, portadora da queda, e, ao mesmo tempo, cumprindo em si própria um fatalismo de vítima renovada”¹⁶⁵. Com efeito, o destino das personagens femininas das obras de Sá-Carneiro é quase sempre fatal e sinistro. Luísa Vaz, de *Loucura...*, após ter viajado por França “pelo braço daquele pálido viscondezinho do Avelanal, que veio a morrer tísico em Davos”¹⁶⁶, regressa a Paris, onde “os bons patriotas podem aplaudi-la na revista do *Marigny*, onde – debaixo do nome de ‘Mlle. Hydxawkitch, la belle Indienne’ – executa, pouco vestida, uns equívocos bailados orientais...”¹⁶⁷; Júlia, de *O Incesto*, três anos depois da sua fuga para o estrangeiro com o secretário da delegação austríaca “viera a morrer dum fim trágico e misterioso no cenário magnífico duma vila de Nice [...]. Drama de amor ou assalto de bandidos, assassinio ou suicídio? Nunca se soube nunca. O certo é que aparecera uma manhã apunhalada sobre o seu leito. Pelo quarto havia sinais evidentes de luta. Mas todas as portas estavam fechadas por dentro e nenhuma jóia faltava...”¹⁶⁸; a Princesa velada de *A Grande Sombra* é apunhalada no coração e o seu rosto é desfigurado com o seu punhal durante uma relação sexual; mesmo a bailarina de *O Fixador de Instantes*, “a grande cobra”¹⁶⁹, é apunhalada com um “estilete áureo”¹⁷⁰ sempre durante um ato sexual; Paulette Doré, a atrizeca “tão pouca coisa... Uma figurante banal de revista, nem linda sequer”¹⁷¹ de *Ressurreição*, morre por causa da sua vida dissoluta – “O éter, a cocaína... e a fornicção...”¹⁷². E mesmo que Inácio de Gouveia, ex-amante que ela repeliu, não seja responsável pelo seu trágico fim, a verdade é que sente um êxtase quase sexual quando vem a saber da sua morte: “esta ideia excitara-o como se lhe viessem contar que ela hoje dançava, de sexo nu, num grande teatro vermelho... A morte duma rapariga

¹⁶⁵ M.A. Galhoz, *Mário de Sá-Carneiro*, Editorial Presença, Lisboa 1963, p. 104.

¹⁶⁶ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 184.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 237.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 570.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 571.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 627.

¹⁷² *Ibidem*, p. 632.

de vinte anos parecera-lhe sempre uma última audácia, um último requinte – mais um deboche de capricho platinado”¹⁷³. Beleza que é prazer e dor juntos, porque, como diz o narrador de *Em Pleno Romantismo* de *Diários*, “um prazer doloroso é o melhor prazer”¹⁷⁴, como mostra também a frequente associação entre orgasmo e homicídio, entre violência e erotismo, como nota Pamela Bacarisse: “There is no lack of death images in erotic circumstances [...] In very many cases, death is a positive image, the correlative of ecstasy, the element which preserves euphoria, making it transcendental and eternal”¹⁷⁵. Segundo Fernando Cabral Martins, nos contos de *Céu em Fogo* “o sexo [...] só é possível se a morte se lhe seguir, ou se coincidir com um assassinato”¹⁷⁶.

Talvez a Salomé sá-carneiriana mais emblemática seja a fulva americana de *A Confissão de Lúcio*, quanto mais não seja pela associação imediata dessa personagem com a dança, motivo que aparece em vários textos, algumas vezes por breves momentos, outras ampliando-se em longas e pormenorizadas descrições, acompanhando de cada vez o leitor ora ao “pequeno teatro vermelho para Montmartre”¹⁷⁷, ora às “revistas do Olympia, das Folies, do Moulin”¹⁷⁸, ora aos “cafés de grande-vida / Com dançarinas multicores...”¹⁷⁹. A americana fulva, a “grande sáfica”¹⁸⁰, “a Sacerdotisa da deusa Arte”¹⁸¹, é a protagonista do episódio talvez mais memorável da *Confissão de Lúcio*: a orgia do fogo, espetáculo que decorre por ocasião da inauguração do seu palacete no Boulevard do Bois de Boulogne, cujas salas recordam aquelas “dum opulento, fantástico teatro”¹⁸². Segundo Fernando Curopos, o palacete a que se refere

¹⁷³ *Ibidem*, p. 634.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 205.

¹⁷⁵ P. Bacarisse, *A Alma Amortalhada. Mário de Sá-Carneiro's use of metaphor and image*, cit., p. 36.

¹⁷⁶ F.C. Martins, *O Trabalho das Imagens*, Arion, Lisboa 2000, p. 137.

¹⁷⁷ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 585.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 596.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 83.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 307. Segundo Fernando Curopos: “The blending of lesbian sexuality with dance suggests that the author is alluding to two famous dancers of his generation who were both lesbians, namely, the American dancer Loïe Fuller (1862-1928) and Ida Rubinstein (1885-1960), whose dancing inspired the *Ballets Russes*” (Cf. F. Curopos, “Mário de Sá-Carneiro and the Demons of Dance”, in Fernando Beleza, Simon Park (orgs.), *Mário de Sá-Carneiro, A Cosmopolitan Modernist*, cit., p. 75).

¹⁸¹ A.M.R. Brandão, “O mito na novela *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro: uma leitura analógica”, *Ângulo*, 125/6, 2011, p. 67.

¹⁸² M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 309.

Sá-Carneiro no episódio da orgia do fogo nasce da união de duas residências famosas, que realmente existiram, de Natalie Barney (1876-1972), uma “rich American heiress, the most notorious lesbian of Belle Époque Paris”¹⁸³ que costumava organizar festas e eventos “at her *hôtel particulier* at 24 rue du Bois de Boulogne, which drew the cream of lesbians and bisexuals of their day”¹⁸⁴, e sucessivamente no jardim da sua residência em Rue Jacob, número 20, onde “there was a neoclassical temple with Doric columns. [...] The temple, with its rounded shape, ornate pillars and dome, was hidden from street view. An oculus in the centre provided the only source of light”¹⁸⁵. O espetáculo da americana fulva, em que Lúcio vê materializar-se “luzes, corpos, aromas, o fogo e a água [...] numa orgia de carne espiritualizada em ouro”¹⁸⁶, é a atuação da teoria da americana, segundo a qual a “voluptuosidade é uma arte”¹⁸⁷, defendendo esse conceito de voluptuosidade e de luxúria que a bailarina, pintora e escritora francesa Valentine de Saint-Point¹⁸⁸ tinha exposto no seu *Manifeste Futuriste de la Luxure*¹⁸⁹, publicado a 11 de janeiro de 1913, quando afirma: “il faut faire de la luxure une œuvre d’art!”¹⁹⁰.

A dança da americana suscita em Lúcio “uma impressão de excesso”¹⁹¹, sentimentos confusos e contraditórios de horror e medo, de espanto e prazer, possuindo, nos seus gestos, um não sei quê de “misteriosamente

¹⁸³ F. Curopos, “Mário de Sá-Carneiro and the Demons of Dance”, cit., p. 76.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ *Ibidem*, pp. 76-77.

¹⁸⁶ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 310.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 303.

¹⁸⁸ Sobre a sua vida e sobre a sua obra, vejam-se, em particular, os seguintes estudos: G. Berghaus, “Dance and the futurist woman: the work of Valentine de Saint-Point (1875-1953)”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 11, n.º 2, 1993, pp. 27-42; L. Re, “Valentine de Saint-Point, Ricciotto Canudo, F. T. Marinetti: eroticism, violence and feminism from pre-war Paris to colonial Cairo”, *Quaderni d’Italianistica: Official Journal of the Canadian Society of Italian Studies* 24 (2), 2003, pp. 37-69; M. Sideri “The meta-dance of Valentine de Saint-Point: the occult and the erotics of vibration”, in *International Yearbook of Futurism* 6, Walter de Gruyter GmbH, Berlin-Boston 2016, pp. 437-448.

¹⁸⁹ Este manifesto pode ser considerado uma continuação do *Manifeste de la Femme Futuriste*, publicado a 25 de março de 1912. O *Manifesto Futurista da Luxúria* foi publicado no primeiro e único número da revista *Portugal Futurista*, em 1917.

¹⁹⁰ V. de Saint-Point, *Manifeste de la femme futuriste*, ed. Giovanni Lista, Séguier, Paris 1996, p. 28.

¹⁹¹ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 313.

belo”¹⁹² que provoca uma sensação “de medo – um medo semelhante ao que experimentamos em face do rosto de alguém que praticou uma ação enorme e monstruosa”¹⁹³. A mulher usa joias e véus, perfumes, flores de lírio e de lótus, adora a lua e a serpente, sendo descrita como: “Uma criatura alta, magra, de um rosto esguio de pele dourada – e uns cabelos fantásticos, de um ruivo incendiado, alucinante. A sua formosura era uma destas belezas que inspiram receio”¹⁹⁴, coberta por “uma túnica branca, listada de amarelo. Cabelos soltos, loucamente. Jóias fantásticas nas mãos; e os pés descalços, constelados... [...] Entretanto, ao fundo, numa ara misteriosa, o fogo ateara-se...”¹⁹⁵. Durante o espetáculo, outras três bailarinas aparecem no palco. Lúcio fica fascinado com a terceira, “a mais perturbadora”¹⁹⁶, que é descrita como “uma rapariga frígida, muito branca e macerada, esguia, evocando misticismos, doenças, nas suas pernas de morte – devastadas”¹⁹⁷.

Como a *Salomé* de Gustave Moreau, as mulheres sá-carneirianas são, de facto, objeto de uma descrição sempre muito pormenorizada: excessivamente despidas – mal disfarçam a sua nudez com véus, rendilhados e tecidos fluidos e transparentes – mas exageradamente vestidas de ornamentos, como pedras e metais preciosos. A Americana tem “nos braços serpentes de esmeraldas”¹⁹⁸, vestida simplesmente com “uma malha de fios metálicos”¹⁹⁹, com os mesmos fios que encontramos nas meias de Marta, que “Vestia uma blusa negra de crepe-da-china, amplamente decotada. A saia, muito cingida, deixava pressentir a linha escultural das pernas, que uns sapatos muito abertos mostravam quase nuas, revestidas por meias de fios metálicos, entrecruzados em largos losangos por onde a carne surgia...”²⁰⁰. Nos cabelos, apanhados de forma desarrumada, traz “pedrarias que constelavam aquelas labaredas em raios de luz”²⁰¹ e nos dedos “jóias fantásticas”²⁰². Descrições que recordam a bailarina de *O Fixador de Instantes*, mas também a “princesa velada” de *A Grande Sombra*; ou seja, retomando as palavras de Fernando Cabral Martins: “é a

¹⁹² *Ibidem*, p. 301.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 314.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 313.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 310.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 350.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 310.

²⁰² *Ibidem*, p. 314.

mesma confluência da máscara, do olhar e da morte no lugar simbólico do orgasmo”²⁰³.

A entrada no salão onde o espetáculo decorre faz-se através de um elevador para dentro do qual Lúcio, Gervásio Vila-Nova e Ricardo são empurrados para se encontrarem bruscamente n’“uma sala elíptica cujo tecto era uma elevadíssima cúpula rutilante, sustentada por colunas multicores em mágicas volutas”²⁰⁴. A entrada no salão é reservada apenas aos convidados, quer dizer, aos poucos eleitos e seletos que podem assistir ao “espetáculo assombroso”²⁰⁵. O movimento da dança parece ser representado pela própria forma das coisas. Tudo sugere movimento: elipses, colunas, piscina semicircular. A ideia circular remete para a serpente e desperta o sentido de sedução e de aproximação, que é o objetivo da americana, ou seja, envolver os seus hóspedes num momento definido por Lúcio como uma “sensação-total idêntica à que experimentamos ouvindo uma partitura sublime executada por uma orquestra de mestres”²⁰⁶. O mesmo Lúcio, homem de letras e *bohémien*, confessa que ao entrar no salão “tive medo... recuei...”²⁰⁷. Este vórtice de sensações suscitadas pela combinação de luzes coloridas, música e perfumes permite a realização de uma cena que torna possível alcançar a apoteose, do “momento brilhante”, do *Além*, com as bailarinas que “vinham de tranças soltas – blusas vermelhas lhes encerravam os troncos, deixando-lhes os seios livres, oscilantes. [...] um cinto de carne nua onde se desfilavam flores simbólicas. As bailadeiras começaram as suas danças. Tinham pernas nuas. Volteavam, saltavam, reuniam-se num grupo, embaralhavam os seus membros, mordiam-se nas bocas...”²⁰⁸. A dança conclui-se com a aparição da “mulher fulva”²⁰⁹, cuja dança é apelidada sucessivamente por Ricardo como *Orgia do Fogo*²¹⁰, um título altamente sugestivo²¹¹, que remete, como nota Paulo Ricardo B.

²⁰³ F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 268.

²⁰⁴ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 309.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 314.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 311.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 312.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 314.

²¹⁰ Sobre o simbolismo do fogo em Sá-Carneiro, vejam-se, em particular, os estudos de N.E. Aderaldo, “O simbolismo do fogo em Mário de Sá-Carneiro”, *Revista de Letras*, Vol. I, n.º 2, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza 1978, pp. 29-56; C. Rocha, “Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo”, *Colóquio/Letras*, 117/118, 1990, pp. 156-162; P.R.B. de Souza, “Alguma luz sobre Mário de Sá-Carneiro: a orgia do fogo de Lúcio Vaz”, *RCL Convergência Lusíada*, 25, 2011, pp. 124-132.

²¹¹ Simon Park, relativamente ao título, afirma: “The suggestive title given to the

de Souza, para “um ritual iniciático – um pacto com o diabo”²¹²: “Quimérico e nu, o seu corpo sutilizado, erguia-se litúrgico entre mil cintilações irreais. Como os lábios, os bicos dos seios e o sexo estavam dourados – num ouro pálido, doentio. E toda ela serpenteava em misticismo escarlate a querer dar-se ao fogo...”²¹³. A mulher tem o corpo em chamas e todos observam, suspensos, o espetáculo. Continua a sua exibição, como se a dor não a tocasse: “Então, numa última perversidade, de novo tomou os véus e se ocultou, deixando apenas nu o sexo áureo – terrível flor de carne a estrebuchar agonias magentas...”²¹⁴. Não passa muito tempo e eis a apoteose:

Toda a água azul, ao recebê-la, se tornou vermelha de brasas, encafelada, ardida pela sua carne que o fogo penetrara... E numa ânsia de extinguir, possessa, a fera nua mergulhou... Mas quanto mais se abismava, mais era lume ao seu redor... [...] Até que, por fim, num mistério, o fogo se apagou em ouro e, morto, o seu corpo flutuou heráldico sobre as águas douradas – tranquilas, mortas também...²¹⁵

A morte espetacular da bailarina provoca reações de excesso entre os presentes que “debatiam-se em ataques de histerismo; homens, de rostos congestionados, tinham gestos incoerentes...”²¹⁶; os protagonistas, pelo contrário, permanecem em silêncio: “Esmagados, aturdidos, cada um de nós voltou para sua casa...”²¹⁷. Nem uma palavra foi pronunciada sobre as possíveis implicações legais pela morte da mulher. Trata-se de uma morte espetacular, e, por conseguinte, enquanto tal, não há nem punição nem culpado.

Mas mesmo a obtenção da beleza é apenas um prodígio instantâneo, destinado a desfazer-se e a pulverizar-se em tantos pequenos pedaços pontiagudos de cristal:

performance by Lúcio and Ricardo gives an initial sense of this complexity, as it brings together a word with strong sexual connotations with another intended to gesture towards the aesthetic – fire is, after all, not bodily (even if it is often metaphorically connected to desire) and words in the same lexical field (‘embers’, ‘flames’) serve as the titles of Lúcio and Ricardo’s literary works” (Cf. S. Park, “Eu serei então um bárbaro?: Art, Dance, and Artistic Belonging in Mário de Sá-Carneiro”, in Fernando Beza, Simon Park (orgs.), *Mário de Sá-Carneiro, A Cosmopolitan Modernist*, cit., p. 96).

²¹² P.R.B. de Souza, *op. cit.*, p. 128.

²¹³ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 314.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 315.

²¹⁶ *Ibidem*

²¹⁷ *Ibidem*.

A beleza vai-se agora desfazer [...] Morta a beleza, sobrevém o abatimento [...] e é aqui que se dará a queda [...] a beleza que se desfaz: A beleza à força de grandiosa volve em espaço os olhos do poeta. Este *compreende* o espaço, vê-o. E então detém-se aterrado diante “da cavalgada medonha dos ângulos agudos que se lança em tropel sobre o seu corpo [o corpo da amante nua] ideal a materializá-lo escarninhamente, zombando das curvas e dos redemoinhos”. Depois “uma gaiola picaresca de losangos” põe-se a girar vertiginosamente em volta do seu corpo. No ar haverá “palmas de espadas. Derrocadas de gomos, ondulações pavorosas de sons húmidos”. E em face disto toda a beleza cairá em estilhaços.²¹⁸

1.2.2 O espaço azul

A outra palavra que Sá-Carneiro usa para indicar o *Além* é o azul. O azul não é uma cor fácil na literatura. Se, de acordo com alguns, é “a mais difícil de todas as cores”²¹⁹, de acordo com outros é uma cor banal, chegando até a ser estúpida, como diz Musset²²⁰, pois muitos são os versos vácuos que transbordam de céus e olhares azuis, cuja efusão sentimental acaba às vezes por se mistificar justamente numa imagem azul. Daqui o sintoma premonitório de uma certa literatura moderna: a suspeita do azul que é também suspeita de toda uma tradição poética, ou seja, de um repertório do sublime. Facto está que literaturas de qualquer tempo e lugar, poetas famosos e escritores de renome, mostraram sempre uma predileção especial por esta cor²²¹, a ponto de alguns estudiosos terem

²¹⁸ Carta de 3 de fevereiro de 1913 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., pp. 42-43).

²¹⁹ A afirmação pertence a um ensaio do linguista Walter Koch, citada no artigo de Harald Weinrich intitulado “Interferenz bei Farbennamen: das Farbwort bleu” (Cf. H. Weinrich, “Interferenz bei Farbennamen: das Farbwort bleu”, in Herbert Kolb (hrsg. von), *Sprachliche Interferenz*, Niemeyer, Tübingen 1977, p. 271).

²²⁰ Cf. G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria*, tradução de Marta Cohen Hems, RED, Como 1997, p. 172.

²²¹ Foi demonstrado, do ponto de vista de uma história social das cores, que a predileção pelo azul é típica do Ocidente e nasceu de uma simbologia que se desenvolveu no século XII, a qual, do manto da virgem, chegou até à bandeira da Europa unida. Com o começo do século XII, dá-se a chamada “revolução azul”, testemunhada pelo prestígio do azul na emblemática e na heráldica, tal como na literatura a partir daí, juntamente com os cavaleiros vestidos de branco, preto e vermelho, estreia o virtuoso, leal e fiel cavaleiro azul, trazendo uma certa desordem na predominante hierarquia cromática dos valores, mas, por outro lado, definindo desse século em diante o significado moral desta cor (Cf. A. Valtolina, *Blu e Poesia*, Bruno Mondadori, Milão 2002, pp. 7-8).

chegado a identificar um autêntico filão literário, a “literatura em azul”²²², e outros a reconhecer quatro categorias diversas de “poetas do azul celeste”²²³.

Com efeito, a partir da fortuna póstuma da “*blaue Blume*” de Novalis, desenvolve-se em literatura – e não só – uma autêntica monomania azul. Traduzidos para o francês por Maurice Maeterlinck, os versos de Novalis oferecem aos poetas simbolistas o breviário de que necessitam para refletirem sobre o fundamento espiritual da arte, deixando, assim, que o sonho azul acabe por sugerir núcleos originários de mitos e solicitar fantasias. *L’oiseau bleu*, de Maeterlinck, é um exemplo disso, obra teatral encenada pela primeira vez em Moscovo, em setembro de 1908, onde é um pássaro, e não mais uma flor, que reafirma a relação entre azul e imaginário poético. Mas mesmo que se ponham de lado descendências semelhantes de Novalis, entre finais de Oitocentos e inícios de Novecentos tudo parece conjurar para o triunfo desta cor e da sua áurea simbólica: graças a Rubén Darío, que foi a Paris para renovar os seus versos segundo o verbo simbolista, o contágio azul chegou até Valparaíso, onde a publicação de *Azul*, em 1888, marca o início do modernismo hispano-americano, chegando até 1925, ano em que Miró, inspirado por literaturas do género, pinta a famosa mancha azul acompanhada pela inscrição: “Ceci la couleur de mes rêves”. Sem esquecer, neste arco de tempo, as folhas manuscritas tipicamente azuis de Colette, Dumas pai e Rilke, as mansardas azuis de George Sand, o célebre quarto celeste de Proust, as personagens evidentemente azuis de Nabokov – o dr. Azureus, Stella Luzurchik, Starover – as grandes telas que Eugène Jansson, “pintor do azul”, dedica aos crepúsculos de Estocolmo e os grupos azuis de comunhão artística, como *Der blaue Reiter* e *Die blaue Vier*, ambos fundados por Wassily Kandinski, primeiro com Franz Marc e depois com o pintor suíço Paul Klee, o pintor e fotógrafo americano Lyonel Feininger e o pintor russo Alexej Jawlensky.

Também o azul de Mário de Sá-Carneiro não é algo simples de definir, não só porque são sobretudo os valores tonais do azul que abundam na sua obra – e significativamente a sua assiduidade faz-se menos visível onde começa o movimento poético dirigido à complexidade linguística, no momento em que a palavra começa a viver de sinestésias e oximoros –,

²²² A. Valtolina, *op. cit.*, p. 11.

²²³ Sobre as quatro categorias dos poetas do azul-celeste, veja-se G. Bachelard, *op. cit.*, p. 172: “aqueles que no céu imóvel veem um líquido que flui, que se animam face à nuvem mais pequena. Os que vivem o céu azul como uma chama imensa: o azul que queima, como afirma a condessa Anne de Noailles em *Les forces éternelles*. Os que contemplam o céu como um azul definitivo, uma vez que se pinte o ‘azul compacto e duro’, defende ainda a condessa de Noailles. Por fim, aqueles que participam realmente na natureza aérea do azul celeste”.

mas também por se tratar de uma relação particular de compenetração, em contínua flutuação, de associações, imagens e conceitos claros-escuros, como, de resto, parece indicar a própria estrutura fonética da palavra: uma vogal clara, o “a”, junto de uma vogal escura, o “u”, para criar, com a sibilante e a líquida a palavra “azul”, que é forma sonora, visual e por vezes também tátil de todos aqueles significados às vezes ofuscantes e outras cobertos de sombra, latentes na espessura poética daquela que, para Mário de Sá-Carneiro é uma palavra-cor-não-cor²²⁴, definição a partir da qual se percebe que, na sua obra, o azul não tem vida fácil, em se tratando de uma escolha estético-lexical pensada para ser em parte renúncia aos idealismos azuis e à simbologia previsível associada à pura cor, e em parte uso de uma palavra altamente simbólica, mas equivalente a uma não-cor. Com efeito, não devemos esquecer que Mário de Sá-Carneiro contesta à linguagem os seus significados habituais e volta a dar-lhe uma semântica a partir da sua própria substância eidética: a sua obra aspira a (re)fazer a Arte e assim refaz também o azul. O destino que Mário de Sá-Carneiro quer dar a esta cor – que se estreia na recolha *Princípio* e a partir daí acompanha toda a sua obra, construindo o seu sonho poético e revelando o seu tormento –, leva, de facto, o azul a ultrapassar progressivamente, obra após obra, os seus confins naturais de cor, obrigando-o primeiro a renunciar ao seu papel secundário e marginal de adjetivo que descreve simplesmente céus e olhares, para se emancipar e conquistar, portanto, uma substância linguística diversa, isto é, tornando-se substantivo e fazendo-se conteúdo, órfico significante em si e, por si, para chegar a tornar-se – enquanto símbolo do desejo atormentado do inalcançável, do intocável, do incompreensível, da idealização que acompanha toda a investigação, sempre além de qualquer conquista – um lugar figural, metonímia do próprio espaço poético: azul como dimensão ideal sempre claro-escuro de uma arte que, embora não habite mais a vida, porque estrangeira e alheia ao mundo e às coisas da realidade existente e efetiva, pode, todavia, criar ainda beleza; azul enquanto espaço privilegiado da arte que, descerrando o universo das conexões estético-artísticas, consegue realizar a merecida tarefa de acolher no lugar que lhe é próprio: aquele *Além*, aquele lugar ideal que não existe, aquele tempo que não é. Aquela felicidade artística que, face à insensata dança da vida, é a felicidade utópica e desmemoriada do espaço poético azul para a qual a obra de Mário de Sá-Carneiro tende

²²⁴ Contrariamente à língua italiana – cuja palavra “azul”, que entrou através do francês *bleu*, é termo menos policromo do que o lexema originário e precisa de se apoiar pelo menos a um outro adjetivo, o azul de antiga proveniência persa, para compor com o celeste de ascendência latina um espectro verosímil desta cor – ao português basta o “azul”, com o qual se exprime quer o claro, quer o escuro, quer o azul mais profundo, quer o mais límpido.

sempre. As palavras a Pessoa, datadas de 13 de julho de 1914, são explícitas a esse respeito:

O meu futuro literário é este: a conclusão da ‘Grande Sombra’, a composição de mais alguns contos para o volume *Céu em Fogo* possivelmente alguma outra novela importante – só uma – e várias poesias. Não quero fazer mais. *E não posso fazer mais*. E tudo quanto mais farei sê-lo-á feito automaticamente, melhor – *já está feito*. Foi feito em alma antes do fim – mas ‘no fim’ sê-lo-á executado materialmente. Meu amigo, creia-me, tudo quanto doravante eu hoje escrever são escritos póstumos.²²⁵

Mas se a associação entre azul e arte causa quase imediatamente, através do núcleo originário do mito da verticalidade²²⁶, a associação entre azul e pensamento²²⁷ – não por acaso, segundo o imaginário coletivo, o

²²⁵ M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 126.

²²⁶ Não por acaso, a figura e a obra de Mário de Sá-Carneiro foram muitas vezes comparadas com a figura de Ícaro: “Este estranho Ícaro voou em permanência dois vãos opostos e toda a ascensão lhe foi queda, e toda queda ascensão. Não voava em céus ou para céus que não havia. Voava nele mesmo, experimentando na queda aquele pavor fulgurante que remata os pesadelos onde se cai para lado nenhum, infundamente” (Cf. E. Lourenço, “Suicidária modernidade”, *Colóquio/Letras*, 117/118, 1990, p. 11). Enquanto símbolo do intelecto insensato e da vontade adir para uma realidade mais significativa, de superar a vida quotidiana limitada e trivial, Ícaro torna-se “a personificação mítica da deformação e do psiquismo, caracterizada pela exaltação sentimental e presuntuosa. [...] A tentativa insana de Ícaro é proverbial pela emotividade que exprime no seu grau mais elevado, por causa de uma forma de aberração do espírito: a mania de grandeza, a megalomania” (Cf. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Bur, Milão 2005, p. 499). Também David Mourão-Ferreira, no seu lendário artigo, compara a obra de Sá-Carneiro com a figura de Ícaro; não só, compara também a obra de Fernando Pessoa com a figura do pai Dédalo. Se Ícaro foi imprudente e simboliza a megalomania, a figura de alguém incauto e insensato, Dédalo, pelo contrário, representa a cautela e a moderação. De facto, enquanto Ícaro tentou alcançar o que era inalcançável e morreu, Dédalo voou moderadamente e alcançou o que queria: a liberdade.

²²⁷ Já Walter Benjamin tinha colocado a hipótese, ao referir-se em particular ao pensamento ocidental, que o azul era a cor das ideias, ou seja, que a ideia tinha substância azul e, portanto, nesta cor iniciava o pensamento: “In Rot kulminieren die Farben der Phantasie, / Dagegen: blau (Farbe der Ideen?)” [“No vermelho culminam as cores da fantasia – Pelo contrário, azul (cor das ideias?)”]. (Cf. W. Benjamin, “Zur Ästhetik”, in Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser (hrsg. von), *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977, p. 111. A tradução é da Autora).

pensamento está sempre mais alto e se fala de “esferas do pensamento” –, e, por conseguinte, a associação entre azul e aquilo que o olho conhece de mais elevado, ou seja, o céu – tornando-se, assim, por definição, a cor da tonalidade clara que eleva²²⁸ –, ao mesmo tempo, a tonalidade escura que caracteriza esta palavra-cor-não-cor na obra sá-carneiriana leva a arte a mergulhar e a ofuscar-se nas gradações mais profundas do azul mais sombrio, apelando para a ideia de perversão, devassidão e mal²²⁹. Em Sá-Carneiro, portanto, o que está no alto não é muito diferente do que está em baixo: com um movimento oscilatório que vai da clareza serena do celeste às trevas atormentadas do azul²³⁰, a essência azul do Ideal esconde a fusca aparência azul da sombra e do mistério – como recordam os títulos de dois contos, *A Grande Sombra* e *Mistério* da coleção *Céu em Fogo*. Neste sentido a obra mais azul de Sá-Carneiro, embora este azul viva apenas de breves instantes e mesmo quando é ainda sonho e beleza, suscita, todavia, dissonâncias – e é esta a dupla sorte iniludível de uma cor que

²²⁸ Como recorda Valtolina: “Já Paracelso exortava a dispor a mente para o azul: para que as transmutações alquímicas pudessem cumprir-se, a abóbada do pensamento deveria tornar-se igual à abóbada celeste, imago primordial da razão cósmica” (Cf. A. Valtolina, *op. cit.*, p. 2).

²²⁹ Compreende-se, então, porque Dioniso é descrito às vezes com cavalgadas azuis, porque tem olhos e cabelos azuis, e por que razão a língua alemã continua a exprimir a ebriedade através da cor azul, usando a expressão “ich bin blau”, à letra “eu estou azul”, que significa precisamente “estou bêbedo”. Como cor da descida aos infernos da psique, o azul é considerado por Carl Gustav Jung, no que concerne ao “período azul” de Picasso, uma experiência pictórica de catábase entre os desventurados, a miséria e o mal: “Picasso começa com quadros, ainda concretos, em azul: o azul da noite, da luz lunar e da água, o azul Tuat do mundo subterrâneo egípcio. Ele morre e a sua alma cavalga um cavalo no além. A vida diurna agarra-se a ele e uma mulher com criança vem na sua direção, em atitude de admoestação. Como o dia, também a noite é para ele mulher: o que está sob o perfil psicológico é designado como a alma clara e escura (Alma). A Obscura senta-se à espera, aguarda-o num crepúsculo azul e desperta um pressentimento patológico. Com a mudança das cores entramos no mundo dos infernos. A concretude do objeto está consagrada à morte, expressa na obra-prima horripilante das prostitutas adolescentes sífilítico-tuberculosas. O motivo das prostitutas começa com a entrada no além, onde, alma defunta, ele priva com elas, quando digo ‘ele’, entendo aquela personalidade de Picasso que sofre o próprio destino infernal” (Cf. C.G. Jung, “Picasso”, in Carl Gustav Jung, *Civiltà in transizione. Il periodo fra le due guerre*, Boringhieri, Turim 1985, pp. 409-410).

²³⁰ Já o mundo grego, como mais tarde o latino, designava apenas com uma palavra quer a altura, quer a profundidade – *bathýs*, ou seja, *altus* – e consequentemente com outra única palavra – *kyáneos*, ou seja, *caeruleus* – a abóbada do céu e o abismo do mar, como testemunham a definição francesa “amour bleu” e as expressões obscenas e torpes que, no slang americano, se exprimem em azul: os “blue movies” são os filmes pornográficos e as “blue gags” são as piadas indecentes.

em Sá-Carneiro engloba as latitudes extremas a que o pensamento pode chegar: o que está em cima, ideal, onde a arte ainda tem a possibilidade de existir, e o que está lá em baixo, real, onde a vida não permite que a figurem. Uma dupla face para uma palavra-cor-não-cor, ou seja, uma dupla face de uma dimensão que é, ao mesmo tempo, ideal e real, serena e obscura, exposta ao êxtase e ao trágico simultaneamente²³¹.

Portanto, não por acaso o céu serena e confiavelmente azul das primeiras narrativas de Sá-Carneiro²³² torna-se, em finais da sua produção, um céu em fogo²³³, ou seja, símbolo de uma arte que, parafraseando uma passagem de *Mistério*, fatalmente se confunde, atravessada pelo sibilo de um enorme vórtice incandescente, até naufragar no azul, num último crepúsculo. Porque agora chegou o tempo de outros céus. Chegou o momento de pôr em discussão a relação entre esta palavra-cor-não-cor e a essência da sua poética; ao redefinir um à luz do outro e ao desmentir, com um procedimento antifrástico, o significado claro do azul, Mário de Sá-Carneiro esvazia o céu do seu azul, elimina-o do seu céu, invertendo a que se revelará ser a promessa poética falsa do espaço azul. O azul e o seu céu adquirem, assim, uma nova visibilidade a partir de um céu interrogado agora na sua composição: que antes de ser composição pictórica é composição linguística, onde as cores deixam de ser adjetivos para passarem a ser substantivos de valor plástico, visões que, em forma de cores, a arte suscita neste seu espaço poético-vital. Mas a metamorfose do céu não para aqui. O azul desaparece do céu sá-carneiriano para contar a dor pela queda iminente e deixa de ser aquele significado vago distante que as palavras vãmente refletem, para ser agora um nome capaz de entrelaçar relações com outros nomes. É precisamente a tensão formal estabelecida pela relação com outros nomes – céu e fogo – a criar arte: a arte que o azul suscita não é mais prerrogativa simbólica da cor, mas consequente contributo seu, fazendo destacar a substância poética dos substantivos “céu” e

²³¹ Pessoa chega até a criar uma personalidade ao mesmo tempo azul e demoníaca, pelo menos no nome: o “Diabo Azul”, colaborador do jornal *O Palrador* e autor de duas charadas: uma dedicada ao Dr. Pancrácio, no n.º 5 de 22 de março de 1902, e uma no n.º 7 de 5 de julho do mesmo ano dedicada a Morris & Theodor e Pad Zé (Cf. M.P. da Silva, “Diabo Azul”, in: Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, cit., p. 219).

²³² Em vários contos de *Princípio*, encontram-se referências explícitas ao olhar e ao céu azul.

²³³ A combinação do céu com o fogo e a imagem de um céu em fogo associada à do crepúsculo, evocou-me alguns versos de Giovanni Pascoli dedicados à mãe, nos *Canti di Castelvecchio*, de 1903: “Zitti, coi cuori colmi, / ci allontanammo un poco. / Tra il nereggiar degli olmi / brillava il cielo in fuoco” (Cf. G. Pascoli, *I Canti di Castelvecchio*, BUR, Milão 1983, p. 145).

“fogo” do *pathos* do atributo “azul” que não existe. O azul não é mais uma cor que faz arte, mas, pelo contrário, é a arte a fazer a cor, subtraindo-se ao domínio das regras da língua e tornando-se símbolo puro, figura daquela mutação das imagens estético-artísticas que fogem para o espaço poético invisível. E mesmo onde a arte faz do azul ainda a sua cor, não há mais belezas nem sonhos a decifrar, e o azul desaparece no decair dos sonhos poéticos alados. Nesse céu em fogo, a arte afasta-se da clareza do azul, aproximando-se do esplendor já escuro das trevas, não restando ao encanto azul senão deixar-se ouvir em polifonia, apresentando-se como lugar da verdade amarga. E o azul agora é cor a ser ouvida; é som que vibra dolente lá onde a confiança e o encanto se embatem contra a amargura e o desencanto. Aqui, o azul já morreu para o mundo, é sonho azul no tempo passado. É o lugar do encontro poético-artístico negado. Todas as cores delirantes que aparecem na sua obra nascem na esteira deste azul, ou seja, desta vocação para o ideal, a utopia última do artista latente em pleno mundo catastrófico. Recusar as mistificações do bem-pensar cultural implica também descobrir novas dimensões para a arte: uma linguagem nova, absoluta, diversa. Como diz Ermelinda Maria Araújo Ferreira:

E, no entanto, a um certo olhar, a verticalidade sobre a qual se baseia esta analogia não parece ser realmente a orientação mais característica da geografia poética de Sá-Carneiro, apesar do que sugerem suas imagens literárias preferenciais. Isto provavelmente porque, tal como para Santa-Rita, o céu para Sá-Carneiro não é o céu dos poetas dantescos e miltonianos: seres privilegiados e inspirados que ascendem ao sagrado e ao sublime através da imaginação e da fantasia. Tampouco é o céu desses seres de aspirações elevadas que são os filósofos: metáfora do pensamento, da atitude racional e lúcida, um céu inteligível que nos distrai menos da terra do que compreende a sua lei. Para este poeta e este pintor, exilados das formas tradicionais de grandeza e beleza – heroísmo, santidade e genialidade artística, sinônimos de “profundidade” – a noção do céu estaria mais próxima de uma imagem de limite pessoal, um lago invertido onde os narcisos futuristas poderiam experimentar a sensação de se refletirem nas “alturas” sem despendem esforços ou correrem riscos desnecessários, como o de afundar e desaparecer nas profundezas do esquecimento. Visto hoje à luz – se é que assim se pode chamar – da pós-modernidade, o céu para eles parece representar tão-somente um espelho onde não buscam nada *além* de suas próprias imagens.²³⁴

²³⁴ E.M.A. Ferreira, “Mário de Sá-Carneiro e Oscar Wilde: Apoteoses”, *Revista do CESP* – Vol. 27, n.º 36 – jul.-dez. 2006, pp. 261-262.

1.2.3 A doutrina do estilo

A linguagem é o instrumento privilegiado que Sá-Carneiro usa para criar o *Além* e aí conduzir o leitor. Sá-Carneiro usa a língua como vontade de expressão extrema e compacta para transformar a realidade e as suas experiências quotidianas num mundo imaginativo onde tudo tem sentido se for lido e interpretado em aceção estético-artística, num virtuosismo levado deliberadamente, às vezes, até ao absurdo, a que Lilian Jacoto dá o nome de “*sensacionismo quimérico*”²³⁵. Uma linguagem que, nas palavras de Roberto Pontes, mostra uma clara preferência:

pelo hiperbolismo e pela ênfase que o poeta pôs na acumulação lexicalex estonteante, ou no exagero de suas construções sintáticas [...] A estes se aliam a inclinação para o bizarro e o fascínio do inusitado, que explodem sobretudo em construções sinestésicas cujo objetivo quase sempre é fundir os sentidos visual, olfativo, gustativo, auditivo e táctil, buscando alcançar a hiperestesia da mais alta gama sensorial e o sexto sentido de seu universo poético alquímico, neoplatónico e gnóstico.²³⁶

No idioleto de Sá-Carneiro, as regras gramaticais são adaptadas ao desejo de experiência estético-artística, a ponto de a própria profusão dos efeitos retóricos e a riqueza das alterações morfossintáticas e das escolhas lexicais se tornarem elas mesmas transmutação – sendo concebidas como tensão da linguagem para algo de mais alto e intenso –, conseguindo criar um conjunto de novas relações que ganha o aspeto de uma autêntica doutrina do estilo que suscita no leitor uma sensação de estranheza, pois pretende dele a aceitação da possibilidade de uma realidade inverosímil, de uma Ultra-Realidade, uma Realidade-Outra, em que a forma sonora e conteudista dada pela combinação das palavras é mais importante do que a sonoridade e o significado de cada palavra. Se, de facto, é verdade que as palavras de Sá-Carneiro vivem de uma existência sonora forte e sólida, é igualmente verdade que esta não se esgota no simples jogo da escolha e da associação das palavras: o privilégio dos valores fónicos, o profundo desejo de metamorfose sonora que parece agitar e plasmar cada frase, não parece diminuir de todo o seu conteúdo; pelo contrário, parece ampliar o seu significado. Ou melhor, poderíamos dizer que a ação de força contra a linguagem, a agramaticalidade das suas frases e, mais em geral, o seu carácter alheador parecem devolver à palavra o seu poder de “aparição”.

²³⁵ L. Jacoto, R. Ferraz, *op. cit.*, p. 201.

²³⁶ R. Pontes, *op. cit.*, p. 47.

É como se as palavras da obra de Sá-Carneiro não significassem nem revelassem, mas aparecessem. E, de facto, nada acontece na obra de Sá-Carneiro, a não ser um seguir-se de aparições e visões – com aqueles pontos exclamativos que, como evidentes golpes de machado, levam a cortes entre as palavras – que acendem as suas frases numa espécie de sempiterno presente, com o idêntico que regressa sempre, como regressam palavras e expressões preferidas, poucas e rarefeitas; com frases que, às vezes, podem até prescindir do verbo.

Em linha com esta “revolução” da escrita e da palavra – típica de qualquer vanguarda, e, por conseguinte, também da vanguarda portuguesa²³⁷ – que pretende reinventar a língua da literatura “rasgando horizontes desconhecidos, perturbadores e belíssimos”²³⁸, esta transmutação hiperbólica do mundo factual e quotidiano em experiência estético-artística por força do poder visionário da palavra dá-se através de uma manipulação da língua sapiente e precisa que supera amplamente até a mais refinada atividade criativa simbolista-decadentista²³⁹ – daqui a definição de “lugar incerto”²⁴⁰

²³⁷ Como recorda Augusto Cunha, amigo de Sá-Carneiro e assíduo frequentador do grupo de *Orpheu*, as criações literárias da revista eram deliberadamente excessivas na forma e premeditadamente exageradas e irritantes nos conteúdos: “Nas longas conversas de café, nas digressões nocturnas pelas ruas da Baixa, discutindo em voz alta por forma a despertar as atenções e a curiosidade intrigada da multidão, os componentes do grupo tinham criado uma série de novas formas e de audaciosas expressões, procurando todos, numa estranha contemplação, exceder-se a si próprios e a cada um, em exotismos, em extravagantes conceitos e opiniões, nas mais imprevisas e complexas frases deliberadamente destoantes da vulgaridade corrente e, quase todas, com o principal propósito de irritar” (Cf. A. Cunha, “No Tempo do Paulismo e do ‘Orpheu’ – (Páginas de Memórias)”, *Atlântico – Revista Luso-Brasileira*, Lisboa/Rio de Janeiro, n.º 5, 1944, pp. 33-34). Este urgente desejo de mistificação mesmo linguística, característico da modernidade em que “ninguém pode ser moderno por imitação”, é, como bem diz Eduardo Lourenço, “o preço que deve ser pago e será sempre pago por uma atitude que não tem por definição nenhuma garantia no passado” (Cf. E. Lourenço, “Sentido e não sentido do moderno”, *Ocasionais I*, A Regra do Jogo, Lisboa 1984, p. 71).

²³⁸ Carta de 7 de janeiro de 1913. E Sá-Carneiro continua: “Tornar conhecidos no mundo os poetas portugueses de hoje, fazer saber que num canto amargurado e esquecido da Europa, uma poesia grande e nova se começa a desenvolver” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 28).

²³⁹ António Vieira identifica um repertório de palavras poéticas preferidas por Sá-Carneiro, entre as quais “esfinge, estátua, iris, ouro, zebrado, roxo, lume, espada, cetim, lilás, febre, heráldica, rocegar, vertigem qui traduisent à merveille le décor de ses fantaisies” (Cf. A. Vieira, “L’être au monde et l’œuvre de Mário de Sá-Carneiro”, in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos, *op. cit.*, p. 76).

²⁴⁰ F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 123. A definição da poética de Sá-Carneiro como “um lugar incerto” explica a dificuldade de a

que Cabral Martins dá à sua poética – e cria imagens que, arrastadas pelas

enquadrar numa qualquer corrente ou escola literária. Daqui as tantas, diversas e muitas vezes contrastantes definições que a crítica literária lhe vem atribuindo: simbolista ao início e modernista depois, segundo Dieter Woll (Cf. D. Woll, *Realidade e Irrealidade na Lírica de Sá-Carneiro*, Delfos, Lisboa 1968); finissecular antes e modernista depois, segundo José Carlos Seabra Pereira (Cf. J.C.S. Pereira, “Rei-Lua, Destino Dúbio”, *Colóquio/Letras*, 117/118, 1990); expressionista para João Maia (Cf. J. Maia, “Mário de Sá-Carneiro, Poeta Expressionista”, in Mário de Sá-Carneiro, *Poesia*, edição de João Maia, Verbo, Lisboa 1983); expressionista por temperamento e decadentista por necessidade para João Pinto de Figueiredo (Cf. J.P. de Figueiredo, *op. cit.*); romântico segundo Maria Leonor Machado de Sousa (Cf. M.L.M. de Sousa, “Uma Leitura das Poesias de Mário de Sá-Carneiro”, *Aufsätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte*, 14, 1977, pp. 131-136); génio romântico, mas também realista, órfico, barroco, surrealista e pós-romântico para Maria Aliete Galhoz (Cf. M.A. Galhoz, “Introdução”, in Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo. Novelas*, Ática, Lisboa 1980, pp. 7-33); surrealista segundo Petrus (Cf. Petrus, *Sarça Erótica*, Arte e Cultura, Porto 1959) e J. M. Parker (Cf. J.M. Parker, *Three Twentieth-Century Portuguese Poets*, Witwatersrand University Press, Joanesburgo 1960); existencialista segundo André Crabbé Rocha (Cf. A. Crabbé Rocha, *A Epistolografia em Portugal*, 2.^a edição, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1984); decadentista-paulista segundo Óscar Lopes (Cf. Ó. Lopes, “Alguns Nexos Diacrónicos na Poesia Novecentista Portuguesa”, *Um Século de Poesia*, número especial de *A Phala*, Assírio & Alvim, Lisboa 1989, pp. 208-223); revolucionária e clássica segundo Régio (Cf. J. Régio, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, Brasília, Porto 1941). Talvez devêssemos parar de procurar classificar e dar-lhe à força um nome, considerando a sua poética pelo que é: a sua poética, a poética de um escritor com uma sensibilidade enorme, capaz de interiorizar as tendências mais diversas, para a qual confluem vários e diversos ismos, os quais, reelaborados em conjunto, dão, todavia, como resultado uma poética não reconduzível a nenhum ismo em particular. Um conceito que corresponde ao que, no fundo, é um princípio de toda a Vanguarda portuguesa, como nota Cabral Martins: “Um dos princípios da atitude vanguardista em Portugal assenta, pois, não tanto no assumir ou no afirmar de um ismo ou de uma corrente particulares, mas sobretudo em promover uma diversidade de escolas, um conflito entre as correntes instaladas e as novas, as locais e as internacionais, esperando que resulte daí uma ‘cosmopolitização’ do meio” (Cf. F.C. Martins, “Mário de Sá-Carneiro e os Caminhos da Vanguarda”, in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), *op. cit.*, p. 17). É interessante a interpretação de Giorgio de Marchis segundo o qual a chave de leitura do Modernismo de Sá-Carneiro reside na sua condição semiperiférica: “a condição semiperiférica a chave que permite identificar a natureza do Modernismo de Sá-Carneiro, caracterizado e originalmente conotado com a amálgama e a coexistência de temporalidades diversas. Só na semiperiferia habitada (e instaurada) por um poeta português em Paris – que literalmente encarna a Periferia no Centro, sem renunciar à originalidade das duas dimensões a que pertence – Esteticismo e Vanguardismo, século XIX e século XX podem, de facto, conviver sem atritos” (Cf. G. de Marchis, *O Silêncio do Dândi e a Morte da Esfinge*, cit., p. 20).

palavras, se abandonam ao fluxo e uma adjetivação que cede à euforia: formas verbais usadas em função adjetival e vice-versa, verbos intransitivos que se tornam transitivos e vice-versa, frases inteiras sintetizadas numa palavra só ou uma palavra decomposta em diversas palavras, como mostram, entre vários exemplos, as seguintes expressões de *Céu em Fogo*, que, como se disse, é a obra em que mais se manifesta a busca do requinte e da experimentação linguística, sendo o último, o período mais “moderno” de Sá-Carneiro, precisamente em termos de pesquisa inovadora: “Como se arroxou então o meu Orgulho, mosqueando-se a esmeraldas!”²⁴¹; “Até que, por último, um espasmo recamado em insinuações me soçobrou”²⁴²; “Uparam-se tronos de marfim a cercar-me... desfilaram cavalgadas de estrelas... diademas rolaram em catadupas... [...], Subtilizei-me em Astro...”²⁴³; “Talhei-me em Exílio. Deixei de ser Eu-mesmo em relação ao que me envolve. O Mistério ogivou-me em longos aquedutos”²⁴⁴; “Depois, tudo se esvai em frente desta Maravilha. Logo, é esta que eu devo fixar a sedições de Prata”²⁴⁵, todas em *A Grande Sombra*; “Que zebrante intensidade, que síntese de oiro!”²⁴⁶ em *Asas*; “A ele devia Inácio o desdobramento em Oiro do seu génio grifado, a ascensão em heráldico do seu espírito, – e os laivos imperiais do Novo com que a sua obra hoje se timbrava, mosqueando-o de Auréola, diademando-se de Sombra”²⁴⁷; “a sua morfínização em excelso”²⁴⁸; “O Artista não triunfara só a estatuficar a Saudade comum e emaranhá-la ruiva... Diademara mais! Diademara mais!”²⁴⁹, em *Ressurreição*. Nenhuma escolha lexical é casual na sua obra, todas as palavras são “pesadas”²⁵⁰ e “não há lá verbos de encher”²⁵¹.

As figuras retóricas do mundo estético-artístico gramatical sá-carneiriano, por excelência, são o oxímoro e aquele tipo particular de metáfora que é a sinestesia, ou seja, a antítese²⁵² extrema que consiste na negação

²⁴¹ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 424.

²⁴² *Ibidem*, p. 426.

²⁴³ *Ibidem*, p. 427.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 428.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 453.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 492.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 613.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 614.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 636.

²⁵⁰ M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 46.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² De facto, a antítese, como figura retórica, foi elevada a símbolo generalizado de toda a obra de Sá-Carneiro por vários estudiosos como Franca Alves Berquó

de um termo através de outro e na união em relação estreita de duas palavras que se referem a esferas sensoriais diferentes. São os oximoros e as sinestésias a darem vida, enquanto formas sintéticas do movimento antitético que orienta a sua escrita, à descrição requintada da imagem e a criarem a visão que nasce da conjunção entre as palavras; palavras que precisamente em virtude deste “entre”, ou seja, o espaço que o escritor deixa em suspenso entre uma palavra e outra, se aproximam uma da outra. Portanto, em Sá-Carneiro, essas figuras retóricas não são simples escolhas estilísticas, mas antes meios aos quais o escritor se confia para simbolizar, exprimir e concretizar aquele conceito de ambivalência, de dualidade, de contradição, às vezes harmoniosa, às vezes dissonante, que marca todo o seu mundo, seja literário, seja pessoal; aquela ideia de irrealidade que envolve a dimensão do *Além* num sentimento de necessidade absoluta de idealizar um real absolutamente insuportável. É exemplo disso, entre tantos e tão fáceis de identificar, o título do conto *Eu-Próprio O Outro* e, se quisermos, toda a trama do conto que se baseia numa série de oximoros cujo efeito é a anulação do sentido: “As janelas abertas continuam cerradas”²⁵³; “Só me é permitido ser feliz, não o sendo”²⁵⁴; “Ah! se eu fosse quem sou...”²⁵⁵; exemplos que aumentam vertiginosamente nas últimas duas páginas: “Já não existo. Precipitei-me nele”²⁵⁶; “Deixámos de ser nós dois. Somos um só”²⁵⁷; “Desapareci da vida”²⁵⁸; “Existo, e não sou eu!... Eu-próprio sou outro... *Sou o outro... O Outro!...*”²⁵⁹. Tal como acontece em *O Homem dos Sonhos*, que é uma autêntica proliferação de oximoros e sinestésias, visto que nele se conta uma dimensão em que existem mais de dois sexos, mares que não são mares, trevas que podem ser vistas e onde se pode possuir sem recorrer ao corpo.

Nesta roda-viva de oximoros e de sinestésias, é fundamental a cor, que, mesmo quando é obrigada a quedar-se nas formas convencionais do adjetivo, raramente é um simples acidente mimético, costumando ser, ao

(Cf. F.A. Berquó, *A Lírica de Sá-Carneiro: o Trajecto no Labirinto*, Tese de Doutoramento, UFRJ, Rio de Janeiro 1982), na esteira dos estudos de Maria da Graça Carpinteiro (Cf. M. da G. Carpinteiro, *op. cit.*) e Dieter Woll (Cf. D. Woll, *op. cit.*).

²⁵³ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 521.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 522.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 530.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 531.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ *Ibidem*.

invés, um artifício, para não dizer “artifício artificioso”²⁶⁰. Descobrir novas dimensões para a arte significa também dar uma nova definição da cor e dar novas cores à língua que, como vimos no que diz respeito ao azul, em Sá-Carneiro não só falam uma língua própria, como se mostram também segundo uma simbologia própria. Para isso, é indispensável compreender o que dizem e ver as imagens que criam para tentar decifrar a obra sá-carneiriana, pois são elementos que o escritor considera indispensáveis para o leitor poder ter acesso ao *Além*, à dimensão em que cada gesto, cada visão, cada sensação, cada sugestão é vivida pelo protagonista em sentido estético-artístico. As atribuições cromáticas que acontecem em virtude de uma escolha precisa que poderíamos definir “imagético-sensorial” corresponde a uma autêntica faculdade da alma: faculdade subtil de fusão de percepções derivantes da realidade com aquelas provenientes do mundo propriamente imaginativo e sensorial numa dimensão nova e diversa.

Mesmo nesta espécie de confusão visionária, as alquimias sá-carneirianas e as suas cores mantêm sempre um, ainda que mínimo, peso retórico, permanecendo em parte ancoradas à característica figural da linguagem; mesmo tratando-se de facto de cores cujo grito solta os nexos lógicos e, com eles, um andaime retórico consolidado, este seria, com efeito, incapaz de se manter sem o apoio de laços de significado entre os elementos da frase. Incongruentes em relação às regras da visão, dissonantes nas suas associações com os objetos, muitas vezes não pertinentes em relação a qualquer contexto semântico, as cores desmembram a sintaxe no fremir de uma tensão ao mesmo tempo estética e irreal, levando a arte para novas relações formais. Nem assim Sá-Carneiro destrói a forma e escolhe a não-forma; pelo contrário, procura redefinir a forma nas suas potencialidades expressivas. Todavia, é verdade que esta pressão expressiva sobre a linguagem acaba por alheá-lo para estruturas novas e mais abstratas, entendendo por abstrato aquela linguagem literária que, na sua língua, cria um sistema autónomo de relação e divisão, de escolha e distinção. Sobre-tudo, são substância visível de uma arte de que pretende reivindicar a existência: arte nova, arte moderna. Para lá de qualquer hermetismo e de todas as definições com que se queira tentar formalizar a sua expressividade segundo a velha maneira retórica, quer sejam metáforas absolutas, ou metáforas *in absentia*, as cores sá-carneirianas representam, talvez, o

²⁶⁰ Prados vermelhos e árvores azuis são o que Baudelaire auspiciava para os versos do futuro, com o desejo de potenciar a linguagem lírica com novas expressões sonantes. E, depois dele, a exultação de Rimbaud quando finalmente conseguiu libertar o céu do azul: “Por fim, ó felicidade, ó razão, eu descartei do céu o azul que é um preto” (Cf. A. Rimbaud, *Una stagione all'inferno*, organização de Davide Rondoni, BUR, Milão 2012, p. 62).

avanço metafísico extremo da sua linguagem poética. Sempre, como vimos, a partir de um impulso para o azul, pois é com esta cor que a revolução poética e linguística sá-carneiriana e o espírito do *Além* sonham.

Além do azul, entre as tantas cores que podem ser tomadas em consideração²⁶¹, o mais significativo talvez seja o dourado. Basta pensar em quantas vezes e com quantos significados diversos, por vezes opostos, Sá-Carneiro usa a cor dourada que, mesmo sendo de clara derivação simbolista²⁶², na sua obra ganha uma revalorização e uma transmutação totalmente nova e original. Ele simboliza, em todas as nuances de vermelho, fogo e luz, as possíveis variantes da impossibilidade, do delírio, da morte, da eternidade, da ressurreição, do sonho, do mistério, do ideal. Assim, a arma do crime em *O Fixador de Instantes*, idêntica à de *A Grande Sombra*, é um “estilete áureo”²⁶³; e, no clímax de *A Confissão*, na cena do suicídio-homicídio de Ricardo-Marta, aparece uma carta em “um grande sobrescrito timbrado com um brasão a ouro”²⁶⁴; a mesma Marta é descrita com metáforas que remetem para o ouro desde a sua primeira aparição: Marta “é loira, muito loira”²⁶⁵, o seu rosto é “talhado em oiro”²⁶⁶, a sua pele é “mordorada”²⁶⁷. A simbologia do ouro aparece de modo quase obsessivo nas descrições das relações amorosas de Marta e Lúcio, muitas vezes definidos “episódio dourado”²⁶⁸ e “momento dourado”²⁶⁹ e não casualmente constitui parte do nome da atriz de

²⁶¹ Sobre as cores em Sá-Carneiro, veja-se o meu breve estudo intitulado *L’Oriente e il linguaggio simbolico dei colori nella poesia di Mário de Sá-Carneiro* (Cf. B. Gori, “L’Oriente e il linguaggio simbolico dei colori nella poesia di Mário de Sá-Carneiro”, in Michela Graziani (organização de), *Trasparenze e rifrazioni. L’Oriente nella poesia di lingua portoghese moderna e contemporanea*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma 2015, pp. 135-145).

²⁶² Segundo Paula Morão, em geral, deve-se reconduzir ao simbolismo “o vocabulário das sensações e o tratamento sinestésico (cumprindo, aliás, o programa do sensacionismo, gizado por Pessoa) ou o de um exotismo feito de ‘Oriente’, ‘princesas’ e outros raros vocábulos, em torno de campos semânticos como o dos materiais preciosos (jóias e pedras, ouro e bronze, perfumes e floras orientalistas” (Cf. P. Morão, “Algumas marcas simbolistas na poesia de Sá-Carneiro”, in António Braz de Oliveira (coord.), *Mário de Sá-Carneiro 1890-1916*, Biblioteca Nacional, Lisboa 1990, p. 23).

²⁶³ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 571.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 385.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 337.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 352.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 356.

Ressurreição, Paulette Doré. É à imagem de uma taça de ouro que Lúcio recorre para descrever a sua relação carnal com Marta em *A Confissão*: “Elançava-me agora sobre o seu corpo nu, como quem se arremessasse a um abismo encapelado de sombras, tilintante de fogo e gumes de punhais – ou como quem bebesse um veneno subtil de maldição eterna, por uma taça de ouro, heráldica, ancestral...”²⁷⁰. A taça de ouro heráldica e ancestral de que fala é a mesma da canção do rei de Thule que Margherita canta no *Faust* de Goethe e que Sá-Carneiro traduz em 1906. É uma taça de ouro que condensa o amor perdido e a sua nostalgia, o hálito vital, mas também o último fôlego da vida. O mesmo significado de morte/ressurreição tem a dança da americana fulva na *Orgia do Fogo*: “Luzes, corpos, aromas, o fogo, a água – tudo se reunirá numa orgia de carne espiritualizada em ouro!”²⁷¹. Mas o ouro é também o meio através do qual se pode comprar tudo, ou quase. É o símbolo do luxo, da grandeza do Lorde, da Vida, mas também do vil metal com que se compram cuecas e botas para o inverno²⁷² e sem o qual – como Sá-Carneiro bem sabe – viver se torna impossível. A única coisa que não pode comprar é a morte. Eis porque o ouro se torna também o símbolo da impossibilidade, o outro nome da impossibilidade, o símbolo do sonho quebrado – os sonhos são de ouro, enquanto a realidade é cinzenta, diz Ricardo a Lúcio – da impossível possibilidade de uma nova realidade, oposta à realidade banal. Sá-Carneiro sonha com uma arte absoluta: de sons e cores, aromas e perfumes, palavras e imagens. É a tentativa de quem, coberto por astros que são obra humana, sem teto neste mundo e exposto ao sentido mais inquietante da vida, se achega à própria arte e à língua, ferido de realidade e irrealidade procurando. Como diz António Quadros:

Talvez que o mais original da escrita de Mário de Sá-Carneiro seja não propriamente o insólito das situações e das personagens que elaborou, projecções de uma realidade-*além* e de um homem-Outro, isto é, da dupla aspiração quimérica de uma objectividade e de uma subjectividade diferentes das que o envolvem e definem social e psicologicamente no extrínseco do ser, mas o modo surpreendente como utilizou os adjetivos e os advérbios ao serviço de tal diferença, procurada e obtida, fazendo-os caracterizar ou ferir os substantivos e os verbos, (...) isto é, a substancialidade do mundo e o seu movimento, de forma tão singular, bizarra, insólita e contudo intencional, que dir-se-ia pretender o escritor a criação de uma nova realidade aqui.²⁷³

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 354.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 311.

²⁷² Carta a Fernando Pessoa de 25 de setembro de 1915 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 215).

²⁷³ A. Quadros, “Introdução à vida e à obra poética de Mário de Sá-Carneiro”, in

1.2.4 A fragmentação do Eu no Outro

“Quantas vezes em frente dum espelho – e isto já em criança – eu não perguntava olhando a minha imagem: ‘Mas o que é ser-se eu; o que sou eu?’ E sempre, nestas ocasiões, de súbito, me desconhecía, não acreditando que eu fosse eu, tendo a sensação de sair de mim próprio”²⁷⁴. É assim que Mário de Sá-Carneiro faz a si mesmo, como conta a Fernando Pessoa numa carta de 3 de fevereiro de 1913, uma das perguntas mais complexas e talvez mais inquietantes que tenham habitado a mente do artista e mais em geral do homem moderno, transformando-se numa das questões mais debatidas e desejadas pela arte do tempo²⁷⁵.

A literatura muitas vezes descreveu o Outro como a contrapartida espectral que alberga no espírito humano, latente e ameaçadora, num conúbio de fascínio e de irremediável malignidade. Dorian Gray está circundado de um fascínio perverso, ele, um narcisista eternamente jovem e belo, que vê o seu *alter-ego*, o seu retrato, envelhecer terrivelmente, carregado pelo peso dos anos e dos pecados cometidos pelo dândi Dorian. Nem sequer o doutor Frankenstein, no homónimo romance de Mary Shelley, consegue controlar o monstro por ele criado, que em breve se transforma num violento assassi-

Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, introdução de António Quadros, 2.^a edição, Publicações Europa-América, Mem-Martins 1989, p. 24.

²⁷⁴ Carta de 3 de fevereiro de 1913 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 40).

²⁷⁵ Otto Rank, no seu livro intitulado *Der Doppelgänger*, publicado pela primeira vez em 1914, elenca os nomes e analisa as obras dos autores que, até àquela data, se tinham cimentado no tema do duplo e do outro, da sombra e do reflexo, do retrato e do sócia, do *alter-ego* e dos gémeos. Entre estes aparecem: *Der Schatten*, de Hans Christian Andersen, de Eduard Mörike e de Richard Dehmel; *Anna*, de Nikolaus Lenau; *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, de Robert Louis Stevenson; *Die Elixiere des Teufels*, *Die Doppeltgänger*, *Lebensansichten des Katers Murr*, *Prinzessin Brambilla* e *Der Sandmann*, de E.T.A. Hoffmann; *Siebenkäs* e *La confession du diable chez un grand dignitaire de l'Etat*, de Jean Paul; *Le Roi des Alpes et le Misanthrope* e *Le Dissipateur*, de Ferdinand Raimund; *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde; *Radcliff*, *Les Nuits de Florence*, *Attatroll*, *Allemagne, un conte d'hiver*, *Le Double*, de Heinrich Heine; *Horla e Lui*, de Guy de Maupassant; *La nuit de décembre*, de Alfred de Musset, *Transformation*, de Samuel Taylor Coleridge; *Le Jeu*, de Charles Baudelaire; *Une Nuit*, de J.-E. Poritzky; *William Wilson*, de Edgar Allan Poe; *Le Double*, de Fëdor Dostoiévski (Cf. O. Rank, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, tradução e organização de Isabella Bellingacci, SE, Milão 2018). A língua alemã tem uma palavra específica, *Doppelgänger*, para indicar o sócia, o duplo, a dualidade do ser: etimologicamente, o vocábulo é composto por *Doppel*, que significa duplo, e *Gänger*, que, à letra, quer dizer “que se vai embora”.

no, enquanto o calmo e estimado Dr. Jekyll se desdobra no cruel *alter-ego*, Mr. Hyde, na obra *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Stevenson, inaugurando um elenco de crimes hediondos. Até o tímido e honesto Sr. Goljadkin de *O Duplo*, de Dostoiévski, sucumbe, burlado e tiranizado, pelo seu “gémeo” maldoso. Nos casos supracitados, o Outro, seja real ou imaginado, é sempre uma entidade perversa, desviante e enganadora. Todavia, a sua afirmação é o pressuposto da existência do Bem, é a catarse de que o Bem necessita para poder existir: o retrato que Dorian Gray guarda no sótão, o monstro criado pelo Dr. Victor Frankenstein, o pérfido Mr. Hyde²⁷⁶ e o despeitoso homónimo do Sr. Goljadkin são outros tantos instrumentos purificadores para que, respetivamente, o jovem Dorian permaneça atraente, o Dr. Jekyll consiga isolar definitivamente o Mal, o Dr. Frankenstein ponha remédio, ao suprimir a sua criatura, à sua *hybris* por ter substituído o trabalho de Deus/Natureza de criar a vida e, por fim, o Sr. Goljadkin possa dizer-se tanto mais honesto e respeitável quanto mais mesquinho for o seu sócia. O Outro, portanto, como necessidade de depurar do Eu aquele negativo que coabita com o positivo, um conceito que Stevenson astutamente bem colhe ao chamar o seu protagonista, um respeitável médico franco-inglês, Jekyll (*je kill*, ‘eu mato’), frisando o lado sombrio e potencialmente cruel presente também no nobre espírito do doutor. Conceito reafirmado também por Nietzsche em *Para além do Bem e do Mal*, quando afirma que o que estabelece o valor das coisas boas e veneradas consiste precisamente em serem parentes das más, em aparência contrapostas, e, talvez, por lhe serem até essencialmente semelhantes²⁷⁷.

Mas o Outro pode também não se configurar necessariamente como duplo, apresentando-se por vezes apenas como incôscio, medo ou desejo removido que encontra no desdobramento um espaço autónomo, libertado pelo sujeito consciente²⁷⁸. O caso do protagonista de *O Falecido Mattia Pascal*, de Pirandello, é exemplificativo: servindo-se de um equívoco, Mattia Pascal cria outra identidade, a de Adriano Meis, procurando, assim, escapar aos paradigmas sociais que o protagonista sente como opressivos, encarnados pela figura e pelo papel de marido, de trabalhador, de filho, vendo na criação *ex novo* de outra identidade uma escapatória, mas apercebendo-se logo de que a identidade não prescinde do contexto ambiental,

²⁷⁶ O nome é uma evidente citação de Thomas Hyde (1636-1703), estudioso oitocentista das religiões e inventor do termo dualismo.

²⁷⁷ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, cit., p. 115.

²⁷⁸ É evidente a influência que, em finais do século XIX, as teorias freudianas sobre o inconsciente e o distúrbio de personalidade exerciam nos círculos intelectuais europeus. A identidade do sujeito é, de facto, um conjunto de fatores naturais (hoje, diríamos genéticos) e ambientais, como já Freud, e Jung mais do que ele, tinha notado.

porque as máscaras sociais, ou seja, o papel que a coletividade atribui ao indivíduo, rerepresentam-se continuamente ao indivíduo. Fugir delas só é possível se se fugir da sociedade. A mesma sorte cabe ao protagonista de *Um, Nenhum e Cem Mil* que, de uma observação aparentemente banal da mulher sobre o leve desvio do próprio nariz, começa a redimensionar as suas certezas acerca do próprio Eu e da sua imutabilidade – na sua primeira experimentação, por exemplo, destrói a sua imagem de pessoa composta e respeitável, fazendo caretas ao empregado do banco –, convencendo-se de que a identidade é tão mutável quanto as opiniões dos outros: ele é Um para si mesmo, Cem mil para as opiniões que os outros têm dele, e, por conseguinte, basicamente, é Nenhum, é um indivíduo sem uma identidade absoluta, fixa e imutável. Em termos kantianos, poderíamos dizer que a identidade é sempre fenoménica, isto é, o que aparece, que se mostra aos outros, e nunca numénica, existente por si mesma, apresentando-se como um conúbio de alteridades: não sendo unívoca, a identidade é formada, portanto, pelas expectativas que o Outro tem do sujeito²⁷⁹.

Em várias obras literárias é possível encontrar traços da famosa “segunda tópica” freudiana do Ego, Id e Superego²⁸⁰. Aqui, a criação do Outro configura-se como a projeção das fobias ou das aspirações do

²⁷⁹ Charles Horton Cooley, um dos pais da psicologia social, utiliza o conceito de espelhamento (*looking-glass self*) para analisar a formação de si: “Quando nós vemos o nosso rosto, a nossa figura e a nossa roupa num espelho e nos interessamos por eles enquanto nossos e nos congratulamos com eles [...] do mesmo modo, na imaginação, percebemos na mente dos outros pensamentos sobre a nossa imagem, sobre os nossos modos, sobre as nossas recordações, sobre a nossa realidade, sobre o nosso feitio, sobre os nossos amigos, e assim por diante, somos variamente influenciados por isso” (Cf. C.H. Cooley, *Human Nature and the Social Order*, introdução de Philip Rieff, prefácio de George Herbert Mead, Taylor & Francis Group, Oxford 1983, p. 193).

²⁸⁰ No ensaio *O Ego e o Id*, de 1922, Freud elabora a chamada “segunda tópica” que sinteticamente, em termos simples, se pode explicar com a distinção de três instâncias psíquicas: o consciente, ou seja, o Ego, é a sede das ideias, dos pensamentos e dos sentimentos conscientes, desenvolve-se durante a infância e baseia-se no “princípio da realidade”, que se explica na função de mediador entre as instâncias do Id, que visam a satisfação dos desejos e os pedidos insistentes do Superego. O pré-consciente, ou seja, o Superego, é a sede dos modelos comportamentais a imitar. O Superego (consciência moral) desenvolve-se à volta dos cinco anos de idade e nele estão contidos os valores e os comportamentos a imitar. De facto, ao Superego são reconduzíveis quer as regras de comportamento, quer o sentido de culpa que deriva do não cumprimento das regras interiorizadas. O inconsciente é o Id, é a sede dos conteúdos inconscientes e está presente desde o nascimento em cada um de nós. É governado pelo “princípio do prazer” baseado na satisfação imediata dos instintos, das pulsões e dos desejos (Cf. S. Freud, *L’Io e l’Es*, tradução de Cesare L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1922).

sujeito. São numerosos os casos literários que tratam, com precisão quase médico-psicanalítica, os distúrbios de personalidade. Por simplicidade analítica, consideremos apenas um caso, o já citado caso do senhor Goljadkin, protagonista d’*O Duplo*, de Dostoievski: um pequeno burocrata russo, respeitável e pessoa de bem, vê a sua vida virada do avesso pelo aparecimento de um seu homónimo, o senhor Goljadkin “júnior”, ínfimo e despeitoso, que arruína a sua reputação de estimado “verdadeiro” senhor Goljadkin. Na verdade, o protagonista, excluído da média burguesia russa depois das muitas atenções dedicadas a uma jovem nobre, inventa um sócia que lhe complica a vida, um Outro, triste e mesquinho, responsável pelos seus fracassos, laborais – o sócia, por exemplo, rouba-lhe um documento importante do escritório –, amorosos – é o sócia a incomodar as senhoras, não ele, decerto –, e sociais – o gémeo mau denigre-o junto dos colegas, dos conhecidos e até do seu servo. Engasgando-se, o senhor Goljadkin repete-se e convence-se de que é um cavalheiro honesto, vítima do seu inimigo invejoso, o senhor Goljadkin “júnior”, precisamente. Aqui, o protagonista descarrega sobre o seu *alter-ego* fictício as frustrações sofridas por causa da exclusão social, é o gémeo mau a ser responsável pelo seu isolamento, pela escassa estima dos outros para com ele, pela difidência de que se circunda. Só projetando sobre o seu Outro os defeitos que pertencem a si mesmo pode o pequeno burguês dizer-se ilibado. O senhor Goljadkin vê-se, e percebe-se pelo seu devaneio mental, como uma pessoa estimável, íntegra, um funcionário capaz e meritório, até um bom patrão para o seu servo, isto é, encarna plenamente as expectativas que a burguesia czarista nutria em relação ao indivíduo; ele é o protótipo social, ou melhor, considera-se tal, um cavalheiro exemplar dos bons costumes do tempo. O senhor Goljadkin vê-se, portanto, como a “suma” dos modelos comportamentais na época socialmente plausíveis, embora seja um risco falar de Superego freudiano, precisamente porque o protagonista se percebe como tal, isto é, como o conjunto das expectativas que a sociedade czarista sente em relação ao indivíduo, mas que na realidade não o é. Certamente, pelo contrário, o seu *alter-ego* é um Id, é a antissociabilidade, é o conjunto dos defeitos mais criticáveis: é ávido, aproveitador, falso, manipulador.

Na obra em prosa de Mário de Sá-Carneiro encontramos declinados diversos tipos de Outro aqui esboçados²⁸¹. Trata-se de uma temática à qual

²⁸¹ Segundo Piero Ceccucci, podem, pelo contrário, reduzir-se a duas, ao mito de Narciso e à conseqüente metáfora do espelho: “entre as muitas figuras e conceções do Duplo que se encontram na obra, parece-me que existem sobretudo duas delas realmente e decididamente significativas e que se referem ao mito de Narciso e à respectiva e conseqüente metáfora do espelho” (Cf. P. Ceccucci, “Simbologia e

se dedicaram diversos estudos²⁸² e da qual consequentemente se deram diversas definições. Apenas para dar um exemplo – e limitando-nos a dois dos mais importantes estudiosos da sua obra –, enquanto para António Quadros a “projecção num duplo [...] em Sá-Carneiro se faz sobre uma gama limitada, constituindo-se como uma espécie de contemplação do eu real ao espelho, para nele ver o eu ideal, diferente, mas diferente como pode ser o outro do mesmo”²⁸³, segundo Fernando Cabral Martins a “cisão do Eu”²⁸⁴ e a “proliferação de duplos”²⁸⁵, que caracterizam tanto a sua poesia quanto a sua prosa, manifestam-se, pelo contrário, em muitos diversos “Outros” e para os definir usa muitas expressões diferentes: “eu metade”²⁸⁶, “eu intermédio”²⁸⁷, “eu-quase”²⁸⁸, “eu-ter-sido”²⁸⁹, “eu-labirinto”²⁹⁰, eu que “é-e-não-é o mesmo”²⁹¹.

Concordando com Martins, Sá-Carneiro mostra-nos na sua obra que muitos são os traços e os significados possíveis que o Outro pode ganhar; todavia, seja qual for a forma e o significado que apresentar, o Outro em Sá-Carneiro mostra-se sempre como a imagem de um Eu que, embora perca no final a sua imagem duplicada, seja ela real ou irreal, consegue dar-lhe vida própria antes que desapareça, logrando, assim, atualizar em

Representação do Duplo em *Céu em Fogo: Eu-Próprio O Outro*”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos Depois*, cit., p. 47).

²⁸² Trata-se, muitas vezes, de teses de mestrado ou de doutoramento. De entre os estudos mais interessantes recordam-se os de Tania Sturzbecher de Barros (Cf. T.S. de Barros, *O Duplo em Céu em Fogo de Mário de Sá-Carneiro*, Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Londrina, Londrina 2003); de Roberto Pontes (Cf. R. Pontes, *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro*, Imprensa Universitária, Fortaleza 2014); de Fiorella Ornellas de Araújo (Cf. F.O. de Araújo, *Do Duplo à Abjeção: Uma Leitura de A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro*, Dissertação de Mestrado, USP, São Paulo 2009); Patrícia A. Alves Lourenço (Cf. P.A.A. Lourenço, *O Eu e o Outro: Considerações sobre o Duplo n’A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro*, Dissertação de Mestrado, Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Lisboa 2009).

²⁸³ A. Quadros, “Introdução”, in Mário de Sá-Carneiro, *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*, Publicações Europa-América, Mem-Martins [s.d.], p. 24.

²⁸⁴ F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 143.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 81.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 143.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 81.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 143.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 227.

termos modernos e originais um tema, como vimos, ao mesmo tempo já muito examinado, fazendo dele, contudo, algo de diferente não só do que já conhecemos, por exemplo, no *William Wilson*, de Poe, n' *O Duplo*, de Dostoievski, ou n' *O Retrato de Dorian Gray*, de Wilde, mas diferente também relativamente à sombra das histórias de Chamisso, de E. T. A. Hoffmann ou de Andersen. Trata-se da noção de um Outro muitas vezes diverso do Eu, e, todavia, idêntico a ele. É um Outro falso, como demonstra o pronome que Sá-Carneiro usa para se-lhe dirigir: “ele” e não “tu”. O Outro em Sá-Carneiro não é simplesmente o duplo do Eu, mas é algo mais complexo, sendo também e simultaneamente a projeção dos desejos e, por vezes, das frustrações do Eu, dos seus sonhos e medos. Enquanto Outro diferente e igual ao Eu, o Outro concretiza-se na criação de personagens que pensam e agem porque se encontram investidos de todo o poder que, paradoxalmente, lhes chega do facto de existirem duplamente. *Cogito ergo sum* poderia ser o mote do Outro sá-carneiriano, se não fosse pelo facto de a sua criação condenar à morte aquele de quem é duplo, a partir do momento que o Outro faz aquilo para o qual foi criado: pensa e age, ou seja, torna-se autónomo do seu Eu, de quem é uma projeção, que perde o seu Outro, isto é, a sua completude, a sua unidade. E então dá-se a dispersão, a cisão, a morte. Como nota, de facto, Alberto de Lacerda, “Para Sá-Carneiro, o *Je est un autre* rimbaudiano é vivido dir-se-ia na própria carne, em conflito agónico, à beira sempre da explosão fatal”²⁹² ou, mais propriamente, configura-se exatamente como uma explosão que “provocou estilhaços irrecuperáveis”²⁹³ de um Eu que “não se desdobra, obedecendo a uma estratégia ou a um projecto. Há um núcleo duro, inamovível. E há uma parte que, ao tentar separar-se, se pulveriza”²⁹⁴, como se lê em Bernardes.

²⁹² A. de Lacerda, “A poesia de Mário de Sá-Carneiro: tragédia sem suporte”, *Colóquio/Letras*, 117/118, 1990, pp. 154.

²⁹³ J.A.C. Bernardes, “Mário de Sá-Carneiro: Aqueloutro”, *Colóquio/Letras*, 117/118, 1990, p. 164. Partindo do pressuposto de que é quase obrigatório, quando se fala do Outro em Sá-Carneiro, fazer um confronto com Pessoa, José Augusto Cardoso Bernardes define “explosão” a dispersão de Sá-Carneiro e “cisão” a de Pessoa pois, no caso pessoano, “os fragmentos sobrantes não só são de alguma maneira auto-suficientes como superam a própria integralidade do Eu pré-cindido” (*Ibidem*), ao contrário de Inês Pedrosa, que fala de uma “solução Explosiva” para Pessoa e de uma “Implosiva” no caso de Sá-Carneiro (Cf. I. Pedrosa, “O Mistério da Morte de Mário de Sá-Carneiro”, *Grande Reportagem*, 2, 1990, p. 165). Para ser ainda mais explícito, Bernardes recorre a outra metáfora, desta feita ainda mais incisiva: “Digamos que enquanto o funâmbulo Fernando Pessoa trespassa a vidraça e enverga diferentes farpelas, Sá-Carneiro choca com o espelho que lhe devolve a imagem grotescamente potenciada” (Cf. J.A.C. Bernardes, *op. cit.*, p. 165).

²⁹⁴ *Ibidem*, pp. 164-165.

E, se quisermos, forçando às vezes um pouco a leitura, podemos interpretar segundo esta chave todas as obras em prosa de Sá-Carneiro, a partir d'*O Incesto*, que se pode considerar a história de um amor paterno em que o Outro – um Outro diferente do Eu e representado pela figura de Magda – faz emergir uma inesperada componente libido-ediapiana que, sendo moral e eticamente inaceitável para o protagonista, o leva ao suicídio. O mesmo se pode dizer em relação a *A Confissão de Lúcio*, que narra a história de uma amizade em que o desejo de ser Outro – um Outro igual ao Eu, Ricardo, mas também diferente dele, Marta – se torna não só o mediador para o nascimento de outros Outros, mas se torna também revelador de um profundo desejo de unidade, negado no fim através do homicídio-suicídio. Neste caso, um Outro que é exemplo, como afirma Fernando Cabral Martins, da “outridade do mesmo”²⁹⁵ e ao mesmo tempo da “mesmidade do outro”²⁹⁶; neste sentido, *A Confissão de Lúcio* é a história da descoberta de uma identificação impossível (Marta = Ricardo), de uma identificação possível (Ricardo – Lúcio) ambas numa relação verossímil de triângulo amoroso (Lúcio – Ricardo – Marta), em que se assiste à transformação de um desejo de identificação de duas personagens (1+1=1) no desdobramento de uma personagem em duas (1=1+1)²⁹⁷. Do mesmo modo, podem considerar-se variações sobre o tema do Outro o conto *Ressurreição*, em que a união final entre Inácio e Étienne, o mediador do triângulo amoroso, simboliza, na ressurreição metafórica de Paulette – Paulette-ela mesma e Paulette-Outro (Inácio-Étienne) – uma possível recuperação da unidade. O conto *Mistério*, que narra do encontro com a “velada subtil”, a única figura que, na produção de Sá-Carneiro, representa a possibilidade mais real de um “tu” através do qual o Eu pode conhecer-se a si mesmo e descobrir que existe: “É mesmo, em verdade, só agora é que se conhecia – *por haver alguém que o conhecia*”²⁹⁸. Todavia, como Sá-Carneiro escreve numa carta a Pessoa, embora esteja convencido de que a compreensão total de duas almas não pode existir, no caso desta compreensão total acontecer, os corpos estão destinados a morrer, deixando uma alma imaterial fundida (figurada, no conto, pela chama que o poeta louco, que vive na casa em frente, vê sair e subir pela janela do quarto de dormir dos protagonistas) como vestígio. E ainda o conto *Eu-Próprio O Outro*, aparição do duplo que mais se aproxima do *William Wilson*, de Poe, que põe em cena uma relação especular entre um Eu e um Outro culminando na morte que, no mesmo instante, faz desapa-

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 201.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 227.

²⁹⁸ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 472.

recer tanto o Eu como o Outro. Em *A Grande Sombra*, o assassinio da princesa velada coincide com o desdobramento do Eu numa grande sombra e num Lorde. De modo geométrico, trata-se, em ambos os casos, do Eu que se torna outro: o Lorde, personificação da morte da princesa velada, torna-se também a personificação da morte do Eu²⁹⁹ e, por conseguinte, uma metáfora do ampliação do Eu. A dimensão da multiplicidade, que o Outro implica e de que o Outro é só uma das aplicações funcionais, aparece em outras duas obras. Uma é *A Estranha Morte do Prof. Antena*, que teoriza a possibilidade de uma viagem através de vidas sucessivas, numa versão cientificada da palingénese, que parece indicar a multiplicidade no tempo como uma possível teoria da ressurreição; a outra é *Asas*, que é a metáfora da multiplicidade imaginária do Eu na Arte, capaz de criar mundos habitados por reflexos e fantasmas e que, através das palavras e das composições do poeta Zagoriansky, associa o conceito de multiplicidade à própria vida do imaginário: “Chego a lembrar-me, em verdade, se não serei só eu, mas muitos – isto é: os personagens da minha vida”. São todas obras em que o desejo de “fazer um” com o Outro conduz, em todo o caso e sempre, à morte do Eu e, portanto, de modo ainda mais vertiginoso, à descoberta da alteridade como elemento constitutivo da unidade.

O tema do Outro, que se torna sempre mais significativo e argumentado de modo mais complexo e articulado, sobretudo a partir de *A Confissão de Lúcio*, encontra-se presente também nas primeiras narrativas. Em *Felicidade Perdida?*, o autor do diário conta que conheceu uma rapariga durante um espetáculo de teatro e como aquele encontro o marcou profundamente:

Estava na plateia. Era o segundo intervalo. Percorria a sala distraidamente com a vista, quando de repente os meus olhos se fixaram numa frisa. [...] uma rapariga de dezoito anos [...] O seu rosto, que eu via de perfil, era encantador. [...] O intervalo terminara. O pano subira. Sem dar a menor atenção ao que se passava no palco, continuei fitando a desconhecida que, cheia de interesse, seguia a representação... De súbito, o seu olhar encontrou-se com o meu... [...] Este jogo de olhares durou até o fim do espectáculo...³⁰⁰

²⁹⁹ “O Lorde” é também o título de um poema de Sá-Carneiro, escrito em Paris, em setembro de 1915, portanto, cerca de um ano depois do conto *A Grande Sombra*, e inserida na coleção *Indícios de Ouro*. Definida por Maria Helena Nery Garcez “Um dos maiores poemas de Mário de Sá-Carneiro, ícone de sua obra e não apenas dela”, é a síntese, na passagem do Eu poético de “Lord de Escócia” a “Milord reduzido” da “grave diminuição de identidade e completude que o atingiu” (Cf. M.H. Nery Garcez, “Desventuras da Modernidade”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, cit., p. 35).

³⁰⁰ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 210.

O contacto entre os dois não supera uma troca de olhares, mas é suficiente para que o narrador afirme amá-la e declare sofrer desesperadamente por não conseguir encontrá-la novamente nos dias seguintes. O narrador, homem “singular e romanesco”³⁰¹, idealiza este Outro, não só porque não o conhece, mas porque sabe também que nunca poderá conhecê-lo, visto que não se recorda do seu rosto: “já não me recordo do seu rosto!”³⁰². Esta impossibilidade de um conhecimento real do Outro permite que a imaginação do narrador o idealize, criando-o e modelando-o segundo os seus desejos e fazendo dele, talvez, um espelho do seu próprio Eu. Em parte, este tipo de idealização do Outro pode ser encontrado também na personagem Gervásio Vila-Nova de *A Confissão de Lúcio*, de quem uma das características é a de:

construir as individualidades como lhe agradava que fossem, e não as ver como realmente eram. Se lhe apresentavam uma criatura com a qual, por qualquer motivo, simpatizava – logo lhe atribuía opiniões, modos de ser do seu agrado; embora, em verdade, a personagem fosse a antítese disso tudo. É claro que um dia chegava a desilusão. Entretanto, longo tempo ele tinha a força de sustentar o encanto...³⁰³

O presunçoso Gervásio, que considera Lúcio uma “natureza simples”³⁰⁴, idealiza as pessoas a partir exclusivamente das qualidades que defende próprias do seu Eu, atribuindo-lhes aqueles traços que considera positivos, pois não tem em consideração – ou talvez não conheça ou não queira conhecer – os seus defeitos, tendo como único objetivo defender a imagem que construiu de si mesmo. O Outro de Gervásio não é um verdadeiro Outro com quem o Eu se pode relacionar, mas um puro reflexo idealizado do seu próprio Eu, demonstrando não só que não tem um interesse verdadeiro e real em conhecer o Outro, mas que não tem sequer interesse em conhecer-se a si mesmo, pois é precisamente através do Outro que muitas vezes se desvelam labirintos desconhecidos e ocultados pelo próprio Eu. Em *Felicidade Perdida?*, o processo de idealização do Outro segue um percurso diferente: o Outro desaparece rapidamente da vida do narrador, tal como o rosto da rapariga desaparece da sua memória. Esta ideia é retomada no último apontamento do diário. Escrito quase dois meses depois do encontro no teatro, o narrador afirma que nem sequer se teria recordado do episódio, se não o tivesse escrito no diário: “Reli agora

³⁰¹ *Ibidem*, p. 209.

³⁰² *Ibidem*, p. 211.

³⁰³ *Ibidem*, p. 306.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 305.

mesmo os capítulos LV a LVIII. Por eles soube que no começo do ano amava... uma desconhecida, e que estava louco de dor por não a poder encontrar... É curioso! Se não fosse tê-lo assentado nessas páginas nem sequer me recordaria do ‘trágico sucesso!...’³⁰⁵. Não só, poucas semanas depois, o Outro, desconhecido e antes idealizado, desaparece, mas o mesmo Eu atual do narrador já não é o mesmo Eu de quando estava sob o efeito da ênfase pelo Outro. É um Eu alterado. A frase que encerra o texto – “Ninguém pode *encontrar* uma pessoa que não conhece”³⁰⁶ – pode ser lida quer como a impossibilidade de reencontrar o Outro, a rapariga cujas feições ele já esqueceu, quer como a impossibilidade de reencontrar aquele seu Eu influenciado pela jovem, também ele desconhecido agora, porque diverso do seu Eu atual.

Em Pleno Romantismo, há, pelo contrário, uma relação de empatia e de identificação entre o Eu e o Outro. Neste texto, o narrador conta a sua história de amor com Elisa, prima de um colega, que conhece quando é convidado a passar um dia na sua quinta nos arredores de Lisboa. Pouco aficionado das saídas mundanas, quando recebe o convite, o narrador não se mostra muito entusiasmado – “Não irei?... Não sei ainda... Depende de estar ou não para maçadas”³⁰⁷ –, mas depois aceita e acaba também por se divertir naquela que define como uma magnífica propriedade, apesar de a companhia não ser das melhores: o pai do amigo é dito orgulhoso, as irmãs, presunçosas, a mãe e as tias, ridículas e a prima Elisa, “nessa nem vale a pena falar. Modesta, e por isso mesmo desprezada por todos. Tosse continuamente... não deve incomodar durante muito tempo. Pesaroso, fizeram-me até essa confiança...”³⁰⁸. Percebe-se que a primeira impressão que o narrador cria da rapariga é filtrada pela opinião dos outros, os mesmos que o narrador parece desprezar; é através das suas palavras e das suas atitudes que o narrador percebe que Elisa está decididamente fora do lugar naquela alegre família, não só porque está doente, mas porque é diferente deles: odeia as coisas fúteis e adora falar das coisas mais variadas, da música ao amor. E é por ser diferente e marginalizada e isolada na família com quem vive que o narrador se identifica lentamente com ela e por ela se apaixona:

Durante quase duas horas estive falando sozinho com a “prima”... Elisa é o seu nome... Que felizes horas! Fui encontrar no meio de toda aquela futilidade um ente que odeia tudo quanto é fútil... fala-

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 212.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 204.

³⁰⁸ *Ibidem*.

mos de mil coisas... de música... e de amor... [...] E é formosa... formosa duma formosura etérea, que já não é deste mundo. As faces pálidas, os lábios descorados; mas uns olhos tão negros, tão brilhantes... uns cabelos tão lindos...³⁰⁹

A sua saúde frágil leva bem cedo Elisa à morte. O narrador, sem encontrar mais um sentido para a vida, suicida-se um mês depois. À família da rapariga, a “sua morte causou certa alegria... Nunca se lastima a ausência de uma intrusa...”³¹⁰. Este comentário reforça a ideia da incapacidade da família – uma reprodução em escala reduzida do grosseirismo e insensibilidade daquela lama que é a sociedade – de aceitar a diversidade. É interessante notar que, mesmo neste conto, o Outro, apesar de não ser apenas imaginado, é, todavia, idealizado e é a iminência da sua morte a tornar possível esta idealização. De facto, o narrador, como o de *Felicidade Perdida?*, sabe que, por causa da doença, não poderá ter um futuro, uma vida em comum com Elisa e agarra-se a ela como se fosse a sua única possibilidade de ser feliz. O Eu encontra neste Outro um reflexo de si mesmo e, através deste Outro, idealizado, mas real, conhece e vê-se a si mesmo: um outro intruso. Mas o Eu ter-se-ia conhecido se não tivesse conhecido Elisa e visto as suas características refletidas nela? Como é óbvio, não podemos dar uma resposta certa; podemos, porém, afirmar que aquilo que nela vê já estava presente nele, somente não o sabia.

Mas pode também acontecer que o Outro não tenha características semelhantes ao Eu, e quando isso acontece a relação é ainda mais problemática, ou então que o Eu e o Outro não tenham consciência das existências recíprocas. Há dois elementos na prosa de Sá-Carneiro caros a estas complicações ulteriores na relação Eu-Outro já por si mesma complicada: a figura do estrangeiro e o tema da viagem, este um autêntico *topos* da produção sá-carneiriana³¹¹. Se, em *Asas*, se diz que Zagoriansky é um

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 205.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 208.

³¹¹ Dionísio Vila Maior trata o tema da viagem na mais ampla visão modernista, detetando, todavia, em Sá-Carneiro e nas suas personagens dos viajantes por excelência: “o tópico da viagem na produção sá-carneiriana estende-se aos próprios narradores e personagens, no âmbito do texto narrativo ficcional. Na novela *Loucura...*, o narrador viaja por França, Inglaterra e Itália; na novela *Incesto*, o protagonista passa por Paris, Londres, Viena, Budapeste, Veneza, Milão, Suíça; n’*A Confissão de Lúcio*, o narrador evoca a sua juventude de boémia em Paris, as suas deambulações nessa cidade (correspondentes, de forma projetiva, às deambulações do próprio Sá-Carneiro); e que dizer da importância assumida por Paris em tantas novelas de *Céu em Fogo?* [...] não nos parece menos importante considerar o destaque que [...] assumem a viagem interior, o sonho e a imaginação. Recorde-se, a título exemplificativo, a novela *O Homem dos Sonhos*” (Cf. D. Vila Maior, *Sob o Sino de Calíope. Sentidos Modernistas*, Aracne, Roma 2018, pp. 84-85).

artista russo cheio de ideias estranhas, n’*O Homem dos Sonhos*, Sá-Carneiro vai mais além, criando a figura de um estrangeiro que provavelmente não vem de nenhum lugar real, nem material, provindo do mundo dos sonhos. O narrador, que é também a personagem da história, conhece o estrangeiro em Paris e, embora não conheça o seu nome nem a sua origem, pensa que é russo – “Nunca soube o seu nome. Julgo que era russo, mas não tenho a certeza”³¹² – e apresenta-o como “um homem inteiramente feliz”³¹³. O aspeto misterioso desta sua felicidade absoluta é que o homem considera a vida horrível porque:

Sem variedade, sem originalidade [...] Olhe um homem que tenha tudo: saúde, dinheiro, glória e amor. É-lhe impossível desejar mais, porque possui tudo quanto de formoso existe. Atingiu a máxima ventura e é um desgraçado. Pois há lá desgraça maior que a impossibilidade de desejar!... [...] A vida, no fundo, contém tão poucas coisas, e é tão pouco variada... Olhe em todos os campos. Diga-me: ainda se não enjoou das comidas que lhe servem desde que nasceu? Enjoou-se, é fatal; mas nunca as recusou porque é um homem, e não pode nem sabe dominar a vida. [...] E quanto aos sentimentos? Descubra-me algum que, no fim das contas, se não reduza a qualquer destes dois: amor ou ódio. E as sensações? Duas também: alegria e dor. [...] Arranje-me um divertimento que não seja a religião, a arte, o teatro ou o esporte. Não me arranja, asseguro-lhe.³¹⁴

A sua felicidade consiste em ser diferente dos outros, em ter o que deseje, em não viver a vida que vivem os outros. Isto é possível porque ele mesmo “edifica”, constrói a sua vida no modo que deseja, sem as limitações do mundo real e material, libertando a imaginação nas suas viagens oníricas: “é sonhando que eu vivo tudo. [...] Eu dominei os sonhos. Sonho o que quero. Vivo o que quero”³¹⁵. Tal insubordinação às leis do mundo natural faz desta personagem um estrangeiro à máxima potência, vivendo num mundo sobrenatural que “não é mesmo universo: é mais alguma coisa”³¹⁶. Não é por acaso que o narrador se esforça por compreendê-lo e o único modo que encontra para tentar dar uma explicação para as suas palavras, para o seu mistério – inclusive perceber que a “sua fisionomia,

³¹² M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 479.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ *Ibidem*, pp. 479-480.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 481.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 483.

seu andar, seus gestos, sua voz”³¹⁷ são os de “uma criatura de bruma, indefinida, vaga, irreal...”³¹⁸ – é concluir que o estrangeiro é:

Uma criatura de sonho! [...] Queria dizer: o desconhecido maravilhoso era uma figura de sonho – e entretanto uma figura real. [...] Se o homem dos sonhos era uma figura de sonho, mas, ao mesmo tempo, uma criatura real – havia de viver uma vida real. A nossa vida, a minha vida, a vida de todos nós? Impossível. A essa existência odiosa ele confessara-me não poder resistir. [...] Logo, o desconhecido maravilhoso não vivia a nossa vida. Mas se a não vivia e entretanto surgia vagamente nela, é porque a sonhava. [...] O homem estranho sonhava a vida, vivia o sonho.³¹⁹

Para este estrangeiro, que faz viagens maravilhosas nos sonhos, “o que existe de melhor na vida é o movimento”³²⁰, é “viajar, é viver o movimento”³²¹, como o narrador de *A Grande Sombra*, o qual, no seu diário explica o fascínio que sente ao viajar, porque é desta forma que ele sente que se pode “modificar”:

O movimento... as viagens... [...] Depois de vagabundear incerto algum tempo por outros países, esqueço-me de quem sou, quase – não mo relembrando nem a atmosfera, nem o cenário... tão pouco as personagens que me cercam... Duvido se serei eu-próprio – convenço-me de que não sou... [...] Nunca pude crer que fôssemos totais: o meio que nos envolve, é também um pouco de nós, seguramente. Logo devemos variar em alma (e em corpos até, quem sabe) segundo os países que habitamos [...] Viajo, viajo, erradamente... [...] me subtilizo em laivos de Mistério...³²²

Segundo ele, viajando consegue fugir, ainda que brevemente, à realidade e a si próprio: “me modifico, em fantasia pelo menos”³²³; uma ideia de viagem que soa à mesma ideia de Bernardo Soares, quando afirma que “A ideia de viajar seduz-me por translação, como se fosse a ideia própria para seduzir alguém que eu não fosse. Toda a vasta visibilidade do mundo me percorre, num movimento de tédio colorido, a imaginação

³¹⁷ *Ibidem*, p. 486.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ *Ibidem*, pp. 486-487.

³²⁰ *Ibidem*, p. 480.

³²¹ *Ibidem*.

³²² *Ibidem*, pp. 406-407.

³²³ *Ibidem*.

acordada”³²⁴. Em *A Grande Sombra*, o narrador protagonista, que encara o seu Outro que se apresenta como um desdobramento interno de si mesmo, mas diverso do Eu, é atraído pela sombra e pelo mistério, e são as viagens a permitirem-lhe, a ele que não aguenta “a luta impossível contra a realidade!...”³²⁵, fugir deles e desconhecer-se.

A bem ver, aquilo a que se chama “triunfo”, um evento envolvido por mistério, acontece em França, na Costa Azul, numa “noite do Carnaval de Nice [...] no baile do Casino”³²⁶. Mal acaba de chegar, percebe o ambiente – “ruídos dissonantes”³²⁷, “mil cores”³²⁸ – e afirma: “me parecia estranho o meu espírito”³²⁹. A estranheza que sente deve-se ao facto de aquele que sente não ser mais o Eu que vive o tédio da vida quotidiana e real, mas o seu Outro diferente e desconhecido que viajou, tomou conta dele e das suas sensações. Pouco antes de “outrar-se”, o narrador afirma: “Nunca pude crer que fôssemos totais: o meio que nos envolve é também um pouco de nós, seguramente. Logo devemos variar em alma (e, até, em corpo, quem sabe) segundo os países que habitamos”³³⁰. As viagens levam à descoberta do Outro, de um Outro que é parte do próprio Eu, mas cuja existência até àquele momento era de todo desconhecida:

Hoje vivo Outro [...] Talhei-me em Exílio. Deixei de ser Eu-mesmo em relação ao que me envolve. O Mistério ogivou-me longos aquedutos – e os ecos, entre as arcarias, não me deixam, por afago, ouvir a vida. À minha cerca existo hoje só Eu – vitória sem resgate! Para mim não há senão “antes” ou “depois” da Maravilha. De “antes” não me recordo. Ninguém se lembra do que viveu primeiro que nascesse.³³¹

Podemos dizer que, fora do seu país e da realidade objetiva, o Eu se torna um estrangeiro, um estrangeiro até para si mesmo que o faz olhar para o mundo e para si mesmo com outros olhos. O narrador protagonista d’*A Grande Sombra* apresenta um Eu que se desdobra num Outro diferente do Eu quando viaja e que, depois do episódio que ele chama

³²⁴ F. Pessoa, *Edição Crítica de Fernando Pessoa – Livro do Desassossego*, edição de Jerónimo Pizarro, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. XII, Tomo I, Lisboa 2010, p. 215.

³²⁵ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 414.

³²⁶ *Ibidem*, p. 419.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ *Ibidem*, p. 406.

³³¹ *Ibidem*, p. 428.

“Triunfo”³³² e “Maravilha”³³³, já não consegue ser o mesmo: “hoje vivo Outro [...] deixei de ser Eu-mesmo”³³⁴; um Eu que se duplica fisicamente – “como se só por um prodígio fosse possível estarmos os dois frente a frente”³³⁵ – numa personagem sinistra, um Lorde provavelmente inglês, visto que o narrador não conhece nada da sua origem e não deteta nenhum sotaque na sua fala – “Conhece-se que é estrangeiro, mas não pela pronúncia... por outra coisa qualquer: mais velada, perdida...”³³⁶; um Eu que é testemunha de um duplo desdobramento ulterior: o Lorde como Outro de uma jovem que o narrador matou – “o seu queixo se parece frisantemente, numa curva subtil, mansa inconfundível, com o queixo da morta”³³⁷ – e, de modo ainda mais misterioso e inexplicável, de um desdobramento até num substantivo abstrato: “O LORDE É A MORTE DA RAPARIGA MASCARADA”³³⁸.

Eu-Próprio O Outro é um texto em que a viagem e o estrangeiro são elementos importantes. Como sugere o título oximorónico, aquele que se apresenta ao longo da narração é um Eu que primeiro vive um profundo conflito consigo mesmo e num segundo momento com um Outro, definido como amigo, embora seja insuportável. A experiência deste Eu é confusa, obscura, e a sua fragmentação é transportada também para o plano da estrutura narrativa, como mostram os apontamentos do diário que não seguem uma sequência lógica. Desde o início, o narrador descreve-se de modo triste e pejorativo, comparando-se com um “punhal d’ouro”³³⁹ de lâmina cega, ou seja, com uma pessoa de valor mas sem utilidade alguma, exatamente como a preciosa arma branca ligada à ideia de morte trágica pela lâmina não mais afiada a que faz referência. O narrador continua a autodescrever-se, frisando a diferença entre o seu corpo e a sua alma – um “corpo pesado” que se contrapõe a uma “alma esguia” –, partes que se completam mesmo não estando necessariamente em relação uma com a outra. O sentido de inadequação suscitado por esta discordância entre alma e corpo, esta falhada mas sonhada beleza harmoniosa é sintetizada numa frase-imagem que aparece várias vezes, embora modificada durante a narração e que remete para a dualidade que percorre todo o texto: entre o

³³² *Ibidem*, p. 431; p. 445.

³³³ *Ibidem*, p. 428; p. 436; p. 453.

³³⁴ *Ibidem*, p. 428.

³³⁵ *Ibidem*, p. 440.

³³⁶ *Ibidem*, p. 443.

³³⁷ *Ibidem*, pp. 443-444.

³³⁸ *Ibidem*, p. 447.

³³⁹ *Ibidem*, p. 521.

que o narrador é e o que gostaria de ser, entre a realidade vivida e a idealidade cobijada: “As janelas abertas continuam cerradas...”³⁴⁰. A alma leve e subtil do Eu, pronta a sair pelas janelas abertas, é impedida de alcançar a liberdade pelo seu corpo pesado e grosso que a condena ao imobilismo³⁴¹. Mas tal como acontece com o protagonista de *A Grande Sombra*, também este Eu encontra, viajando, uma dimensão diferente, uma dispersão, uma pluralidade – “Volvi-me nação”³⁴² – que o torna “quase feliz”³⁴³. O estilo da narrativa muda, com efeito, depois da nota de diário “Paris, 1909 – janeiro 5”³⁴⁴: a partir deste momento, não se trata mais de divagações abstratas, mas de uma sequência de ações. O narrador está em Paris no dia em que se encontra pela primeira vez com o Outro que, como o Eu, não tem nome – “Não sei quem é nem donde veio”³⁴⁵ –, mas do qual sente logo o fascínio pela sua beleza e o seu “ar de triunfo”³⁴⁶, qualidades que também o Eu gostaria de possuir. Os dois começam a ver-se quotidianamente, apesar, ou talvez por causa, da sua diversidade – “Não pensa em coisa alguma como eu penso”³⁴⁷ –; apesar de o que o liga a ele não ser afeição, mas ódio, um ódio “dourado”³⁴⁸; apesar das piores informações que recebe acerca dele; apesar das opiniões do Outro serem sempre “mais revoltantes”³⁴⁹ e, ao mesmo tempo, as “mais belas”³⁵⁰. E, nesse momento, o Eu percebe que, na verdade, as “suas opiniões no fundo são as minhas”³⁵¹, que o Eu não se sente mais prisioneiro de si mesmo e as janelas finalmente se abrem: “As janelas abertas, abriram-se-me nele”³⁵². As janelas abrem-se, mas abrem-se no Outro: é a frase-

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ Piero Ceccucci chama a atenção para a figura da “janela” enquanto símbolo recorrente também na poética de Fernando Pessoa na sua função de “significante de divisão, mas também de ligação entre o inconsciente do eu narrante e a realidade ontológica exterior” (Cf. P. Ceccucci, “Simbologia e Representação do Duplo em *Céu em fogo*: Eu-Próprio O Outro”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, cit., p. 53).

³⁴² M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 523.

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 524.

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 525.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ *Ibidem*.

³⁵¹ *Ibidem*.

³⁵² *Ibidem*.

-imagem da perda total da identidade, da dispersão absoluta do Eu no Outro, que, apercebendo-se disso, decide fugir dele para poder voltar a ser e a pensar só como Eu. Mas o Eu atual não é mais o mesmo; mudou, porque agora é permeado pelo Outro: “Descubro no meu rosto [...] o rictus de desdém do seu rosto”³⁵³. E após uma luta vã, porque “*Ele é que é o maior*”³⁵⁴, o Eu no final desaparece, precipitando-se no Outro: “Existo, e não sou eu! Eu próprio sou outro... Sou o outro... O Outro!”³⁵⁵. No último apontamento do diário, fala-se da decisão de “o matar” – “Matá-lo-ei esta noite... quando *Ele* dormir”³⁵⁶ – mas o texto não esclarece de quem é a frase, se do Eu que quer reapropriar-se da própria identidade ou se é do Outro que assumiu a função de narrador tendo já assimilado em si o Eu. Em *Eu-Próprio O Outro*, assiste-se a um desdobramento do Eu num Outro que é igual, mas diverso, como mostra a convivência dos dois e a idealização inicial do Outro que se transforma depois em ódio quando o Eu percebe que o Outro também é reflexo dos seus defeitos. Nas palavras de Graça Carpinteiro: “Com *Eu-Próprio O Outro* entramos plenamente no tema da Dispersão [...] A outra parte do Eu ergue-se diante da consciência, projetada num corpo e tornada real. Como na maioria dos casos, o drama desencadeado resolve-se em morte”³⁵⁷.

É interessante notar como, mais uma vez, o desdobramento do Eu acontece durante uma viagem, ou seja, fora do espaço habitual do Eu, e como também, neste caso, o Outro vem de terras distantes. “Disse-me que era russo. Mas eu não o acredito”³⁵⁸, diz o Eu do Outro; como n’*O Homem dos Sonhos*, o narrador não sabe de onde é aquele homem tão diverso e toma-o por russo “Afigurara-se-me russo; porém, não mo disse nunca”³⁵⁹; como n’*A Grande Sombra*, cuja rapariga encontrada num restaurante em Paris “Era russa, de Moscou...”³⁶⁰. Mas porquê a Rússia, esta “Rússia onde, estranhamente, vive qualquer coisa de mim”³⁶¹, como afirma o narrador d’*O Fixador de Instantes*? Talvez por influência dos muitos artistas russos presentes em Paris naqueles anos, de Chagall a Nijinsky e Stravinsky, entre outros. Ou talvez porque a Rússia está, de facto, no

³⁵³ *Ibidem*, p. 527.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 531.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 532.

³⁵⁷ M. da G. Carpinteiro, *op. cit.*, p. 19.

³⁵⁸ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 524.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 486.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 403.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 564.

extremo oposto em relação a Portugal, o mais distante não só em termos geográficos, mas também culturais e, por conseguinte, com hábitos em teoria mais diferentes. O facto de o Outro ser frequentemente russo torna, talvez, esta figura ainda mais “outra”, ou seja, alheia e exótica em relação a um espanhol, a um francês ou a um inglês. A figura do estrangeiro é, com efeito, um artifício ao qual Sá-Carneiro recorre para realçar precisamente a estranheza causada pelo contacto do Eu com o Outro e as dificuldades que existem nesta relação complexa, caracterizada por sensações extremas, que vão da mais completa empatia à mais total repulsão, passando sempre pela necessidade da presença do outro para dar completude, quer em vida, quer em morte, ao Eu. O Lorde inglês de *A Grande Sombra*, a dinamarquesa Magda Ussing de *O Incesto*, a americana fulva de *A Confissão de Lúcio*, o russo Zagoriansky de *Asas*, o “estrangeiro distante” de *Mistério*, e, n’*O Homem dos Sonhos*, o provavelmente russo – “julgo que era russo, mas não tenho a certeza”³⁶² – que presumivelmente vem de um lugar ainda mais estranho, o mundo dos sonhos, são alguns destes estrangeiros. Às vezes, os dois atributos, Outro e estrangeiro, como no caso do Outro russo do narrador de *Eu-Próprio O Outro*, aparecem juntos, potenciando assim ao máximo o seu significado.

³⁶² *Ibidem*, p. 479.

2.

PRINCÍPIO: NOVELAS ORIGINAIS E OS CONTOS BREVES DOS ANOS 1908-1909

A coleção *Princípio: Novelas Originais* é o primeiro volume de 348 páginas que Mário de Sá-Carneiro publica na Livraria Ferreira-Ferreira Lda., em Lisboa, em 1912. Dedicado ao pai, apresenta como epígrafe a primeira estrofe do segundo canto do poema *Namouna – Conte oriental*, de Alfred de Musset, de 1830, e é composto por quatro novelas: *Loucura...*, *O Sexto Sentido*, *Diários*, por sua vez dividido em quatro pequenos episódios (*Em Pleno Romantismo*, *Felicidade Perdida?*, *A Profecia*, *Página dum Suicida*) e *O Incesto*. É, sem sombra de dúvidas, a obra em volume e em prosa menos estudada de Sá-Carneiro e também aquela que durante muito tempo foi a menos divulgada, se se pensar que as primeiras edições, após a morte do autor, são a intitulada *Princípio*, pela Editora Orfeu, do Porto, de 1985, que imprime apenas 500 exemplares – uma edição com tiragem limitada, quase em circuito fechado e sem nenhuma pretensão de divulgação –, a coligida por António Quadros, de 1991, intitulada *Princípio e Outros Contos*, que insere também as breves narrativas dos anos 1908-1909¹.

Antes de se estrear com a obra *Princípio*, Sá-Carneiro já tinha escrito oito contos breves, todos publicados na revista *Azulejos: O Caixão*, dedicado a Ricardo Teixeira Duarte e que tem como narrador e protagonista o Patrício Cruz, que depois encontraremos nos contos *O Sexto Sentido* e *Loucura...* é publicado no n.º 51 da revista, de 7 de setembro de 1908; *Maria Augusta*, dedicado a José Mântua, no n.º 54, de 28 de setembro de 1908; *Ladislau Ventura*, dedicado a Milton Machado d'Aguiar, no n.º 60, de 9 de novembro de 1908; *A Mendiga*, que não tem nenhuma dedicatória, no n.º 67, de 2 de janeiro de 1909; *Amor vencido*, no número seguinte, de 9 de janeiro de 1909; *Recordar é viver*, dedicado ao amigo Tomás Cabreira

¹ Os contos publicados na revista *Azulejos* já tinham sido editados num volume separado, em 1986 [Cf. M. de Sá-Carneiro, *Mário de Sá-Carneiro em "Azulejos"* (*Contos Breves*), Edições Contexto, Lisboa 1986].

Júnior, no n.º 70, de 23 de janeiro de 1909, e, por fim, *Tragédia*, que também não tem dedicatória e é publicado no n.º 74, de 20 de fevereiro de 1909 na mesma revista². A estes contos deve-se acrescentar o conto *João Jacinto*, que permaneceu inédito até 1985³. O que une estes primeiros contos é o tratamento de “casos especiais” e de personagens “fora da norma”, e, seguindo Maria Aliete Galhoz, o facto de serem apresentados como “expressivos da assimilação dos contistas da viragem do século, Fialho sobretudo, tendo, *conteudisticamente*, duas notas que Sá-Carneiro perderá em breve e mal se notam em *João Jacinto* e se encontram já ausentes de todo em todo nas novelas de *Princípio: o humor*, negro embora (‘O Caixão’ e ‘Amor vencido’), e o humanitarismo (‘Maria Augusta’ e ‘A Mendiga’)⁴. De facto, é a partir de *Princípio* que “aquele herói de sombrio destino”⁵ começa a ganhar forma, cuja excecionalidade superior, em termos de riqueza, inteligência e genialidade, se concretiza na vontade deliberada de infração a qualquer norma e regra e de transgressão de toda a convenção e proibição de ordem social e ético-moral, perenemente no limbo entre “lucidez e delírio, ambição e renúncia, orgulho e humildade”⁶.

Sobre os motivos deste encobrimento da primeira parte da obra narrativa podem considerar-se várias hipóteses e não é dito que as mesmas não estejam estreitamente ligadas umas às outras. Decerto, o facto de estas obras não aparecerem no plano de publicação da obra sá-carneiriana feito por Pessoa, em 1928, na famosa *Tábua biográfica* publicada no n.º 16 da revista *Presença*, desempenhou um papel fundamental. E não sabemos se nesta escolha Pessoa seguiu uma vontade censória precisa de Sá-Carneiro ou se, mais provavelmente, foi uma decisão tomada de forma arbitrária pelo próprio Pessoa, a acreditar nas palavras confiadas a João Gaspar Simões, segundo o qual Pessoa teria eliminado da *Tábua* o volume *Princípio* “pela simples razão de que não presta”⁷. Facto está que, com esta

² Convém notar que Sá-Carneiro assina os contos que aparecem nos números 49 e 51 da revista *Azulejos*, primeiro com o anagrama “Mário de Sircoanera” e depois, nos números 63, 64 e 68, simplesmente com “Sircoanera”.

³ F. Castex, “Un conte inédit de Mário de Sá-Carneiro. Biographie ou auto-portrait?”, *Revista da Universidade de Coimbra*, n.º 31, 1985, pp. 149-172. De facto, o artigo só sai no ano seguinte, 1986.

⁴ M.A. Galhoz, “Thanatos, Eros e Ícaro. As Leis Profundas (já) das Primeiras Narrativas Ficcionalis de Mário de Sá-Carneiro (textos de 1908 a 1912)”, *Colóquio/Letras*, 117/118, 1990, p. 48.

⁵ *Ibidem*.

⁶ São exatamente estas as palavras que João Pinto de Figueiredo usa para descrever Mário de Sá-Carneiro (Cf. J.P. de Figueiredo, *op. cit.*, p. 13).

⁷ E. Martines, *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da “Presença”*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1998, p. 97.

decisão, Pessoa condena ao silêncio, que durou anos, aquela que é a produção sá-carneiriana precedente à primeira estada parisiense, iniciada a 13 de outubro de 1912⁸, diminuindo o seu valor⁹ e deixando pensar, por muito tempo, que a única obra de Sá-Carneiro meritória de ser recordada e legada à posteridade coincidia com a que produzira a partir de Paris, contribuindo, assim, de modo significativo, como defende Giorgio de Marchis, para a construção da “reelaboração póstuma da figura de Mário”¹⁰ que foi determinante para o nascimento do “mito Sá-Carneiro” no panorama literário português, relegando para o esquecimento a parte da obra que poderíamos definir “lisboeta”, ou seja, escrita antes de Paris. Quem sabe, talvez Sá-Carneiro tivesse aprovado a escolha de Pessoa porque tinha a máxima confiança no juízo crítico do amigo – a tal ponto de deixar nas suas mãos, como uma espécie de herança moral, o destino do seu património literário¹¹ –, cumprindo o que, de certa forma, lendo e analisando aprofundadamente as suas obras e interpretando as suas cartas,

⁸ As outras duas estadas parisienses são de 8 de junho a 24 de agosto de 1914 e depois de 15 de julho de 1915 até à sua morte.

⁹ É suficiente, a afirmação de Óscar Lopes que define a novelística de Sá-Carneiro como “desequilibrada e repetitiva”, ao contrário da produção poética que é considerada a parte melhor (Cf. Ó. Lopes, “Mário de Sá-Carneiro ou a Aposta contra Cesário”, in Gilda Santos *et al.* (org.), *Cleonice, Clara em sua Geração*, UFRJ, Rio de Janeiro 1995, p. 573).

¹⁰ G. de Marchis, *O Silêncio do Dândi e a Morte da Esfinge*, cit., p. 8. A ação de Pessoa sobre a obra sá-carneiriana é, na verdade, muito mais extensa e incisiva. Basta pensar no título que Pessoa escolhe para os seus inéditos, *Os Últimos Poemas de Mário de Sá-Carneiro*, título que apela desde logo para um elemento extraliterário, ou seja, trata-se dos últimos poemas da vida do autor. Segundo a mesma lógica, Pessoa dá às duas quadras “Quando eu morrer batam em latas” um título que Sá-Carneiro não lhe tinha dado, *Fim*, atribuindo-lhe o efeito de uma espécie de pré-epitáfio. Como nota Martins, “Esse título, *Fim*, tal como *Últimos Poemas*, liga-se ao primeiro título de livro de Sá-Carneiro, *Princípio*. Há uma figura de simetria assim criada, de *Princípio* a *Fim*”. (Cf. F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., pp. 24-25). Estas escolhas de Pessoa, como a censura que faz às suas composições, por exemplo, como excluir da publicação o poema *Crise Lamentável* porque, a seu ver, não conforme à índole da revista *Athena*, terão não pouca importância na atribuição de um significado biográfico a toda a sua obra e na recepção da mesma.

¹¹ Já na carta de 3 de novembro de 1915, diz a Pessoa para dispor, após a sua morte, da sua obra: “Claro que você publica de *mim* os versos que quiser. Disponha como se fossem produções suas”. Conceito reafirmado na carta de 31 de março de 1916, em que lhe comunica também o envio dos seus versos: “Pelo mesmo correio enviarei o meu caderno de versos que você guardará e *de que você pode dispor para todos os fins* como se fosse seu” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 232; p. 280).

parece ter sido realmente um desejo seu: encerrar definitivamente com a obra um capítulo da sua vida, o “capítulo Lisboa”, que Sá-Carneiro vê como a tumba das suas ambições literárias¹², e ao mesmo tempo abrir um novo, “o capítulo Paris”, cidade que “impregna a poesia deste autor e contribui decisivamente para a definição de uma identidade moderna fragmentada”¹³, cidade em que se sente nascido como artista – e, de facto, é a partir da sua primeira estada parisiense que começa a produzir aquilo que o próprio Sá-Carneiro reconhece como “algo” de novo¹⁴ –, símbolo por excelência do pulsar da arte e da própria vida¹⁵, em cujos cafés Sá-Carneiro recita por muitos meses a sua vida ou vive o seu recital, num tempo eterno de clarividências utópicas, vivendo mais o mito da cidade que a própria cidade¹⁶, que ama incondicionalmente, tanto que a usa como

¹² “E então resolvi voltar para Lisboa, sepultar dentro de mim ambições e orgulhos” (carta de 16 de novembro de 1912; *Ibidem*, p. 16).

¹³ R. Vasconcelos, “Mário de Sá-Carneiro, Paris e a Primeira Guerra Mundial”, in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos, *op. cit.*, p. 133. Continua Vasconcelos: “De uma forma muito baudelairiana, sobretudo nos primeiros poemas escritos nesta cidade, a poesia de Sá-Carneiro evidencia um sujeito cuja experiência da vida parisiense leva à sua fragmentação e dissolução, ao mesmo tempo que esta dissolução se torna a condição mesma para a existência do indivíduo. Esta dispersão deve-se em grande medida à perspectiva de um indivíduo que provém da sociedade portuguesa semiperiférica e que finalmente encontra a redenção numa condição semiperiférica na mais ampla modernidade burguesa e cosmopolita de Paris e, como ocorreu com outros discursos de vanguarda *avant-guerre*, na própria modernidade técnica vivida na capital francesa” (*ibidem*). Sobre Paris e Sá-Carneiro, veja-se, também de Vasconcelos, o seguinte artigo: R. Vasconcelos, “Painting the Nails with Parisian Polish – Modern Disseminations and Central Redemption in the Poetry of Mário de Sá-Carneiro”, *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, 4, 2013, pp. 129-151.

¹⁴ Na carta a Pessoa, datada de 25 de março de 1913, escreve a propósito de *Além e Bailado*: “Mau ou bom não acha que estas composições no seu corte, na sua expressão, na sua ideia – em suma no seu todo – têm qualquer coisa de novo? Eu, parece-me que sim; pelo menos nada conheço que se lhe aparente” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., pp. 61-62).

¹⁵ Fernando Pessoa, em texto publicado no *Diário Ilustrado* de 1912, reporta uma conversa tida com Sá-Carneiro na qual atribui o amor do amigo por Paris à sua educação portuguesa: “V. [Mário de Sá-Carneiro] é europeu e civilizado, salvo em uma coisa, e nessa V. é vítima da educação portuguesa. V. admira Paris, admira as grandes cidades. Se você tivesse sido educado no estrangeiro, e sob o influxo de uma grande cultura europeia, como eu, não daria pelas grandes cidades. Estavam todas dentro de si” (Cf. F. Pessoa, *O Provincianismo Português*, Ática, Lisboa 2006, p. 7).

¹⁶ Como nota Giorgio de Marchis “Na realidade, o autor de *Céu em Fogo* não vive em Paris, mas no Mito de Paris, por isso, o seu conhecimento da Cidade permanece turístico e superficial, psíquico e distante” (Cf. G. de Marchis, *O Silêncio do Dândi e a Morte da Esfinge*, cit., p. 66).

matéria para a sua obra, indicando até, para a publicação dos seus últimos versos, precisamente o título *Poemas de Paris*¹⁷.

Ainda assim, a sua primeira produção, apesar de imatura¹⁸, tem valor. Por outras palavras, é já indicativa da grandeza da sua obra futura, como reconhecem João Pinto de Figueiredo, quando define a coleção como “um diamante em bruto”¹⁹, e Maria Aliete Galhoz, quando defende que “*Princípio*, rodando para a prosa posterior, sem ainda lhe ter atingido toda a força sugestiva, é talvez o que nos revela mais amaneiramentos de estilo, mas é, também, sem dúvida, o que propõe um entrosamento de intrigas e um jogo de *dramatis personae* virtualmente já potentes”²⁰, e, mais recentemente, Fernando Beza e Simon Park, quando reconhecem que “*Princípio [Beginning]*, has been dismissed as a somewhat transitional work, part of so-called juvenilia. Though [...] this collection of short stories contains some of Sá-Carneiro best-loved themes: madness, suicide, and the pleasures and pains of (male) artistic creativity”²¹.

De facto, nestas primeiras prosas podemos encontrar esboçadas algumas temáticas fundamentais que serão plenamente desenvolvidas na prosa posterior. Uma delas é o amor e a paixão de Sá-Carneiro pela Cidade, considerada uma entidade que vive e existe, que pensa e fala: por Lisboa, a cidade natal, ainda antes de Paris, a cidade escolhida. No conto *João Jacinto*, por exemplo, encontramos nomes de estradas e praças da Baixa, nomes de locais e lojas do Chiado que acabam por traçar o que é para todos os efeitos uma viagem guiada na cidade. A notícia da morte de João Jacinto, publicada no jornal *O Século*, leva o narrador a reunir minuciosamente nomes de ruas e moradas, a partir do lugar da morte da personagem que acontece por atropelamento na Avenida, em frente à Rua da Conceição da Glória. Continuando na leitura, descobrimos que João Jacinto vivia num quarto alugado na Rua da Condessa – não muito distante da casa do escritor, na Travessa do Carmo – que a garagem para onde se dirigia o carro que o atropelou – uma magnífica limousine *Brasier* de 40 cavalos – se encontrava na Rua Alexandre Herculano – garagem que o

¹⁷ Carta de 19 de outubro de 1915 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 228).

¹⁸ Fernando Cabral Martins deteta na coleção “algumas efectivas fragilidades que mostram apego a efeitos estereotipados fim-de-século – como a repetição constante do adjectivo ‘liral’ em *O Incesto*, lido em Eugénio de Castro” (Cf. F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 181).

¹⁹ J.P. de Figueiredo, *op. cit.*, p. 88.

²⁰ M.A. Galhoz, “Thanatos, Eros e Ícaro. As Leis Profundas (já) das Primeiras Narrativas Ficcionalis de Mário de Sá-Carneiro (textos de 1908 a 1912)”, cit., p. 52.

²¹ F. Beza, S. Park, “Introduction”, cit., p. 3.

próprio Sá-Carneiro devia conhecer bem, visto que o pai fora um dos primeiros lisboetas a tirarem a carta nos primeiros anos do século XX²². Após tê-lo visto na Avenida 24 de Julho a olhar para o Tejo e a meditar no suicídio, encontramos João Jacinto na Rua de S. Roque, hoje Rua da Misericórdia, a passear na Rua do Ouro ou a ver as montras na Rua Augusta, ou então apoiado na ombreira da porta da Tabacaria Estrela Polar, no Chiado, na esquina entre a Rua Garrett e a Rua Ivens, ou sentado a uma mesa da elegante Pastelaria Marques ou do Café Gelo no Rossio; mas sobretudo encontramos-lo nos teatros, naqueles teatros que Sá-Carneiro frequenta e conhece bem: o D. Amélia²³, que aparece no conto *Ladislau Ventura*, o Coliseu, o São Carlos, o Teatro Príncipe Real, Teatro Apolo depois da República, no conto *O Caixão*. Uma lista comprida de ruas e lugares que revela claramente como Sá-Carneiro conhecia e se mexia bem na Lisboa elegante e burguesa do seu tempo. Também na obra *Princípio* encontramos Lisboa: encontramos-la no conto *O Sexto Sentido*, onde o Teatro D. Amélia já se chama Teatro República, e é precisamente a partir de uma representação recente neste teatro por parte da atriz Ângela Pinto que inicia a discussão que prenuncia o drama de Patrício Cruz – personagem importante na economia da obra narrativa, pois ele, que em *Princípio* é descrito como “um fenomenal talento de escritor”²⁴ e os seus contos “pequenas obras-primas que marcam lugar na nossa moderna literatura”²⁵, é o primeiro de uma série de personagens futuras, entre as quais Ricardo de Loureiro e mais ainda Inácio de Gouveia, que encarnam a ideia máxima de artista em Sá-Carneiro – contra quem o narrador se embate numa manhã, como é óbvio, em pleno Chiado. E o advogado

²² Num artigo de 4 de outubro de 1938, publicado como suplemento literário do *Diário de Lisboa*, Rogério Perez recordará os passeios domingueiros feitos de carro com Mário na Avenida da Liberdade (Cf. R. Perez, “Biografia Esquecida”, in François Castex, *Mário de Sá-Carneiro e a Génese de ‘Amizade’*, Livraria Almedina, Coimbra 1971, pp. 395-400).

²³ O teatro D. Amélia de que fala Sá-Carneiro é hoje o teatro S. Luís. Inaugurado a 22 de maio de 1894 na presença do rei D. Carlos e da rainha D. Amélia, com cartaz da opereta de Offenbach *A Filha do Tambor-Mor*, o teatro mais elegante de Lisboa viu desfilar no seu palco alguns dos nomes mais importantes do tempo, como Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, João e Augusto Rosa, Eduardo Brasão, Ângela Pinto e tantos outros. Em 1911, mudou o nome para Teatro República, mas três anos mais tarde, na noite entre 13 e 14 de setembro de 1914, o teatro ardeu quase completamente. Reabriu as portas a 16 de janeiro de 1916. Em homenagem a um dos seus fundadores, o Visconde de São Luís de Braga, a 27 de abril de 1928, mudou definitivamente para o seu nome atual. Adquirido pela Câmara de Lisboa a 6 de maio de 1971, é hoje o primeiro teatro municipal da cidade.

²⁴ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 154.

²⁵ *Ibidem*.

Máximo Liz de *Loucura...*, “uma glória do foro... da elegância, célebre pelos seus fatos”²⁶, cujo escritório fica no primeiro andar de um edifício na Rua Áurea, nº 23, pode ser encontrado todas as noites a passear na Rua do Ouro. Mas *Princípio* é lisboeta e português também pelas muitas personagens portuguesas reais presentes nos vários contos, em especial no conto *O Incesto*: há Eça de Queirós, que se diz ser um grande amigo de Luís de Monforte; fala-se de Fialho de Almeida, que cada vez que passa por Lisboa janta sempre em sua casa; e Augusto Rosa, que dirige os ensaios de uma nova obra sua. Primeiras referências de um procedimento estilístico ao qual Sá-Carneiro recorre para potenciar ao máximo o alheamento proveniente da interseção da dimensão real, às quais remetem os pontos firmes de referência espaciotemporais presentes no texto, com a dimensão ideal que se faz patente na trama muitas vezes ilógica dos contos. O *leitmotiv* da coleção é a loucura, como claramente indica Sá-Carneiro numa carta a Pessoa, datada de 26 de fevereiro de 1913: “O meu livro (*Princípio*) cabe na arte que eu aconselho. Apesar do erro das digressões e da *realidade* da forma, explora, não o infinito, mas a loucura – que é um outro infinito. É ‘asa longínqua a sacudir loucura, nuvem precoce de subtil vapor’ se não viaja outros sentidos”²⁷. Esta oscilação entre a ancoragem segura a um real fixado por datas, nomes e lugares, e um ideal rarefeito para onde as personagens tendem explica também a dificuldade em definir – segundo os géneros literários tradicionais – estas narrativas que oscilam entre a novela, o conto e o diário, enquadrando-se mais propriamente, como sugere Paula Morão, “como lugares de cruzamento e interferência de modelos genológicos como o diário e as memórias”²⁸.

Contudo, a partir de outubro de 1912, Lisboa torna-se sempre mais distante dos horizontes literários de Mário de Sá-Carneiro: sempre mais distante a casa nativa na Baixa, o escritório dos anos da juventude na velha casa do Carmo, o terceiro andar da Praça dos Restauradores, o Hotel Aliança do Chiado onde reside durante a última estada em Lisboa, antes da sua partida definitiva. Só raramente os textos seguintes narram cenas lisboetas, embora tenham sido escritos em boa parte precisamente durante as estadas lisboetas de Sá-Carneiro²⁹, sugerindo uma tendência curiosa:

²⁶ *Ibidem*, p. 159.

²⁷ M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 50.

²⁸ P. Morão, “Tempo e Memória na Ficção de Mário de Sá-Carneiro”, cit., p. 67.

²⁹ Foram escritos durante as estadas em Lisboa: *A Confissão de Lúcio*, que, segundo o que aparece em rodapé, “1-27 Setembro 1913 – Lisboa”, é escrita em menos de um mês. E os seguintes contos de *Céu em Fogo: O Fixador de Instantes* (julho de 1913), *Mistério* (agosto de 1913), *Eu-Próprio O Outro* (novembro de 1913), *A Estranha Morte do Prof. Antena* (dezembro de 1913 e janeiro de 1914), e *Resurreição* (janeiro-março de 1914). O conto *A Grande Sombra* é escrito parte em

Sá-Carneiro escreve poesia quando está em Paris e prosa quando está em Lisboa.

Mas muitas mais são as temáticas que, nesta primeira prosa, podemos detetar como precursoras da obra futura. *Céu em Fogo* é o título de uma obra-prima singular e inquietante do protagonista d'*O Incesto*, Luís de Monforte, que é também o autor da *Ruiva*, personagem da “cabeleira de fogo”³⁰ que prefigura todas as Salomé das futuras poesias e prosas, para não falar da americana fulva da orgia de fogo de *A Confissão*. Um dos temas mais significativos de toda a sua produção, magistralmente fixado no verso que encerra o poema *Partida de Dispersão* – “A tristeza de nunca sermos dois”³¹ –, no fundo já está presente nas palavras de Raul Vilar, protagonista de *Loucura...* quando afirma, perdido no mundo retórico do oximoro, que “Ser feliz, seria para mim a maior das infelicidades!...”³². A vida banal e feliz é, já a partir de *Princípio*, recusada em nome de uma “outra”, tema que em *Céu em Fogo* alcançará a sua formulação extrema: “só a gente-de-juízo é má e é imbecil!...”³³ lê-se em *Ressurreição*. A exibição do corpo da mulher Marcela diante do melhor amigo, presente em *Loucura...*, prenuncia já o triângulo amoroso de *A Confissão*. O escultor Raul Vilar explica assim o gesto: “Já que não posso mostrar a ninguém a minha melhor obra, ao menos que a conheças tu...”³⁴, palavras que antecipam, recordando muito de perto, as de Ricardo de Loureiro: “Uma noite porém finalmente, uma noite fantástica de brasa, triunfei! Achei-A... sim, *criei-A! criei-A!*... Ela é só minha – entendes? – é só minha!... [...] Ah! E desde essa noite eu soube, em glória, vibrar dentro de mim o teu afecto – retribuir-to: mandei-A ser tua!”³⁵. Convém notar, também, que quer Raul Vilar, quer Luís de Monforte reaparecem, embora como figurantes, em *A Confissão*. Num dos *Diários, Em Pleno Romantismo* escrito em 1909, lê-se a propósito da mulher amada que “É formosa... formosa de uma formosura etérea, que já não é deste mundo”³⁶. Ou seja, o corpo da amada, como o de Marta do futuro romance, não existe de todo, tendo a consistência de uma imagem projetada. Mesmo no conto *O Incesto*, os motores da ação são as imagens que são percebidas como intersecção de

Paris e parte em Lisboa, como esclarece a indicação “Lisboa e Paris, Abril-Setembro 1914” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 390; p. 454).

³⁰ *Ibidem*, p. 222.

³¹ *Ibidem*, p. 17.

³² *Ibidem*, p. 151.

³³ *Ibidem*, p. 583.

³⁴ *Ibidem*, p. 166.

³⁵ *Ibidem*, p. 384.

³⁶ *Ibidem*, p. 205.

realidade e imaginação. A dinamarquesa Magda é “a ilusão nítida, a *ilusão real* de antigos tempos”³⁷, isto é, a imagem de Leonor, a filha morta de Monforte, porque imagem projetada de um desejo obsessivo e de uma emoção intensa. Se pode existir uma mulher real que desperta o desejo, pode ao mesmo tempo existir uma mulher imaginada pela força daquele desejo. Por isso, Magda, a dinamarquesa, pode ser, por intersecção, Leonor, a filha morta, como da mesma forma, no futuro romance, Marta, projeção e materialização da alma feminina de Ricardo, pode ser a amante dos amigos do artista.

De um ponto de vista estrutural, *Princípio* baseia-se numa ideia clara e simétrica: dois contos compridos, *Loucura...* e *O Incesto*, que enquadram duas unidades mais curtas, uma das quais é um conto – *O Sexto Sentido*, que é uma espécie de parênteses diferido do conto anterior – e a outra uma série de quatro diários (*Diários*). Portanto, quatro unidades, uma das quais se subdivide noutras quatro, com a característica ulterior de que cada um dos textos mais compridos baseia o seu núcleo narrativo em duas citações literárias compridas: em *Loucura...*, o poema de Cesário Verde *Ironias do Desgosto*; n’*O Incesto*, *La Dame aux Camélias*, de Alexandre Dumas Filho. São citações que representam não só uma provável fonte de inspiração dos contos, mas talvez também uma tomada de consciência intertextual: reconhecendo de modo explícito as raízes do conto noutros textos, Sá-Carneiro homenageia também a sua tradição específica. No que diz respeito à série dos *Diários*, esta inclui as primeiras realizações de um subgénero literário relevante em Sá-Carneiro, precisamente o diário, de que o conto *Eu-Próprio O Outro* é o exemplo máximo e constitui a sua potenciação extrema, indo até à intensidade elocutória do monólogo dramático.

Princípio pode ser definido o primeiro voo brilhante e pairado de uma série de volteios complicados e sugestivos, por vezes rodopiados e outras vezes rasantes, de que a seguinte prosa será capaz.

2.1 Loucura...

Loucura... é o primeiro conto da coleção *Princípio*. Escrito em Lisboa, entre maio e junho de 1910, é dedicado a Milton de Aguiar, como o conto *Ladislau Ventura*, que se pode considerar um seu primeiríssimo esboço.

Em *Loucura...*, o protagonista é um artista, o escultor de génio e fama Raul Vilar, que vive uma vida excêntrica, passando-a praticamente fechado no seu ateliê, concentrado a cultivar a sua arte sem intromissão alguma por parte do mundo exterior. Raul Vilar é descrito desde logo

³⁷ *Ibidem*, p. 278.

pelo narrador na terceira pessoa – que é também a personagem, além de amigo do protagonista, a quem Sá-Carneiro confia as suas muitas incursões no texto, os ditos “motivos líricos”³⁸ de que fala Graça Carpinheiro – como uma “singularíssima psicologia”³⁹ caracterizada por “ideias esquisitas, duma esquisitice sinistra”⁴⁰ e por “excentricidades”⁴¹; em suma, um tipo bizarro, partindo da sua caracterização física que o torna diferente aos olhos do jovem companheiro, porque tem cores opostas às suas e às dos outros conhecidos seus – “o rosto branco e cor-de-rosa, a cabeleira loura e anelada, os enormes olhos azuis [...] que me lembravam uma *miss* inglesa”⁴² – até chegar ao seu feitio que desde jovem parece “ora alegre, ora triste; ora falador – sem poder estar um minuto calado – ora conservando-se largo tempo silencioso, imerso em profunda meditação. Por coisas insignificantes, assaltavam-no às vezes cóleras [...] Mas as suas cóleras logo abrandavam; a chorar, pedia perdão”⁴³. Um conjunto de características que desde sempre fizeram o coração do amigo sentir-se apertado inexplicavelmente “num vago pressentimento da loucura”⁴⁴. É com estas últimas palavras que o autor torna explícito o seu objetivo desde a primeira página: através da narração das vicissitudes singulares da vida do amigo, explicar e defender a psicologia da loucura.

O elemento que faz acelerar o processo de degeneração que leva Raul primeiro à loucura e depois ao suicídio é o encontro com o amor, com a mulher Marcela, ou seja, o momento em que o artista de génio decide abrir-se à vida. E que a paciente Marcela seja um carácter positivo e represente a vida burguesa robusta e saudável, é-nos dito pela própria narração em três pontos: quando Marcela recusa categoricamente a ideia do marido – suicidarem-se os dois juntos, nos braços um do outro –, quando ainda jovens, ao desiludir e amargurar Raul, que a acusa de não o perceber e de ela ser igual a todos, de pensar como todos e, sobretudo, de amar a vida⁴⁵; quando sente horror e escapa à representação da “maior prova de amor” ideada pelo marido⁴⁶, e, por fim, quando, após a morte de

³⁸ M. da G. Carpinheiro, *op. cit.*, p. 12.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 149.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem*, p. 148.

⁴³ *Ibidem*, pp. 148-149.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 149.

⁴⁵ “Não queres... não me compreendes... És como toda a gente... Tens amor à vida” (*Ibidem*, p. 172).

⁴⁶ “A desventurada fugia diante dele, num grande desvairamento. Raul, por fim, agarrou-a. Preparava-se para lhe tirar o líquido, exclamando enraivecido: – Miserá-

Raul, Marcela volta a casar-se com o primeiro secretário da embaixada portuguesa em Roma e se torna mãe de dois belos gêmeos, levando, sim, uma vida banal, mas vida burguesa beata, feliz e sem problemas.

A arte e a vida, representadas respetivamente por Raul e Marcela, são inconciliáveis, falam línguas diferentes: tudo o que para a burguesa Marcela é considerado sinal evidente de loucura, propostas e gestos de um desequilibrado, pensamentos e atos conotados negativamente e considerados incompreensíveis porque anormais, ou seja, fora do que o seu espírito burguês considera ser a norma, pelo contrário, para Raul é sentido e pensado como ato sublime, superior e elevado de amor⁴⁷. Nesta inversão dos valores, o vício representa o elemento positivo, ativo; a virtude é o elemento negativo, passivo, o que deve ser quebrado, por ser reação artificial da razão humana. E é este sentimento contraditório de atração e ao mesmo tempo de aversão relativamente à vida que leva Raul Vilar a desejar experimentar sensações sublimes através de pensamentos e gestos esquisitos, porque são os únicos que lhe permitem viver a vida da única maneira em que a pode viver, ou seja, como experiência artístico-estética. Profundamente convencido da própria superioridade em relação aos outros pelo seu culto da beleza e pela sua sensibilidade artística, Raul sente-se no direito, para alcançar o seu objetivo, de transgredir as regras morais e sociais comuns e de recusar os preceitos do conformismo burguês, considerando-se livre de poder exaltar a sua vontade e de aplicar à vida a sua condição de vitalismo e sensualismo, conceção onde não existem os obstáculos normais impostos pela moral comum.

Mesmo neste caso, é o próprio texto a falar-nos e a contar-nos acerca da relação complexa e ambígua de atração/aversão que Raul tem com a vida. Raul Vilar, como muitos outros companheiros seus de viagem masculinos da narrativa sá-carneiriana, sobretudo os que têm um nome e um apelido, é aristocraticamente que despreza tudo, e cheio de si, e considera a negação do amor, ou ser-lhe, em todo o caso, indiferente, um dos princípios fundamentais da sua excecionalidade: “O amor? Pf... Mas que vem a ser o amor? Uma necessidade orgânica, nada mais. Para obrar, podemos servir dum vaso de loiça; para amar precisamos dum recipiente de

vel! És como as outras... Gostas de ser bonita... gostas de excitar os homens... Devassa! Devassa! [...] Marcela, num arranco supremo, cravou os dentes na mão que empunhava o frasco. A dor foi tão forte que Raul largou. [...] Marcela pôde então ganhar a saída, fugir” (*Ibidem*, p. 195).

⁴⁷ Esta passagem e o conceito que a enforma recordam muito de perto a trama de *Axël*, de Auguste de Villiers de L’Isle-Adam, publicada postumamente em 1890, em que os protagonistas, amantes, se suicidam para “imortalizar” um momento sublime do seu amor que o passar do tempo e a rotina da vida quotidiana teriam necessariamente desgastado.

carne...”⁴⁸. Com efeito, Raul afirma muitas vezes que sente intolerância quanto ao modo burguês e quanto ao modo como a sua sociedade está organizada, declarando desprezar o amor enquanto sentimento associado a um dos rituais mais burgueses, o casamento⁴⁹:

O matrimónio... – dizia ele muita vez – Ah! como eu abomino essa palavra!... um contracto mascarado com o título de “sacramento” que acorrente inexoravelmente duas vidas; que dá todos os direitos ao homem, nenhuns à mulher!... Amem-se duas criaturas, entreguem-se uma à outra, visto que entre animais novos e de sangue ardente a intimidade das almas exige a dos corpos; não se sujeitem porém a assinar uma escritura e o mundo considerá-los-á criminosos!!... É inaudita a estupidez humana! O homem – o animal mais perfeito – querendo-se tornar num ser doutra espécie, tornou-se unicamente no mais animal de todos os animais!...⁵⁰

Pouco depois, todavia, contradiz-se clamorosamente, não só por se casar, mas por tomar por esposa uma mulher para quem o modelo burguês é totalmente satisfatório: Marcela, filha da Condessa de Vila Verde, que, aquando do encontro com Raul, era a namorada do burguesíssimo advogado Máximo Liz, demonstra ser, em todo o conto, uma perfeita mulher burguesa, servindo o marido, mostrando ser uma ótima dona de casa e não demonstrando o mínimo interesse pelas sensações grandiosas procuradas maniacamente pelo marido, embora aceite e respeite os seus pedidos. Não só: o casamento de Raul e Marcela revela-se uma cerimónia que respeita todos os cânones daquilo que, pouco tempo antes, Raul tinha definido como o mais burguês dos rituais burgueses, com recebimento sumptuoso, numerosos convidados e lua de mel. O comentário do narrador é interessante: “Confesso – experimentei uma vaga desilusão quando vi o meu amigo descer do seu pedestal de bizzarria para a banalidade. Nessa banalidade, ia ser feliz. Eu alegrava-me por consequência”⁵¹. O narrador diz-se

⁴⁸ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 150.

⁴⁹ Segundo José Carlos Seabra Pereira, esta aversão pela vida familiar burguesa tradicional pode ser associada a uma influência decadentista: “O que parece caracterizar primariamente o Decadentismo é um estado de sensibilidade. Este é, em simultâneo, o próprio do homem finissecular desgostado de si mesmo e de uma civilização em crise aberta. Em França, como por toda a Europa, de Portugal à Rússia, agudiza-se a consciência de um estado de decadência social e cultural: a vida materializada, a sociedade injusta, a destruição da beleza, a limitação e a vulgaridade” (Cf. J.C.S. Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra Editora, Coimbra 1975, pp. 22-23).

⁵⁰ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit. p. 161.

⁵¹ *Ibidem*.

ao mesmo tempo decepcionado e alegre pelo comportamento do amigo. Decepcionado porque o verdadeiro artista, o artista genial, sendo um ser superior, não só deveria ter sido mais invulnerável a certas complicações sentimentais e amorosas banais⁵², mas sobretudo não deveria ter-se homologado, escolhendo conformar-se a uma práxis civil (e religiosa) tão burguesa como o casamento, que visa garantir a subsistência moral, social e jurídica daquela comunidade humana, a família, que é quanto de mais distante existe das ideias expressas por Raul, modelo do artista genial; contente, porque espera que o amigo consiga encontrar um pouco de paz e de serenidade na quotidianidade banal e corriqueira do vínculo matrimonial. Mas o amigo engana-se: esta escolha, esta tentativa de receber o amor e de ir ao encontro da vida será fatal para Raul, selando em si o gérmen da autodestruição e levando inevitavelmente o protagonista numa corrida sem fôlego para a própria perdição: “Por isso mesmo é que me repugna a vida familiar. Eu não quero ser feliz... Ser feliz, seria para mim a maior das infelicidades!...⁵³. O amor pela mulher leva-o, de facto, num primeiro momento, a abandonar a escultura para se dedicar completamente “à arte do amor, a mais bela de todas”⁵⁴; mas trata-se do culto de uma arte do amor debochado, vicioso, brutal, furioso, que faz de Marcela, ora a sua cortesã, ora a sua prostituta romana, ora a sua cocote parisiense. O artista que vive em Raul não só não lhe permite viver a felicidade da vida serena, plena e intacta que Marcela tem para lhe oferecer, como destrói a própria vida e, por conseguinte, a sua relação com a mulher, com uma progressão segura e incessante, sufocando sempre cada vez mais o homem que vive no artista. Porque a arte pretende uma consagração total e neste abandono exigente e total consome sempre mais desapidadamente a vida, sufocando no artista todo o espírito de humanidade e sensibilidade humana.

A tomada de consciência do erro cometido dá-se em Raul de modo gradual e é separada por duas tentativas diferentes de o remediar. Ao início, Raul tenta pôr em prática outra forma de viver a vida, a única que naquele momento, naquela sua condição de artista genial casado com uma bela mulher burguesa, lhe parece possível: ou seja, viver a vida e o amor através da arte, como experiências artístico-estéticas, o que significa

⁵² “Nos bons tempos de 80, quando Bourget florescia, nos rapazes de 20 anos o que se estudava eram as ‘complicações sentimentais’ – quer dizer, ‘amorosas’. A nossa geração é mais complicada, creio, e mais infeliz. A iluminar as suas complicações não existe mesmo uma boca de mulher. Porque somos uma geração superior”. Carta de 2 de dezembro de 1912 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 20).

⁵³ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit. p. 151.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 163.

também procurar a vida quer na criação artística, quer no instante sublime do ato amoroso. É neste sentido, portanto, segundo este significado que devemos interpretar as palavras de Raul Vilar, quando afirma que as suas estátuas têm vida e que a escultura cria corpos e a literatura cria almas, tanto que, como confessa ao amigo escritor-narrador: “*Se pudéssemos conjugar as nossas duas artes faríamos vida*”⁵⁵. Do mesmo modo, é sempre segundo este significado que devemos entender o amor que liga Raul a Marcela. No conto, diz-se que o amor entre os dois não é o amor que convencionalmente, segundo a opinião comum, se considera dever existir entre marido e mulher⁵⁶, mas um amor que o narrador define como mais adequado a dois amantes, ou seja, mais livre, sem reservas e sem pudor:

Raul e Marcela – dizia-se – não eram dois esposos. Com efeito, para a sociedade, existe uma grande diferença entre “marido e mulher” e amante e amante. No primeiro caso, é o amor consentido, o amor burocrata, membro da Academia; sério e circunspecto. Resume-se todo no amplexo que o sacramento consente e ordena – na produção dos filhos: “Crescei e multiplicai-vos!” Os esposos dignos devem respeitar-se até mesmo no delicioso momento em que os seus corpos se unem num feixe palpitante de carne e nervos. Devem ser comedidos no prazer, reservados na loucura: devem refrear os sentidos, abafar os suspiros. O amor dos amantes, é pelo contrário, livre; livre de todas as peias, de toda a hipocrisia. Não tem que guardar reservas: pode beijar as bocas, os seios, os corpos todos... É a liberdade na paixão, e como é liberdade, granjeou o ódio da “gente honesta”... Tudo isto é absurdo... tudo isto é verdadeiro [...] é por isso mesmo que os esposos que se amam como esposos, se não amam. É por isso mesmo que o marido tem amantes... que a sua mulher lhe segue muita vez o exemplo...⁵⁷

⁵⁵ *Ibidem*, p. 155.

⁵⁶ Interessante pela ironia que a enforma, é a intervenção do narrador-personagem Sá-Carneiro quando, numa das típicas digressões que caracterizam o conto, narra como se comportam os esposos burgueses na primeira noite de núpcias: “*A cândida-donzela a quem a mamã recomendou que obedecesse às exigências do marido, por mais estranhas que elas lhe parecessem, embora já as conheça muito bem na mor parte das vezes, espera na alcova o noivozinho de olhos no chão, de faces ruborizadas tomando uma atitude de colegial surpreendida em falta. Com efeito, habituaram-na a considerar tudo isso como secretas infâmias... [...] E o marido? Esse aparece também algo atrapalhado, sem saber por onde principiar, não vá a pobrezinha assarapantar-se com a insólita coisa – ela, que está morta por isso mesmo...*” (*Ibidem*, pp. 163-164).

⁵⁷ *Ibidem*, p. 163.

Trata-se também neste caso da tentativa de Raul de viver a vida primeiro através da experiência artística e em seguida através da experiência amorosa, procurando sempre subtrair-se, dentro das suas possibilidades, aos esquemas impostos pela arrogância burguesa. O amor de Rui é, com efeito, um amor que nada tem de convencional, conotando-se mais como um sentimento voluptuoso, violento, exagerado, excessivo, que o leva até a morder e a ferir Marcela, a deixar-lhe marcas e nódoas no corpo. Um sentimento amoroso que se distingue também por um forte desejo exibicionista: Raul sente prazer em exibir a nudez de Marcela, como se fosse uma estátua sua, uma criação artística sua, uma das suas grandes obras-primas, comparável ao baixo-relevo *Amor* ou ao grupo escultórico *O Álcool*. Esta sua atitude, se, por um lado, demonstra, segundo Raul, que a única forma possível de vida passa pela exasperação do amor e da arte em termos artístico-estéticos, por outro, mostra também que o sentimento que o determina é doentio e obsessivo, impelindo Raul não só a desejar e a amar loucamente o corpo da mulher, mas tornando necessário, para sua satisfação, a sua posse, ainda para mais de modo violento. Uma tipologia de amor doentio e insano que lembra de perto outras narrativas decadentistas, em que o amor é apresentado sempre como um sentimento ligado ao vício, à devassidão, à violência, à obsessão. Para nos limitarmos à literatura portuguesa, é suficiente pensar nos contos *Suze* e *O Homem das Fontes*, de António Patrício, presentes em *Serão Inquieto* (1910), ou então em *Madona do Campo Santo*, de Fialho de Almeida (1896)⁵⁸, obras nas quais o abandono total dos protagonistas a sentimentos doentios e mórbidos, e, enquanto tais, considerados convencionalmente errados, é, pelo contrário, tido pelos protagonistas como uma atitude altamente virtuosa.

Mas para o artista de génio há uma alternativa positiva à impossibilidade orgânica de viver o amor burguês monótono e limitado que não seja a violência? Há. É a alternativa do amor com a mulher fatal, com a Salomé, um amor mais ardente e intenso, mas também neste caso, embora por motivos diferentes, destinado a um final trágico. O amor fatal, vicioso, tentador, perdido, é representado em *Loucura...* pela breve, mas intensa história entre Raul e Luísa Vaz, uma jovem atriz que alcança o êxito graças à sua beleza deslumbrante. O seu amor é carnal, físico, sem envolvimento sentimental. Embora se trate de uma aparição fugaz, Sá-Carneiro atribui um papel determinante ao episódio da história entre Raul e Luísa, sobretudo pelo que gera no desenrolar da trama: o ciúme de Marcela, assim que descobre a traição, e, por conseguinte, a necessidade de Raul dar à mulher a maior prova do seu amor. O papel de Luísa Vaz, enquanto

⁵⁸ Também o protagonista de Fialho, Arthur, é um escultor e também ele tenta reproduzir a sua amada numa escultura.

personagem, apesar de pouco presente – em todas as narrativas de Sá-Carneiro, como recorda Galhoz, “a mulher comporta-se e só o homem age”⁵⁹, ou seja, a mulher tem sempre um papel secundário em relação ao protagonista masculino, única figura a quem Sá-Carneiro deixa o leme da ação e a cuja voz confia a expressão das ideias e das temáticas que lhe são mais afins –, é, todavia, fundamental, porque o autor lhe atribui a função crucial de perturbar o casamento de Raul e Marcela, contribuindo, assim, para acelerar, como é típico do papel da Salomé, o processo de degeneração do protagonista, que começa com a loucura e termina com o suicídio. Além do mais, Luísa Vaz representa o primeiro exemplo na obra sá-carneiriana de mulher-atriz que aceita posar para um artista, tornando-se sua amante, para depois acabar no palco de um qualquer teatro parisiense de terceiro grau, a encenar danças aparentemente orientais⁶⁰, cujo único requisito é mostrar o corpo, unindo dança com promiscuidade em cenários falsamente exóticos, onde tudo é falso como o próprio nome das bailarinas.

Qual é o verdadeiro, profundo significado da maior prova de amor que Raul quer dar a Marcela? Depois da desilusão e da insatisfação sentidas na relação com a mulher Marcela e do breve caso com Luísa, Raul convence-se de uma certeza louca, de que o amor é um sentimento efêmero e superficial, ligado sobretudo aos sentidos, comparável a um passatempo e divertimento quaisquer, como o teatro ou as festas religiosas; se é verdade que o amor nasce de uma pura percepção dos sentidos, então é igualmente verdade que se ama apenas o que lhe parece agradável, isto é, apenas o que é belo. Portanto, seguindo este raciocínio, qual pode ser a maior prova de amor? Só pode ser a demonstração de possuir a capacidade invulgar de amar de modo ciente uma mulher independentemente do que os sentidos sentem e percebem, portanto, independentemente da sua beleza e da

⁵⁹ M.A. Galhoz, “Thanatos, Eros e Ícaro. As Leis Profundas (já) das Primeiras Narrativas Ficcionais de Mário de Sá-Carneiro (textos de 1908 a 1912)”, cit., p. 51. Segundo Paula Morão (Cf. P. Morão, *Salomé e Outros Mitos*, cit., p. 38), o papel secundário que Sá-Carneiro atribui às mulheres nas suas obras reflete aquele que era o papel social da mulher na Europa finissecular: as mulheres distinguem-se em mulheres burguesas e “mulheres de prazer”, estas, por sua vez, divididas em cortesãs sofisticadas e prostitutas de rua ou de teatro. O próprio Sá-Carneiro confirma-nos esta visão quando, n’*O Incesto*, defende que “a mulher é um ser inferior... em geral de pouca inteligência; fútil, má e falsa. [...] E isso porque a fizeram assim. Fizeram-na assim os homens, e ela colaborou na sua destruição. As mães são as piores inimigas do seu sexo...” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 234).

⁶⁰ Como defende Edward Said: “o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, de imagens, e um vocabulário que lhe deram uma realidade e uma presença *no e para* o Ocidente” (Cf. E.W. Said, *Orientalismo*, tradução de Pedro Serra, Livros Cotovia, Lisboa 2004, p. 15).

graciosidade do seu corpo. Por outras palavras, a capacidade de amar voluntariamente até uma mulher feia. Daqui a decisão de desfigurar com vitríolo o belo e harmonioso rosto e corpo da mulher para amar apenas a sua alma e tornar eterna – que em sentido estrito, o termo significa precisamente ‘fora do tempo’, de *ex ternum* – a sua beleza mesmo encerrada num corpo horrível e repugnante:

Marcela, eu amo-te acima de tudo!... Ah! eu gosto dos teus beijos... da tua carne... gosto de enlaçar as minhas pernas nas tuas... Mas isso que vale!? O que amo, é a tua alma e essa, seja feio o corpo, será sempre bela... amá-la-ei sempre... sempre... sempre! [...] Vou despedaçar a obra-prima do teu rosto... torná-lo uma cicatriz hedionda, onde não se conheçam as feições... sem olhos... sem lábios... Vou queimar os teus seios... sujar para sempre a brancura imaculada da tua carne... E assim, um monstro repelente, continuarei a amar-te, amar-te-ei muito mais, porque todo o tempo será para ver a tua alma... a tua querida almazinha... Não tenhas medo... não grites... Vais ser muito feliz... Vamos ser muito felizes... De hoje em diante, nenhuma nuvem obscurecerá o céu azul da nossa vida... Já não recrearei o tempo... o Tempo não envelhece um corpo chagado... a morte não o desfeia... Que os anos passem... que venha a morte... Nada nos importunará... nada... Vês... Vês como vamos ser venturosos?⁶¹

Mas além da insatisfação e da traição, portanto, da desilusão suscitada pelo amor, a ideia da maior prova de amor nasce em Raul no momento em que percebe, após leitura do poema *Ironias do Desgosto*, de Cesário Verde, que o passar do tempo teria aniquilado, mirrado e cancelado a beleza da mulher, destruindo assim aquela que ele definia, mais do que uma vez, “a sua melhor obra”⁶². A maior prova nasce também da não-aceitação por parte de Raul de uma das leis naturais que regulam a vida e que, precisamente por isso, a maior parte das pessoas aceita como facto absolutamente normal, e nasce da soberba convicção de conseguir violar essa mesma lei, isto é, o passar inexorável do tempo. Conseguir pôr em ato a maior prova de amor não só teria provado que Raul é realmente um ser superior – porque capaz de amar Marcela unicamente pela sua alma, fugindo assim, mais uma vez, ao protótipo do amor burguês, que pretende que a mulher ideal seja bela e graciosa, e porque capaz de violar uma lei que nenhum homem alguma vez violou –, mas ter-lhe-ia permitido também dominar a dimensão do tempo, visto que o seu fluir inexorável não teria deixado as

⁶¹ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 194.

⁶² *Ibidem*, p. 166.

suas marcas indelévels num corpo já chagado. Além disso, a maior prova de amor representa para Raul a segunda, e última, tentativa para corrigir o erro cometido quando decidiu abraçar a vida, primeiro com o casamento com Marcela e depois com a traição com Luísa; a prova de amor permite que Raul encontre uma terceira via possível para viver a vida estetizando o amor: ao desfigurar o rosto e o corpo de Marcela, não só teria continuado a amar a mulher burguesa, mesmo que de maneira estranha, como também teria conseguido fugir às consequências nefastas do amor ligado a uma mulher fatal, além de, por fim, dominar a obsessão pelo passar do tempo.

Mas a vida, a vida burguesa robusta e saudável não lhe permite pôr em prática a sua prova. Marcela, a vida, fuge-lhe. Não aceita a sua maior prova de amor. E a única alternativa para Raul é abraçar o excesso, o propagar da loucura fora da pessoa e da realidade, entregando-se ensandecidamente ao próprio abismo natural e à resistência casmurra da aceitação estática do carácter total e positivo da vida, à participação grande e panteísta na alegria e na dor. Raul torna-se, assim, uma espécie de herói embriagado do seu sonho dionisíaco de onnipotência que embate contra a concretude apolínea da ordem natural das coisas, sempre exterior e imutável. O desejo e a tentativa de Raul para parar o tempo nada mais é que um sonho ideal e dionisíaco, o desejo de onnipotência do artista genial que quer ser Deus; sonho, cuja realização lhe é negada, todavia, pela realidade apolínea da vida em que o tempo passa inexoravelmente. Com a tentativa louca de praticar a maior prova de amor e com o conseqüente suicídio de Raul, Sá-Carneiro mostra-nos, por um lado, a capacidade dionisíaca de sonhar um mundo em que o tempo não passa e, por conseguinte, em que a dimensão do tempo não existe, ou seja, a capacidade superior do artista genial de atingir a dimensão *Além*; mas, por outro, ao mesmo tempo, também nos mostra a impossibilidade, por ora, da sua realização. Só alguns anos mais tarde, em 1913, haverá quem consiga realizar o intento falhado por Raul: o fixador de instantes, artista capaz de fixar instantes sublimes e perfeitos para poder depois vivê-los novamente:

O Instante! O Instante! Não sei como os outros que desconhecem o meu segredo, a minha arte, podem viver a vida. Não sei. [...] E tenho, é bem certo – posso gritar – tenho nas minhas mãos a vida que a todos, aos mais felizes, aos mais ricos, esguiamente fuge, se desfaz sem remédio dor após dor [...] E como erguer o instante, volvê-lo perdurável? De mil formas, como de mil formas o artista de génio executa a sua arte [...] Eu embalsamei o instante. Eis tudo. Não ressuscito. Petrifico.⁶³

⁶³ *Ibidem*, pp. 561-563.

Por ora, é o sentimento calmo, positivo e apolíneo a vencer sobre a obsessão dionisíaca, exaltando e, ao mesmo tempo, condenando não o homem enquanto tal, mas um novo tipo de homem, o artista genial, a lançar-se para o abismo da plena realização de si e da não aceitação do próprio fracasso, para lá da moral tradicional com os seus conceitos de bem e de mal. Dioniso-arte verga-se a Apolo-vida, não se quebra, e, com o suicídio, exalta a tentativa, ainda que vã, de fundir arte e vida, o desejo ardente de fazer não só da vida uma obra de arte, mas da própria obra de arte uma forma de vida, demonstrando não estar disposto a sacrificar, por ninguém, a liberdade do seu pensamento e das suas ações⁶⁴.

2.1.1 Raul Vilar: o artista louco e genial

Raul Vilar é “um louco, duma loucura desconhecida e muito bizarra, porém...”⁶⁵. Neste “porém” colocado no final da frase, Sá-Carneiro sintetiza toda a diferença entre a loucura que poderíamos chamar patológica e a loucura de Raul, definida como “desconhecida” e “bizarra”. De facto, a loucura de Raul não é somente a loucura de quem, por comportamentos e opiniões, se afasta do que a norma define como aceitável ou, como defende Patrícia da Silva Cardoso, “o destino de todo aquele que não se adapta à convenção, que insiste em defender a sua liberdade individual”⁶⁶ ou ainda, como escreve Riccardo Greco, a loucura de “um histero-neurasténico que alterna niilismo e misantropia com profundas paixões”⁶⁷. A loucura de Raul é muito mais do que isso: é a loucura do artista genial, essa loucura que, numa carta a Pessoa, de 7 de janeiro de 1913, Sá-Carneiro define como “não loucura barata e mesquinha, sim loucura grande, resplandecente”⁶⁸ e que se identifica, enquanto forma de conhecimento e de experiência superior, com aquele estado sublime de exaltação artística e vital, com aquela força grandiosa e perturbadora que permite ao artista de génio evadir-se do real e ascender à dimensão ideal, assim criando Arte no seu significado mais alto.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 172: “não estou disposto a sacrificar a ninguém – nem mesmo a ti – a liberdade do meu pensamento, das minhas acções”.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 167.

⁶⁶ P. da Silva Cardoso, “Loucura”, in Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, cit., p. 419.

⁶⁷ R. Greco, “Quel pilastro del ponte di tedio che va da me alla follia...”, in Mário de Sá-Carneiro, *Follia*, tradução da língua portuguesa por Martina Matozzi, Vittoria Iguazu Editora, Livorno 2013, p. 5.

⁶⁸ M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., pp. 29-30.

A loucura pode ser definida como o traço distintivo do gênio⁶⁹. Gênio que é diferente de talento, não sendo artistas geniais todos os artistas de talento: “Meios-artistas aqueles que manufacturam, é certo, beleza mas são incapazes de a pensar – de a descer”⁷⁰. Com efeito, o artista de gênio caracteriza-se não só pelos seus comportamentos e pensamentos estranhos, mas também por essas ideias e gestos bizarros que lhe são indispensáveis, quase como se o alimentassem e amadurecessem, causando-lhe a febre de exaltação que lhe permite ser aquilo que é e produzir, como no caso de Raul Vilar, autênticas obras-primas, resultado de uma arte que faz e cria vida, mesmo sem ter necessidade da vida para ser uma arte grandiosa. Raul Vilar vive no esplêndido isolamento do seu ateliê: rico de família, não faz “da sua arte um ramo de comércio”⁷¹, nunca vai ao teatro, nunca participa em bailes ou noutros tipos de “estúpidas reuniões”⁷² de sociedade, não vê nenhuma utilidade na literatura nem no amor. Todavia, apesar da sua recusa e abominação desprezadora e arrogante de qualquer forma de vida diversa da sua marginalização voluntária, convencido da inutilidade de cada tipo de socialização, Raul Vilar é uma das personalidades mais apreciadas da vida intelectual lisboeta, cuja amizade todos desejam e cuja presença em serões todos almejam. Talentoso e famoso, Raul é o célebre e consagrado artista do grupo escultórico *O Álcool*⁷³, premiado no prestigiado *Salon* de Paris, que “todos queriam conhecer”⁷⁴. É este o momento mais alto da sua genialidade: quando ainda é artista puro, na total “higiene” da sua arte, realiza esculturas e mármore de uma feitura genial, prodigiosa, “obras-primas singulares, por vezes disparatadas no belo”⁷⁵,

⁶⁹ São várias as reflexões de Fernando Pessoa sobre o conceito de gênio. Entre muitas, recorde-se aquela segundo a qual “a essência do gênio é inadaptação ao ambiente; e eu digo ‘em geral’ e não ‘universalmente’ porque muito depende do ambiente. Não é a mesma coisa ser um gênio na antiga Grécia e na moderna Europa ou no mundo moderno” (Cf. F. Pessoa, *Obra em Prosa*, Companhia Aguilar Editora, Rio de Janeiro 1976, p. 476) e aquela em que liga o conceito de genialidade precisamente à pessoa de Mário de Sá-Carneiro: “Gênio na arte, não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade na vida. Só a arte, que fez ou que sentiu, por instantes o turbou de consolação” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Obra Completa*, introdução e organização de Alexei Bueno, Nova Aguilar, Rio de Janeiro 1995, p. 12).

⁷⁰ Carta de 14 de maio de 1913 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 87).

⁷¹ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 152.

⁷² *Ibidem*, p. 156.

⁷³ *Álcool* é também o título de um poema de Mário de Sá-Carneiro escrito em Paris e datado de 4 de maio de 1913. É o quarto poema da obra *Dispersão*, publicada pelo autor, em 1914.

⁷⁴ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 155.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 152.

que não precisam de vida para serem realizadas, sendo suficientes a mão e a mente do escultor e a matéria-prima, a pedra, para fazer destas obras formas de vida: “faço estátuas. As minhas estátuas não são como as outras, [...] têm vida... [...] Em vez de fazer carne com a minha carne, faço vida com as minhas mãos; isto é, com o meu cérebro, que as conduz”⁷⁶. O artista genial que confere ao frio mármore vida verdadeira não precisa de vida para fazer Arte: por isso, Raul diz que não precisa de modelos, nem de mulheres, nem de amor na sua vida, sendo a sua arte já uma forma de vida e bem sabendo que deixar entrar a vida no seu mundo lhe seria fatal, porque significaria destruir progressiva mas inexoravelmente a arte e o artista genial que vive nele: “Mulheres?... Para quê? Não tenho as minhas estátuas, não tenho mármore?”⁷⁷. E, ironizando sobre os literatos e sobre a literatura, sobre a sua utilidade duvidosa que expõe ao amigo narrador – a literatura definida como “um entretenimento que não faz mal a ninguém...”⁷⁸, cujo único objetivo fútil é fazer passar o tempo, seja a quem escreve, seja a quem lê –, acrescenta: “Dizem vocês, os literatos cretinos, descrevendo o corpo duma mulher ideal: ‘As suas pernas bem torneadas e nervosas, eram duas colunas de rijo mármore; o seu colo, alabastro puro’. Sim, apesar da vossa grande imbecilidade, vocês compreendem que a suprema beleza da carne está em parecer pedra... Ora, eu tenho pedra; para que hei-de querer carne?”⁷⁹. Se a suprema beleza da carne está em parecer pedra, se a sua representação artística permite um prazer igual, para não dizer superior, para quê um “recipiente de carne”⁸⁰.

Mas mesmo o artista de génio não é imune ao chamamento do pulsar da vida. Não é por acaso que a primeira entrada na vida de Raul se dá com a sua participação na representação teatral do drama *A Náusea*, nascido de uma ideia esquisita do amigo narrador, mas transformada por Patrício Cruz num drama profundo e humano. Patrício Cruz, fenomenal escritor de talento, cujos contos são considerados pequenas obras-primas, tanto que merece o epíteto de “Maupassant português”, tem um papel-importante no conto – e, se quisermos, também na coleção inteira, visto ser o protagonista do conto seguinte, *O Sexto Sentido* – não só porque determina a entrada de Raul na vida, que a partir daquele momento começa perigosamente a viver uma vida como todos – “Nessa noite conheci outro Raul: um Raul como toda a gente”⁸¹ –, mas também porque é precisamente a sua morte, por

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 149.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 152.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 150.

⁸¹ *Ibidem*, p. 154.

suicídio no manicómio de Rilhafoles, a ser o ponto de partida para introduzir uma discussão sobre a loucura. À afirmação do amigo narrador, segundo o qual é opinião de todos que Patrício Cruz deve ser considerado um louco, Raul põe uma dúvida que justifica ao chamar em causa o argumento do limite e da miopia do espírito pobre dos que, considerando-se “sãos” – como o amigo narrador e, em geral, a maioria da sociedade –, sem fantasia, não conseguem ver nada que vá além da razão e da lógica comum, julgando e liquidando apressadamente os comportamentos e pensamentos para eles enigmáticos e incompreensíveis como sinais de loucura: “Enganaram-se vocês e os médicos com isso a que chamaram loucura. O vosso espírito é demasiadamente acanhado para compreender tudo quanto não seja o comum... o vulgar”⁸². A loucura é fundamentalmente uma questão de números, de maioria/minoria: os loucos são esse número limitado de indivíduos que, como explica Sá-Carneiro numa das tantas incursões no texto, “vê os objectos com outros olhos, chama-lhes outros nomes, pensa de maneira diferente, encara a vida de modo diverso. Como estão em minoria... são doidos...”⁸³; que não aceita toda uma série de convenções que, pelo contrário, a maior parte das pessoas considera válidas:

Por isso mesmo é que às pessoas enigmáticas, incompreensíveis, se dá o nome de *loucos*... Que a loucura, no fundo, é como tantas outras, uma questão de maioria. A vida é uma convenção: *isto* é vermelho, *aquilo* é branco, unicamente porque se determinou chamar à cor *disto* vermelho e à cor *daquilo* branco. A maior parte dos homens adoptou um sistema determinado de convenções: é a *gente de juízo*...⁸⁴

É, como diz Graça Carpinteiro, “uma questão de convenção e aos chamados doidos pertence muitas vezes o domínio daquilo que a realidade esconde aos olhos cegos do homem médio, daquilo que o ultrapassa”⁸⁵. Se um dia, contudo, as proporções se invertessem, eis que os que até àquele momento tinham sido considerados loucos se tornariamãos aos olhos da sociedade e vice-versa: “Se um dia porém a sorte favorecesse os loucos, se o seu número fosse superior e o género da sua loucura idêntico, eles é que passariam a ser os ajuizados: *Na terra dos cegos, quem tem um olho é rei*, diz o adágio: na terra dos doidos, quem tem juízo, é doido, concluo eu”⁸⁶.

A partir da saída do seu isolamento e sobretudo do encontro e casamento com Marcela, a loucura de Raul é sempre mais evidente e o paro-

⁸² *Ibidem*, p. 181.

⁸³ *Ibidem*, pp. 167-168.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 167.

⁸⁵ M. da G. Carpinteiro, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁶ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 168.

xismo torna-se o seu clima natural. Quer dizer: quanto mais a vida, nas suas diversas formas, avança no artista, tanto mais o artista que reside em Raul concebe pensamentos bizarros e confusos aos olhos dos “outros”, configurando-se como uma espécie de escudo e de âncora para não naufragar nos abismos obscuros desse mar desconhecido que é para ele a vida. Nos primeiros meses, abandona completamente a sua arte para se dedicar inteiramente a Marcela, ao amor, à paixão. Um amor que o leva a buscar o excesso entre os tecidos vermelhos, suaves e sedosos do tálamo – mordendo e ferindo Marcela –, tentando buscar a arte naquela forma de vida que é o ato sexual: “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...”⁸⁷. Mas a vida mata a arte, negando ao artista toda a tentativa de a introduzir na sua obra, como lhe faz notar o amigo narrador: “Desde que te casaste ainda não produziste nada!”⁸⁸. De facto, a tentativa de fazer um busto de Marcela fracassa miseravelmente com a decisão de destruir a obra assim que é realizada: “Não conseguiria – disse – reproduzir em mármore o mármore do seu corpo...”⁸⁹. E começam, então, a tornar-se patentes as manifestações da loucura do artista que tentou amar a vida: a obsessão do tempo, antes de mais, que se torna tal sobretudo depois da leitura do poema de Cesário Verde, *Ironias do Desgosto*. Publicado em 1875, e definido por Mário Sacramento “o diálogo que opõe duas faces, uma virada à morte e outra virada à vida”⁹⁰, neste poema, como explica Hélder Macedo, “é instaurado um inverno psicológico na Primavera natural e a velhice futura na juventude presente”⁹¹. O tom aparentemente leve e jocoso do diálogo entre o protagonista masculino – que simboliza o inverno e a velhice – e a mulher – que, ao invés, é a imagem da juventude e da primavera – serve, na realidade, “para acentuar, por contraste, a seriedade do que o poema diz, ao retomar e inverter o tema horaciano do *carpe diem*”⁹², e “não é determinado por um julgamento do passado e do futuro a partir da experiência mas antes pela obsessão mórbida do terror da velhice e da decadência física”⁹³. Em *Ironias do Desgosto*, a ideia de que a primavera do

⁸⁷ *Ibidem*, p. 164.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 178.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 165.

⁹⁰ M. Sacramento, “Lírica e dialéctica em Cesário Verde”, *Vértice*, abril 1957 v. 17 (163), pp. 166-176; junho 1957 v. 17 (165), pp. 308-313; junho 1957 v. 17 (166), pp. 366-373, p. 164.

⁹¹ H. Macedo, *Nós, Uma Leitura de Cesário Verde*, Editorial Presença, Lisboa 1999, p. 69.

⁹² *Ibidem*, p. 66.

⁹³ A.P. Torres, *A Paleta de Cesário Verde*, Editorial Caminho, Lisboa 2003, p. 70.

amor não é eterna e de que a morte é inevitável imobiliza qualquer forma de liberdade, amor e vida. Esta revelação impertinente da passagem irreversível e inexorável do tempo leva Raul a interrogar-se e a procurar um meio para o vencer. A primeira ideia é o suicídio em conjunto com a esposa, quando ainda jovens, antes que o passar do tempo, “o nosso organismo, envelhecendo-nos...”⁹⁴, obrigue o homem a assistir “à morte lenta do corpo...”⁹⁵. A possibilidade do suicídio é recusada por Marcela, tal como Marcela recusará também a “grande prova d’amor”. O apego à vida demonstrado pela mulher leva Raul a regressar ao seu isolamento, primeiro ao seu ateliê e depois fugindo para Lisboa, refugiando-se na sua quinta perto de Colares. É aqui que nasce o baixo-relevo *Amor*, exposto no *Salon* parisiense, em 1904, “o penúltimo realizado em vida do artista, que faleceu em fevereiro de 1906”⁹⁶. A última obra é *Afrodite*, realizada com a modelo Luísa Vaz, a primeira escultura em que, para a criar, Raul teve necessidade de vida para realizar arte; com efeito, embora seja uma obra-prima, *Afrodite* é “entre todas as outras, talvez a menos notável. É uma estátua vigorosa, clássica, impecável; por isso exactamente, o génio não se manifesta nela com a mesma pujança”⁹⁷. Longe de todos, longe da vida, tendo em mente já a solução para o seu dilema sobre como vencer o tempo, o artista Raul recomeça a trabalhar.

A partir deste momento, o conto rapidamente se precipita para o capítulo X, o último, dividido em duas partes. Na primeira, aparecem as páginas do diário de Raul: notas que falam de ideias “bizarras, nebulosas, indecifráveis na maioria”⁹⁸. Na segunda, conta-se a noite do suicídio. Contrariamente ao que diz o narrador personagem, o diário revela uma certa lucidez de Raul na declaração de total falta de fé na vida como ato de procriação, de perpetuação da espécie. Com efeito, ao inventar a vida, Deus cometeu um grande erro, abrindo apenas o caminho à dor e maldade humanas. O meio para o corrigir seria simples se só “a humanidade fosse inteligente, se porfiasse, acabaria com os homens. Ventura suprema! Suprema superioridade! Demonstraria que tinha mais força do que o criador: destruiria a sua obra infame”⁹⁹. Mas a maioria das pessoas – a sociedade – não deseja pôr fim ao engano de Deus, porque “Fabricar vida é uma necessidade... deliciosa, viciosa portanto. A Natureza compreendeu que ninguém faria vida se não fosse por interesse... para gozar... E faz-se a

⁹⁴ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 170.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 179.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 183.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 190.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 191.

vida só por isso... por isso só...”¹⁰⁰. No fundo, o ato de procriar, o ato de criar vida é nada mais nada menos do que um álibi egoísta por detrás do qual todos escondem o seu amor pela vida e, sobretudo, o seu medo da morte, sem se aperceberem, no melhor dos casos, de que aquilo que realmente criam não é a perpetuação da vida, mas a propagação da maldade ínsita na natureza do próprio homem. Apesar do que diz a lei, que não passa de uma expressão do pensamento comum, procriar e criar assassinos não é um crime pior que matar? “É um crime matar, preceituam as leis. Crime muito maior é fornecer assassinos”¹⁰¹; filhos que, desde o nascimento, estão condenados “à existência... ao suplício eterno...”¹⁰². Infelizmente, como conclui Raul, nesta sociedade: “Só se compreende o compreensível. O Universo é incompreensível para os homens. Por isso estes o admiram, pasmam alvarmente diante dessa chocha ‘maravilha’...”¹⁰³.

A segunda parte é dedicada à narração da preparação e atuação da grande prova de amor e do suicídio de Raul. Também nesta segunda parte, a loucura de Raul revela uma certa dose de lucidez e racionalidade que se mostra desde logo na atitude do protagonista que se demonstra “jovial e galhofeiro”¹⁰⁴ durante o almoço com o amigo e com a mulher, a mesma para quem já congeminou o plano macabro. Raul que diz e, na verdade, não diz nada porque as meias palavras que pronuncia não têm nenhum significado para Marcela: “– Amanhã é o dia. Amanhã vais finalmente ficar convencida... acreditares-me...”¹⁰⁵. E que menos diz quando, interrogado pela mulher: “– Acreditar-te? Acreditar-te em quê?...”¹⁰⁶, responde, no cúmulo da sua exuberância, “– No meu amor”¹⁰⁷. Raul que não quer revelar os seus planos – mesmo sabendo já, neste ponto da narração, quando conversa alegremente com a mulher, o mal e a dor física aos quais a submeterá – e que responde simplesmente: “Vamos ser muito... muito felizes...”¹⁰⁸. A grande prova de amor, que é o ato com o qual Raul quer derrotar o tempo, não é banalmente a expressão de um ato de egoísmo atroz, como poderia parecer, da parte de quem, sem uma razão aparentemente válida, exige o corpo, a vida e o sacrifício da pessoa amada, mas o

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 190.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 191.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 192.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

gesto de uma atrevida infração de toda a ética e moral comum da parte de quem, considerando-se detentor de um poder absoluto, não muito diferente do de Deus, considera a dor, o sofrimento e a morte princípios de exaltação positiva da vida e não privações do bem ou negações da mesma. Raul Vilar não é um predestinado ao suicídio. É mais propriamente o exemplo do artista que decide não aceitar a vida, que tentou viver através do amor, que o enganou com as suas falsas promessas e ilusões que o condenaram à esterilidade artística e à desilusão dos sentimentos. E se, por um lado, é a vida que, progressivamente, com a sua lenta mas inexorável incidência, o obriga a não aceitar as suas promessas falsas e ilusórias, e, por conseguinte, o leva à morte, ao mesmo tempo, a escolha do suicídio é o último gesto do artista que decide voluntariamente agir sobre o próprio destino, como forma de não renunciar ao seu ideal de vida.

No fundo, a loucura de Raul, como a de muitas outras personagens sá-carneirianas, não é muito diferente da ideia de loucura que Sá-Carneiro tinha e que bem expressou Pessoa ao defini-lo “um são louco”¹⁰⁹, acrescentando logo depois que a frase “ajusta-se, não só particularmente a ele, mas a todo o homem de génio”¹¹⁰. Como se lê n’*O Homem São Louco*, publicação coligida por Ricardo Vasconcelos e por Jerónimo Pizarro: “Sá-Carneiro tem [...] um espelho mais exato da loucura, e não um espelho deformado capaz de lhe devolver a sua própria projeção distorcida do que seria ser-se louco”¹¹¹. A loucura é, para Sá-Carneiro, tal como para grande parte dos da sua geração¹¹², “a loucura tranquila e etérea dum

¹⁰⁹ F. Pessoa, *Escritos sobre Génio e Loucura*, ed. Jerónimo Pizarro, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 2006, p. 153. Esta expressão é também usada pela personagem Fernando Passos para definir o amigo Inácio de Gouveia no conto *Ressurreição* da obra *Céu em Fogo*: “Você é um homem são, louco – definira uma tarde Fernando Passos” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 619).

¹¹⁰ F. Pessoa, *Escritos sobre Génio e Loucura*, cit., p. 153.

¹¹¹ M. de Sá-Carneiro, *O Homem São Louco*, Ricardo Vasconcelos, Jerónimo Pizarro (coord.), Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa 2016, p. 14.

¹¹² Diz, a esse propósito, Perfecto Cuadrado: “La locura rondó siempre al muy heterogéneo pelotón de aventureros de la revista Orpheu: inocentes ‘locuras’ de Santa-Rita o Almada Negreiros para hacerse notar y épater al consuetudinario ‘lepidóptero’ del zoológico de la Baixa lisbonense; locura metafísica (o patafísica) del discursar ‘vertigoso’ de Raul Leal; locura más ‘real’ en la que se sumergió – como nos cuenta en su espantosamente lúcido ‘Se me para de pronto el Pensamiento [...]’ – el desdichado Ângelo de Lima, internado en el manicomio de Rilhafoles; ‘literatura de manicomio’ en fin, la obra de todos ellos, según el mayoritario veredicto de la prensa contemporánea. La locura – para ser más exactos, su locura – preocupó a Pessoa, y fue, como decía, una de las obsesiones de Mário de Sá-Carneiro” (Cf. P. Cuadrado, “Mário de Sá-Carneiro, el abatido albatros”, *Revista de Occidente*, Madrid, 94, 1989, p. 146).

náufrago do irreal”¹¹³, o símbolo dos “que tiveram o génio de arder, de dar o grande salto, de mergulhar no abismo”¹¹⁴, como recorda o narrador do conto *Ressurreição*, o emblema de uma genialidade basicamente desejada e nunca realmente alcançada, daquela condição que, sublimada, teria permitido ao artista “abismar-se numa grande sombra”¹¹⁵, como diz o protagonista do conto homónimo, e finalmente “criar formas de beleza”¹¹⁶, porque o artista é, antes de tudo, criador de coisas belas. E Sá-Carneiro e os da sua geração criaram deveras uma “coisa” bela: aquela literatura de manicómio¹¹⁷ publicada com o nome de *Orpheu*, de cujos textos “loucos” os autores se gabavam, orgulhosos que a falta de compreensão da arte nova proposta na revista dependesse da “pouquidade” dos outros, como recorda Inácio de Gouveia, artista mágico, capaz, como o seu criador, de “cavalgar a sua dor em oiro estrebuchante, silvá-la por nuvens longes de magia, através de espaços doutros mundos – doutras cores, outros sons...”¹¹⁸:

“Uma arte de masturbação”! – pobres pequenos... pobres pequenos... Longe estão eles de adivinhar que essa frase só me pode ser um motivo de glória... Pois – olvidando todos os preconceitos – não será a masturbação a voluptuosidade máxima da Alma; a mais imponderável, visionada e subtil em *Além*? Decerto. Logo, semelhante insulto pretendido por “eles”, significa apenas, a mim, que a minha Arte se alteia a mais liberta de matéria, a mais aguda e mais total – a Maior... Bons rapazes... Não compreendem que somos tão diferentes deles que o que magoaria a sua sensibilidade bombeira, a sensibilidade patrão – sensibilidade de trunfa oleosa, barbichas, lavallièrre e cachimbo – só pode lisonjear a nossa, opiada e vibrante, cristalina? E não pressentem que se apontando os nossos excessos, as nossas supostas loucuras, tiveram razão – é que nesse caso, amaremos o excesso por ele próprio, a loucura por ela mesma, glorificando-nos ainda com as suas palavras... Ensoberbeço-me das minhas taras – eis pelo que as sofro.¹¹⁹

¹¹³ É assim que se define o poeta que vive na casa em frente ao casal do conto *Mistério* (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 475).

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 584.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 414.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Sobre a receção dos dois números da revista *Orpheu* na imprensa do tempo, remeto para o meu texto: B. Gori, *Una letteratura da manicomio. “Orpheu” nei giornali e nelle riviste portoghesi del 1915*, Urogallo, Perúgia 2015.

¹¹⁸ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 575.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 620.

2.2 Diários

Diários é uma narrativa composta por quatro brevíssimas histórias em que Mário de Sá-Carneiro esboça duas temáticas largamente abordadas em toda a sua produção: a da morte e a do suicídio. Dedicada a Luiz Ramos, verdadeiro nome de Luís de Montalvor, codiretor do primeiro número de *Orpheu* juntamente com Ronald de Carvalho, abre a narrativa o texto intitulado *Em Pleno Romantismo*, datado de agosto de 1909, em que o protagonista, também narrador, conta, em forma de diário, os últimos dias da sua vida – de 11 de abril de 1908 a 30 de novembro do mesmo ano – cadenciados, em dezoito anotações, primeiro pela paixão por Elisa, a prima de um condiscípulo seu, já doente de tísica quando se encontram, depois pela morte dela, e, enfim, pelo suicídio dele. Aparentemente em perfeita atmosfera ultrarromântica, na qual o próprio autor nos introduz a partir do título, quase segundo o gosto do melhor Soares de Passos (1826-1860) da balada *O Noivado do Sepulcro*, Sá-Carneiro descreve aqui um amor que escapa à razão e supera cada obstáculo até a morte. Aliás: trata-se de um amor que começa por compaixão, acaba em paixão e triunfa sobre a morte, libertando-se de todos os limites terrenos, neste caso, da doença da mulher amada, Elisa, cuja beleza é “duma formosura etérea, que já não é deste mundo”¹²⁰ e em cujo rosto pálido se notam “os lábios descorados”¹²¹. Como bom herói romântico, o protagonista, de quem não sabemos o nome, é capaz não só de total devoção e absoluto êxtase sentimental – “Amo pela primeira vez! Como sou feliz! ah! como sou feliz! Amor sem esperança é o meu... Mas que importa?” – como também, “vítima da psicose romântica do suicídio”¹²², de pôr cobro à própria vida para dar coerência à sua experiência: a relação, impossível de ser realizada em vida pela morte da amada, leva o protagonista ao suicídio, um gesto cujo significado, em termos românticos, deve ser entendido enquanto expressão da intensidade do sentimento que prevalece sobre o equilíbrio da razão. Todavia, lendo bem entre as poucas linhas que compõem o texto, o que acende o amor do protagonista, tornando-o quase uma obsessão, não é a rapariga em si, mas a sua condição de doente terminal, ou seja, o facto de estar próxima da morte: “Poderá haver algum martírio mais horrível do que o meu?... Amar o impossível... amar a morte!...”¹²³. O suicídio, mais do que elevação espiritual do protagonista, parece

¹²⁰ *Ibidem*, p. 205.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² A.J. Saraiva, Ó. Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto 2005, p. 779.

¹²³ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 206.

esconder em si o desejo autodestrutivo, o “não sei o quê” de insano e voluptuoso típico de tantas relações amorosas da produção em prosa sá-carneiriana, razão pela qual a necessidade louca de contacto físico com o corpo da amada, depois da morte dela, se torna aqui um símbolo: “Quero vê-la... quero vê-la... Quero beijar-lhe a boca... quero estreitar o seu corpo contra o meu... [...] Quero-a! Quero-a!”¹²⁴.

A segunda brevíssima narrativa, *Felicidade Perdida?*, de fevereiro de 1909, apresenta cinco entradas de um diário – as primeiras quatro de 3 a 7 de janeiro, numeradas de LV a LVIII, e a última, CVLL, datada de 28 de fevereiro – que questionam, o que Sá-Carneiro não chega aí a desenvolver, o significado da felicidade: uma troca de olhares com uma desconhecida no teatro pode ser a felicidade, que, diz-se, se encontra apenas uma vez na vida? Mário de Sá-Carneiro está convencido de não ter sido feito para a felicidade – ou, pelo menos, de não poder ser feliz segundo a definição tradicional de felicidade como estado de espírito de quem é sereno, não é turbado por dores ou preocupações e, sobretudo, sente prazer por esse estado –, porque ele é um artista que pertence a uma “geração mais complicada [...] e superior”¹²⁵, em cujas complicações “não existe mesmo uma boca de mulher”¹²⁶. Esse tipo de felicidade é para os outros: para as crianças, que vivem a idade “mais feliz e mais tranquila, mais sorridente”¹²⁷ de todas, para os “entusiasmados e felizes pelo entusiasmo que sofrem de *pouca arte*”¹²⁸ e para os simples, para os que se contentam com as pequenas coisas e com as certezas dos afetos e dos laços familiares, isto é, um “espaço” fechado e tranquilo, protetor, que os mantém longe das dores do mundo, porque, parafraseando Freud, quem é feliz não sente a necessidade de fantasiar; só o faz quem é insatisfeito e

¹²⁴ *Ibidem*, p. 208.

¹²⁵ Carta de 2 de dezembro de 1912 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 20).

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 265. Note-se que aqui Sá-Carneiro liga a felicidade da infância ao egoísmo e à incapacidade de compreender ainda a dor humana que caracterizam essa primeira parte da vida: “Em volta de nós podem suceder as piores catástrofes. Se elas nos não arrancam nem os brinquedos, nem os bolos, não nos atingem de forma alguma... não as compreendemos sequer [...] é só ainda vagamente que percebemos a dor humana”. Um conceito retomado e reafirmado também no conto *Mistério*: “o artista, quando olhava para a sua infância, sofria uma saudade tão grande, um enternecimento tão comovido... Só nessa época indecisa ele fora feliz – tivera tudo. E porquê? [...] É que na infância não possuímos ainda o sentido da impossibilidade; *tanto podemos cavalgar um leão como uma abelha...*” (*Ibidem*, p. 467).

¹²⁸ Carta de 7 de janeiro de 1913 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 29).

infeliz¹²⁹. Esta felicidade é negada ao artista e quando se atreve a tentar gozar dela, o resultado só pode ser a queda, a derrota e a infelicidade. “Ser feliz, seria para mim a maior das infelicidades”¹³⁰, diz Raul de *Loucura*....

¹²⁹ S. Freud, “Il poeta e la fantasia”, in *Opere*, Vol. 5: *Il motto di spirito e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Milão 1985 p. 487. Freud caracteriza a arte como um fenómeno de compensação do desejo, colocando-a numa posição intermédia entre a realidade frustrante e a fantasia tranquilizadora. As argumentações de fundo são a atividade do incôscio, a psicologia da tranquilização do desejo e o prolongamento da infância na vida adulta. Ao início, sem malícia e com educação, Freud faz uma pergunta que verosimilmente interessa a todos os leigos: de que fontes os escritores retiram o seu material? Nenhuma resposta parece ser totalmente satisfatória, observa Freud, e, coisa ainda mais misteriosa, mesmo que o fosse, um tal conhecimento não faria de um indivíduo um poeta ou um dramaturgo. Depois, em tom mais humilde, acrescenta que se poderia esperar construir uma primeira ideia da atividade do *Dichter* (o termo alemão *Dichter* indica quer o romancista, quer o dramaturgo, quer o poeta) se conseguíssemos descobrir uma atividade análoga comum a todos os seres humanos. Feitas estas premissas justificativas, com um dos saltos acrobáticos que o caracterizam, Freud liga entre si as várias experiências do homem. A caça aos paralelismos é um exercício perigoso, sobretudo se impõe deduções forçadas, mas os paralelismos válidos podem iluminar relações até ao momento desconhecidas e, melhor ainda, nexos causais insuspeitos. O salto de Freud pertence a esta categoria: cada criança, enquanto brinca, comporta-se como um *Dichter* dado que constrói um mundo seu, ou melhor, dá a seu bel-prazer uma nova ordem às coisas do mundo. A criança leva muito a sério a sua brincadeira, mas sabe que o que faz é uma invenção. O contrário da brincadeira não é o que é sério, é o que é real. O poeta e o romancista procedem mais ou menos do mesmo modo: reconhecem que as fantasias que elaboram são fantasias, mas isso não as torna menos importantes, por exemplo, do que as do companheiro imaginário de brincadeiras da criança. A criança gosta de brincar e dado que os homens renunciam de malgrado a um prazer uma vez que o experimentaram, quando são adultos procuram um substituto. Em vez de brincarem, fantasiam. São duas atividades praticamente especulares: ambas partem de um desejo. Mas enquanto a brincadeira da criança exprime o desejo de ser grande, o adulto considera infantis as próprias fantasias. Neste sentido, brincadeira e fantasia refletem da mesma forma um estado de insatisfação: “Deve-se, porém, dizer que o homem feliz nunca fantasia; só o insatisfeito o faz”. Por outras palavras, uma fantasia é, como o desejo expresso na brincadeira, a correção de uma realidade insatisfatória. É aqui que começa a tarefa cultural do *Dichter*. Levado pela sua vocação, ele dá corda aos seus sonhos de olhos abertos tornando-se porta-voz das fantasias secretas dos seus contemporâneos menos loquazes. Tal como o sonhador noturno, o sonhador criativo de olhos abertos combina uma experiência poderosa da vida adulta com algumas lembranças distantes reevocadas, e, portanto, transforma em literatura o desejo que nasce de tal combinação. Como o sonho, a sua poesia ou o seu romance é uma criatura onde se misturam presente e passado, tanto impulsos externos quanto internos. Freud não nega que a imaginação participe na criação da obra literária, mas vê sobretudo nela um refazer da realidade, uma hábil deformação dela.

¹³⁰ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 151.

E não é por acaso que um dos contos onde esta palavra mais aparece é precisamente este, em que os termos “felicidade/feliz” são usados para descrever o estado de espírito de Raul durante os primeiros tempos do seu casamento com Marcela. Progressivamente, ao longo da obra, a palavra tende a rarear, tanto que se torna quase ausente nos contos de *Céu em Fogo*, e, quando reaparece, é com um significado totalmente diferente: a felicidade liga-se ao conceito de “momento luminoso” e à chegada ao *Além*, associando-se a atos extremos como a morte, o suicídio, o homicídio, a prisão. Assim acontece, nesta passagem que abre *A Confissão de Lúcio*, em que Lúcio afirma que a própria felicidade consiste exatamente em ter vivido o “momento luminoso”, ou seja, em ter provado aquela experiência inimitável e inverosímil, em que a vida se transformou num todo artístico-estético, que se concluiu com uma detenção na prisão por um crime nunca cometido:

E a minha pena foi curta.

Ah! foi bem curta – sobretudo para mim... Esses dez anos esvoaçaram-se-me como dez meses. É que, em realidade, as horas não podem mais ter ação sobre aqueles que viveram um instante que focou toda a sua vida. Atingido o sofrimento máximo, nada já nos faz sofrer. Vibradas as sensações máximas, nada já nos fará oscilar. Simplesmente, este momento culminante raras são as criaturas que o vivem. As que o viveram ou são, como eu, os mortos-vivos, ou – apenas – os desencantados que, muita vez, acabam no suicídio. Contudo, ignoro se é felicidade maior não se existir tamanho instante. Os que o não vivem, têm a paz – pode ser. Entretanto, não sei. E a verdade é que todos esperam esse momento luminoso. Logo, todos são infelizes. Eis pelo que, apesar de tudo, eu me orgulho de o ter vivido.¹³¹

Ou então em *Mistério*, em que a felicidade é descrita como fuga da realidade e como dissolução na morte juntamente com a “alma A que nunca esperara encontrar – a velada subtil!”¹³², conto onde, em parte, retoma e amplia o tema da relação amor-morte como momento de suma felicidade, mencionado brevemente em *Felicidade Perdida?*:

No fundo queria muito à vida. Eh! não o fossem imaginar alguém divagando por outras regiões, fechado numa torre de marfim erguida *além-céu*. Simplesmente amava uma vida despida de tudo quanto nela o nauseava. Ora o que o nauseava era precisamente a vida

¹³¹ *Ibidem*, p. 298.

¹³² *Ibidem*, p. 470.

de todos e de todos os dias... Não, estava decidido, não fora feito para a felicidade. O remédio era outro: renunciar, vivendo, ou vencer, morrendo.¹³³

Convém notar que *Felicidade Perdida?* é o único conto da coleção *Princípio* que não acaba com o suicídio do protagonista.

A terceira narrativa chama-se *A Profecia* e é datada de setembro de 1909. Como esclarece o breve prólogo ao início da narrativa – que se compõe de dezassete breves notas diarísticas –, trata-se de alguns extratos do diário do estranho e sombrio poeta do *Crepúsculo*, António Maldonado, e da tentativa de explicar o motivo do seu suicídio. As passagens do diário, que vão de 20 de dezembro de 1907 a 12 de abril de 1909, tentam dar explicação a todo um raciocínio particular que se baseia na morte, primeiro como sono, depois como emblema do que é mais desconhecido ao homem e que, precisamente por esta sua aura de mistério, teme: “Eu sempre tive muito medo do desconhecido [...] A morte é o desconhecido. Não me importa morrer. Ah! mas como tenho medo da morte!...”¹³⁴. O sono como torpor de todos os desejos mas também de todas as tensões, como uma espécie de Nirvana que extingue cada pulsão, seja positiva ou negativa, e que remete para a poesia de António Nobre e de Camilo Pessanha, mas que, na esteira de Schopenhauer e Freud, se torna metáfora da morte, assumindo em Sá-Carneiro contornos particularmente dramáticos, enquanto “consequência do cansaço existencial, do *tedium vitae* [...] expressão da desistência, da renúncia, do abandono, da consciência de que são vãs todas as lutas e ilusões”¹³⁵. Partindo do conceito da morte como momento inevitável – “O homem é um animal. Todos os animais morrem...”¹³⁶ –, o poeta Maldonado decide querer conhecer a data da sua morte; o veredicto das cartas que o poeta pede que Júlia lhe leia, amante e ex-prostituta do amigo Luís Proença, a 30 de setembro de 1908, é lapidar: 12 de abril de 1909. A partir deste momento, os poucos passos do diário não são outra coisa senão o clímax de uma espera alucinada do cumprimento da profecia – profecia que, note-se, é feita por uma ex-prostituta – e que se transforma progressivamente em tortura, em suplício e em loucura, até desembocar na decisão do suicídio uma hora antes do fim do dia estabelecido, 23 horas de 12 de abril, preferindo ir ao encontro da morte

¹³³ *Ibidem*, p. 463.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 258.

¹³⁵ J.R. Teixeira, “Qualquer coisa de intermédio. Da estesia à astenia: o sono abúlico, a morte e outras derivas intertextuais na poesia de Mário de Sá-Carneiro”, in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), *op. cit.*, p. 82.

¹³⁶ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 213.

mais do que continuar a esperar por ela: “ainda não veio; vou ao seu encontro. Talvez não chegasse hoje... Mas eu prefiro morrer a esperá-la por mais tempo”¹³⁷. À maneira de Robert Burton, o conhecido autor inglês de *A Anatomia da Melancolia* (1621), António Maldonado mata-se para cumprir a própria profecia sobre a data da sua morte.

A última narrativa é *Página dum Suicida* e traz a data de novembro de 1908. Também este brevíssimo conto em forma de nota de diário única, escrita por Lourenço Furtado, a 2 de novembro de 1908, às 11h45 da noite – não por acaso dia em que, segundo o calendário litúrgico romano, se celebra a festa de todos os defuntos –, enfrenta o tema da morte e mais uma vez o seu carácter misterioso. É precisamente o mistério que envolve a morte que leva o protagonista a decidir querer descobrir o que ela é e partir, portanto, nesta viagem, exatamente como fizeram, séculos antes, os grandes descobridores do novo mundo, Colombo e Vasco da Gama, mas, contrariamente a eles, guardando para si a descoberta, visto que se trata de uma viagem sem regresso. É irónica a comparação do suicídio com uma viagem sem bagagens, do suicídio com a viagem cómoda de um tiro na cabeça, na viagem para o infinito da *bala-vagon* lançada por Jules Verne em direção à lua, do suicidar-se num “maravilhoso comboio que não tem horário!”¹³⁸. E se é verdade que todos acabam mais cedo ou mais tarde por conhecer a morte, também é verdade que entre quem morre de morte natural e quem se suicida há uma diferença de peso, a intenção: “Os outros vão até *ela* sem saberem, sem se importarem para onde vão: enquanto que eu, não... *eu não morro!*... Parto apenas para uma exploração arrojada, cheia de perigos e donde não poderei voltar, é certo...”¹³⁹. O suicídio é considerado aqui quase como um experimento, uma pergunta que o artista faz à natureza, tentando obrigá-la a responder. A pergunta é: que mudança produzirá a morte na existência do homem e no seu conhecimento da natureza das coisas? Mas como diz Schopenhauer “é um experimento desajeitado porque comporta a destruição da própria consciência que faz a pergunta e espera pela resposta”¹⁴⁰. Morte como partida para o desconhecido, dado que o conhecido não garante a felicidade, e suicídio não como ato de renúncia, mas, concordando com Walter Benjamin, como gesto de paixão heroica¹⁴¹.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 217.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 220.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ A. Schopenhauer, *Parerga e paralipomena*, organização de Giorgio Colli, Tomo II, Adelphi, Milão 1999, p. 1097.

¹⁴¹ W. Benjamin, *A Modernidade e os Modernos*, tradução e organização de Heindrun Kreiger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro 2000, p. 11.

2.2.1 Lourenço Furtado: o artista suicida

Falar de artistas suicidas na obra literária de um escritor que, por sua vez, se suicidou não é simples. Ainda para mais quando, à volta desse suicídio um filão de crítica literária construiu a sua fortuna e, em boa parte, a do próprio autor¹⁴². É o caso de Mário de Sá-Carneiro, à volta do qual se criou um autêntico mito: o do poeta atormentado, precoce e genial, do suicida potencial e predestinado¹⁴³, que renuncia à vida arrastado para

¹⁴² Trata-se da chamada abordagem biografista ou psicologista: o acesso ao mundo da obra faz-se através do universo biográfico e psicológico do autor, pondo em relação as particularidades do primeiro com as peculiaridades do segundo e sugerindo, portanto, não só uma interpretação da obra como consequência do seu estado psicológico, mas considerando a própria obra como expressão desse estado. São muitos os estudiosos que se apropriaram desta linha interpretativa, entre os quais: José Régio (Cf. J. Régio, “O Fantástico na Obra de Mário de Sá-Carneiro”, *Ensaios de Interpretação Crítica*, Portugalia, Lisboa 1964, pp. 197-244), João Gaspar Simões (Cf. J.G. Simões, “Prefácio”, *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro*, Vol. II, *Poesias*, Edições Ática, Lisboa 1940, pp. 1-48), Manuel Antunes que, na revista *Brotéria* de outubro de 1940, fala de uma poesia em que “é a própria vida a expressar-se. Não podemos compreender uma sem a outra” (Cfr. M. Antunes, “A Poesia Modernista de ‘Orpheu’ a ‘Altitude’”, in *Legómena. Textos de Teoria e Crítica Literária*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1987, p. 167); Richard Zenith, que explica o nascimento do mito de Sá-Carneiro com o seu suicídio: “a sua obra, de qualidade e fascínio, cumpriu-se no seu suicídio” (Cf. R. Zenith, *Prefácio a Crónica de Um Suicídio Anunciado*, 1001 Noites, Lisboa 2005, p. 677).

¹⁴³ É à falta de verdadeira afetividade ligada especialmente à perda da mãe, com apenas dois anos, que muita literatura crítica faz remontar esta espécie de predestinação, na esteira talvez de tantos outros escritores famosos, marcados pela perda de um progenitor em tenra idade: desde Thomas Chatterton (1752-1770), o primeiro e mais famoso suicida da literatura inglesa, que perdera o pai ainda antes de nascer, até Ernest Hemingway (1899-1961), Vladimir Majakovskij (1893-1930), Cesare Pavese (1908-1950), Sylvia Plath (1932-1963), que perderam, todos, o pai durante a infância. Mais em geral, Al Alvarez faz notar que uma das características mais relevantes das artes do século XX é precisamente o aumento repentino, vertiginoso das vítimas entre os artistas: “Entre os grandes precursores dos modernistas, Rimbaud abandonou a poesia aos vinte anos, Van Gogh matou-se, Strindberg enlouqueceu. Desde então a percentagem aumentou constantemente. Durante o primeiro grande florescimento do modernismo, Kafka quis transformar a sua prematura morte natural por tuberculose num suicídio artístico, fazendo destruir todos os seus escritos. Virginia Woolf afogou-se [...], Hart Crane atirou-se ao mar de um navio nas Caraíbas. Dylan Thomas e Brendan Behan mataram-se bebendo em demasia. Artaud passou anos no manicómio. Delmore Schwartz foi encontrado morto num hotel de ínfima categoria de Manhattan. Joe Orton foi morto pelo amigo, também ele um escritor, que depois se suicidou. Cesare Pavese,

esse último altar sacrificial das musas desafinadas e mal-agraçadas da arte e das grandes desilusões da vida através de angústias e desesperos de todo o tipo, esclarecendo esse lado do suicídio que o vê como uma vitória amarga de Pirro, uma declaração patente de falhanço, êxito quase trivial de uma vida marcada por uma longa série de insucessos, mas que nunca o descreve como gesto de liberdade; liberdade de escolher onde, como e quando morrer, salvando a própria vontade de homem e de artista do naufrágio de todas as necessidades indesejadas da vida. A este respeito, cita-se o célebre verso “Eu não sou eu nem sou o outro”¹⁴⁴ e recordam-se as palavras de João Gaspar Simões, exemplares do ponto de vista presentista, de “Mário de Sá-Carneiro ou a ilusão da personalidade”¹⁴⁵, artista caracterizado por uma “dispersão total, fraccionamento das sensações, rodopio das imagens que de si mesmo retém, vertigem ao encarar-se interiormente. Sá-Carneiro é apenas – um caos [...]”¹⁴⁶ e era “efectivamente, duplo: logo, tanto o que ficava como o que partia eram profunda e realmente dele”¹⁴⁷. E as palavras de Homem Cristo Filho no artigo que apareceu n.º *A Ideia Nacional*, a 4 de maio de 1916, e que consagram definitivamente o mito:

Não podemos ou não queremos apreciar o que vale a pequena obra do suicida. Na sua arte vivia-se uma vida sensorial que nós reputamos mórbida e defeituosa; o seu espírito era antípoda do nosso e sempre, em nome das eternas leis da beleza e da disciplina, condenámos a sua estética bizarra. Estamos mesmo dolorosamente persuadidos de que a obra de Mário de Sá-Carneiro não poderá sobreviver ao lógico fecho que o suicídio pôs na anarquia espiritual da sua vida; temos porém de confessar que este suicídio lhe deu, perante os que dele duvidaram, um trágico acento de sinceridade.¹⁴⁸

Um papel fundamental na construção desse mito é assegurado pelo amigo Fernando Pessoa, que coligiu as suas obras, não só pela escolha dos poemas que decidiu inserir na edição póstuma dos inéditos – dos quais exclui, por exemplo, *Crise Lamentável*, mas onde inclui, pelo contrário,

Paul Celan, Randall Jarrell e Sylvia Plath, Majakovskij, Esenin e Cvetaeva mataram-se. Entre os pintores, os suicidas compreendem Modigliani, Arshile Gorgy, Mark Gertler, Jackson Pollock e Mark Rothko” (Cf. A. Alvarez, *Il Dio selvaggio. Suicidio e letteratura*, tradução de Mario Manzari, Odoya, Bolonha 2017, p. 232).

¹⁴⁴ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 63.

¹⁴⁵ J.G. Simões, *O Mistério da Poesia*, Inova, 2.ª ed., Porto 1971, p. 128.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 136.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ N. Júdice, *A Era do “Orpheu”*, Teorema, Lisboa 1986, p. 139.

Caranguejola pertencente segundo Sá-Carneiro à obra *Indícios de Ouro* –, como também pelos títulos que decide dar a esses poemas: aos inéditos dá o título significativo de *Os Últimos Poemas*, ou seja, os últimos poemas escritos antes do suicídio; à última composição, o título *Fim*, dando de certa forma a entender que, com aquele poema, Sá-Carneiro declarou abertamente a sua vontade de se suicidar e de o fazer do modo mais espetacular possível. Como coroamento do mito de Sá-Carneiro, qual personagem de uma tragédia pessoal e poética, a nota introdutória à edição de 1924, aquela que se inicia com a famosíssima frase “Morre jovem o que os deuses amam”, em que Pessoa apresenta o amigo poeta como exemplo de génio perseguido pelo próprio génio, por obra dos deuses¹⁴⁹, como quem “não teve biografia: teve só génio. O que disse foi o que viveu”¹⁵⁰:

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. Este morreu jovem, porque os Deuses lhe tiveram muito amor.¹⁵¹

Como bem esclarece Cabral Martins: “foi criado um ‘mito Sá-Carneiro’ e, como todo mito, tem um ‘poder alucinatório’: além de sua vida de ‘grande herói da causa moderna’ acabar ganhando mais destaque que a obra, a qual só serve para corroborar o mito, ela funciona como crítica literária”¹⁵²; daqui “o desfecho trágico da história de Sá-Carneiro que no

¹⁴⁹ Todavia, como nota Fernando Cabral Martins, Pessoa enquadra Sá-Carneiro num caso mais geral, como o do génio: “É enquanto génio, numa acepção que cita a tradição romântica, que Pessoa lê Sá-Carneiro. A elevação dum homem à altura de se tornar um deus desencadeia sobre ele a fatalidade. O génio é uma ‘flor fatal’” (Cf. F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 27).

¹⁵⁰ F. Pessoa, *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, cit., p. 41.

¹⁵¹ <http://arquivopessoa.net/textos/2968> (último acesso a 2 de fevereiro de 2019).

¹⁵² F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 21. Martins recorda também que, precisamente em virtude desse poder alucinatório, sobre o seu suicídio se disse e se escreveu de tudo e mais alguma coisa; por exemplo, que antes de tomar o veneno, fez a manicure e depois vestiu o seu melhor fato e deitou-se na cama à espera da morte, como se lê numa carta enviada pelo pintor Jorge Barradas, que não assistiu à sua morte, a José Pacheco, a 6 de maio de 1916 (*Ibidem*, p. 20); o melhor fato que, reinterpretado, se torna um smoking no livro de João Pinto de Figueiredo (Cf. J.P. de Figueiredo, *op. cit.*, p. 212); um suicídio que se torna uma morte por amor, como conta Xavier de Carvalho num artigo de 3 de junho de 1916, que apareceu no *Diário de Notícias*. Sobre a evolução do mito Sá-Carneiro, veja-se F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., pp. 20-44.

suicídio encontra a sua etiologia ‘psicopoética’, dada a óbvia impossibilidade de sobreviver de um poeta que está cortado ao meio”¹⁵³. Até a idade da sua morte é muitas vezes errada: Sá-Carneiro nasce a 19 de maio de 1890 e quando se suicida, a 26 de abril de 1916, tem 25 anos e não 26, como comumente se lê.

Por muito tempo se abordou e leu a obra de Sá-Carneiro deste modo: não pela obra em si, mas pelo seu “lado humano” coscuvilheiro e extraliterário, procurando nela uma justificação para a sua vida e na sua vida uma justificação para a sua obra. Vida e obra tornaram-se, portanto, inseparáveis e tanto o público como a crítica por muito tempo se demonstraram relutantes em ler a sua obra numa chave diferente da que considera a vida do autor, em geral, e o seu suicídio, em particular, partes intrínsecas da sua obra: quase uma arte em si, igual e em nada separada da vida. A arte foi confundida com o gesto, a vida tornou-se a sua obra e o suicídio interpretado como sinal de “sinceridade”. Mesmo num artigo recente de Miguel Almeida se frisa precisamente que esta sua capacidade de criar “an ambiguous interplay between life and work”¹⁵⁴ está na base da fortuna da sua obra. Ainda assim, tal como o suicídio não acrescenta absolutamente nada à obra e não demonstra nada sobre ela, também o mito de Sá-Carneiro como vítima predestinada da vida não dá uma visão apropriada da sua personalidade, por não tocar de todo a sua vivacidade e a sua pungente energia nervosa, a sua grande engenhosidade imaginativa e a veemência dos seus sentimentos: sobretudo não abrange a coragem e a força com que Mário de Sá-Carneiro conseguiu transformar a sua sensibilidade em arte. O que mais perturba não é o facto de existir um “mito Mário de Sá-Carneiro”, mas que este mito não consista simplesmente no de um escritor e de um poeta de grande talento e vontade, sensível, original e com grandes potencialidades, cuja morte, infelizmente, chegou demasiado cedo.

À luz do que se disse, e considerando como dado adquirido o facto de Sá-Carneiro se ter suicidado e de, como ele, muitos protagonistas das suas obras escolherem o mesmo caminho, é talvez possível uma leitura em parte diferente da que considera os “suicídios literários” do escritor simplesmente como projeções repetidas e insistentes da sua intenção real de se suicidar, condenando-o já à morte ainda em vida, por ter falado da morte na sua obra. Com efeito, é possível que não tenha sido só a sua “vocação” para o suicídio a projetar-se na sua obra literária com a criação de tantas personagens suicidas, mas que estas criações literárias, com o

¹⁵³ F.C. Martins, “Mário de Sá-Carneiro e os Caminhos da Vanguarda”, cit., p. 24.

¹⁵⁴ M. Almeida, “Crossing Over: Mário de Sá-Carneiro between Life, Work, and Death”, in Fernando Bezeza, Simon Park (orgs.), *op. cit.*, p. 57.

decorrer do tempo, tenham acabado por produzir efeitos na própria vida do autor, numa espécie de “incubação suicida criadora”. De facto, não sendo a arte necessariamente algo de terapêutico e catártico – razão pela qual a expressão dos seus devaneios se traduz automaticamente numa libertação – por uma qualquer perversa lógica da criação, a transposição formal das suas ideias para o papel, embora manipuladas em termos artístico-literários, pode tê-las tornado de certa forma mais acessíveis e reais, influenciando, malgrado seu, as escolhas de vida do autor. É o caso em que a vida acaba por imitar essa mesma arte que a vida criou: não por uma questão de diferenças, mas, pelo contrário, por um caso de semelhanças intoleráveis, as criações artísticas tornam-se uma fonte à qual o artista vai beber e as revelações que nelas encontra contribuem para o transformar lenta mas irremediavelmente nas imagens que ele mesmo criou, tornando cada criação motivo de inspiração para a atuação do suicídio que Sá-Carneiro sente latente em si, de que fala várias vezes nas cartas a Pessoa, mas que, todavia, não levará a cabo, embora o anuncie, por muitos anos. E acerca do qual, apesar de o elogiar como ato de grande coragem, n’*O Incesto*, texto de 1912, diz, tranquilizando os amigos, que é um ato que jamais cometerá:

Você não considera o suicídio uma covardia?

– Mas de forma alguma! Acho até que um suicida é uma criatura de enorme coragem. Escusam de me interromper... Sei muito bem que um suicida é um desertor: a existência tornara-se-lhe impossível; ele fugiu-lhe. Perfeitamente. No entanto, para fugir, teve que praticar um acto muito mais violento – logo, muito mais corajoso – do que praticaria se continuasse a viver. Se continuasse vivo, conformava-se no fim de contas com a lei comum – “A vida é um sofrimento eterno” – sujeitava-se. Mas ele não se sujeitou, morreu às suas próprias mãos – isto é: revoltou-se. Ora, meus amigos, “revolta” foi sempre sinónimo de audácia, de coragem, de energia.

Os suicidas! Ah! com que entusiasmo eu os admiro, como os respeito! Eles realizaram aquilo que quiseram. Eis a sua grande superioridade. Valem bem mais do que eu, que tenho tanto desejo e nunca serei capaz de despejar um revólver sobre o meu crânio. Quem vive bocejante, lazeiro como eu vivo, e continua a viver, não só um covarde – é um miserável.

Rogo que não vejam nisso o pessimismo oco e banal da mocidade literária. Embora dum escritor, estas palavras por acaso são sinceras: Tenho vinte e dois anos, e não creio em coisa alguma; olho em volta de mim e não vejo nada que me atraia, nada que me encante, nada para que viva. Sinto, verdadeiramente sinto, que me barraram todo o corpo com uma camada de gesso muito espessa que me prende os movimentos, me anquilosa os músculos.

Para a doença física em que a vida se me tornou, só existe um remédio: o aniquilamento. No entanto, nunca terei a força de vontade necessária para absorver esse temível elixir. Os meus amigos podem estar perfeitamente descansados. Apesar de tudo, continuarei vivendo; apesar de nada me distrair, não deixarei de frequentar os teatros; apesar de não crer em coisa alguma, irei compondo mais livros, sempre mais livros, na conquista vã duma quimera de ouro... Gritando sem cessar a minha desgraça, amaldiçoando a existência, irei gozando do que nela houver de bom – como a outra gente afinal.¹⁵⁵

Neste sentido, poderíamos dizer que Mário de Sá-Carneiro morre várias vezes e várias vezes ressuscita, porque apesar de morrer com cada personagem suicida que a sua fantasia literária cria, de cada vez encontra a força para se erguer e continuar a criar; a criar o quê? Outras personagens suicidas. Trata-se, portanto, de um suicídio lento, que não é, como diz Al Alvarez, “um desmaio mortal, uma tentativa de apagar-se à meia-noite, sem dor alguma”¹⁵⁶, mas, pelo contrário, um conjunto de manobras, literárias e não literárias, mais com o objetivo de afastar a morte do que de a provocar, um sentimento e uma tentação que Sá-Carneiro sente até nas suas últimas terminações nervosas, mas contra o qual combate toda a vida. Uma vocação apaixonada, penetrada tanto de amor quanto de desespero, que está presente também quando aparentemente tudo corre bem; como um alcoolizado que está a tentar, sem grande convicção, desintoxicar-se e, embora saiba que o álcool lhe faz mal, não consegue parar de beber.

A longa e agonizante atuação do seu suicídio, índice da sua extraordinária indisciplina interior, leva a aceitar a hipótese de que Sá-Carneiro não tenha querido morrer naquele 26 de abril, e tenha querido ser salvo. Caso contrário, porquê anunciar o seu suicídio tantas vezes, sem nunca o levar a cabo? Porquê pedir a presença de uma testemunha? Pensando bem, se tudo tivesse funcionado como deveria, e Pessoa tivesse encontrado maneira de escutar e responder aos seus insistentes pedidos de ajuda – porque as ameaças de suicídio são, de facto, invocações de ajuda –, ou se José de Araújo, quando chegou e encontrou Sá-Carneiro ainda consciente, o tivesse socorrido logo, em vez de descer à rua procurando ajuda, perdendo assim 20 preciosos minutos¹⁵⁷, talvez Sá-Carneiro se tivesse salvado e,

¹⁵⁵ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 261.

¹⁵⁶ A. Alvarez, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵⁷ Na sua carta, Araújo conta ter falado com Sá-Carneiro no momento em que, às 20, como de acordo, entra no seu quarto e se precipita a procurar ajuda apenas quando Sá-Carneiro lhe confessa que acabara de tomar 5 frascos de estricnina. Ou seja, o facto de o ter encontrado deitado na cama, não o leva a pensar no suicídio, como testemunha a sua pergunta sobre a dor de cabeça: “quando entrei no quarto, notei

neste caso, quem sabe o pai, turbado pela possibilidade de perder o filho, tivesse mudado de ideias, contentando-o em tudo, deixando-o ficar em Paris, e a sua vida teria sido completamente diferente. Embora se trate apenas de uma hipótese, o suicídio de Sá-Carneiro pode considerar-se a última tentativa desesperada, desta vez conseguida, de exorcizar esse suicídio tantas vezes contado e evocado nas suas obras. E é de facto um dado que entre as primeiras referências literárias explícitas ao suicídio – o poema *A Um Suicida* dedicado ao amigo Tomás Cabreira Júnior é de 1911¹⁵⁸ – e o seu suicídio real, em 1916, passam-se cinco anos; cinco anos durante os quais Sá-Carneiro fantasia e descreve suicídios, ou a intenção de várias personagens se suicidarem, afinando técnicas e procurando expedientes e motivações sempre mais refinados e complexos.

Raul Vilar suicida-se ingerindo vitríolo; Patrício Cruz tenta várias vezes suicidar-se procurando estrangular-se, cortar as veias, enforcar-se e, como nos diz o autor, “apesar de toda a vigilância, conseguirá um dia suicidar-se. É fatal...”¹⁵⁹ De facto assim acontecerá, como viremos a saber por *Loucura...*, que na obra *Princípio* precede o conto *O Sexto Sentido*, mesmo tendo sido escrito cerca de seis meses depois; o protagonista de *Em Pleno Romantismo* não sabemos com certeza se se suicida, porque a frase que fecha o breve texto faz saber que “Os jornais do dia seguinte anunciavam com efeito o seu suicídio”¹⁶⁰; António Maldonado d’*A Profecia* e Lourenço Furtado de *Página dum Suicida* balearam-se; Luís Monforte d’*O Incesto* pensa no suicídio quando Júlia o deixa e abandona a ideia em nome da filha e da glória, mas acaba por se atirar para dentro de um poço no fim do conto; Ricardo de Loureiro d’*A Confissão de Lúcio* suicida-se disparando sobre Marta e Gervásio Vila-Nova suicida-se ati-

que ele estava deitado muito naturalmente perguntei se lhe doía a cabeça; foi então que ele disse – acabei agora mesmo de tomar cinco frascos de arseniato de estricnina, peço-lhe que fique aqui – corri logo abaixo a buscar um copo de leite, ao mesmo tempo dizia ao criado para subir com o mesmo, enquanto eu ia ao comissariado procurar um médico e ao mesmo tempo um automóvel para o conduzir ao hospital, tudo isto tinha sido feito rapidamente, quando subi com dois agentes para o transportar ao automóvel, foi então que presenciei a coisa mais horrível que se pode imaginar. Sá-Carneiro agonizava, congestionado numa ânsia horrível, todo contorcido, as mãos enclavinadas, momentos depois expirava; nada havia que o salvasse, eram 8 horas e vinte minutos” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro* a Fernando Pessoa, cit., p. 334).

¹⁵⁸ Pelo contrário, a presença do suicídio na obra acha-se, desde o início, isto é, desde o drama *Feliz pela Infelicidade*, datado de 1907 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Juvenília Dramática*, introdução de Manuela Nogueira, nota de apresentação de Maria Aliete Galhoz, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1995).

¹⁵⁹ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 203.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 208.

rando-se para debaixo de um comboio; o protagonista d'*A Grande Sombra* atira-se da janela, o segundo companheiro de que fala, após ter várias vezes anunciado o seu suicídio, mata-se “com uma bala no coração”¹⁶¹ e também a Marquesa de Santo Stefano se suicida; o artista de *Mistério* não se suicida, mas o narrador diz-nos que “muitas vezes, para remédio da sua angústia, pensava no suicídio [...] por mais de uma vez decidira, positivamente decidira, meter uma bala no coração”¹⁶², de modo que “era este o seu futuro – conformara-se –: ir-se habituando instante a instante à ideia do suicídio”¹⁶³; n'*O Homem dos Sonhos* fala-se de um amigo que “se suicidou por lhe ser impossível conhecer outras cores, outras paisagens, além das que existem”¹⁶⁴; em *Eu-Próprio O Outro* o protagonista suicida-se matando o Outro; em *Ressurreição*, Inácio de Gouveia não se suicida, mas várias vezes pensa pôr fim à sua vida. O que todas estas personagens têm em comum? Assente, como recorda Cesare Pavese, que “nunca falta a ninguém uma boa razão para se matar”¹⁶⁵, porque viver é mais difícil que morrer¹⁶⁶, todas estas personagens, na sua maior parte artistas, através do suicídio alcançam a realização do ideal hedonista ininterruptamente almejado em vida por meio do desejo, por vezes, de matar, outras vezes, de serem mortos e outras ainda de morrer. Na convicção de que a vontade humana, como a vida, pertence ao próprio homem e não a Deus – em Sá-Carneiro, de facto, não há traços de nenhuma preocupação nem reflexão que remeta para a esfera religiosa – o homem torna-se ele próprio um Deus e não num sentido aristocrático nietzschiano qualquer, mas banalmente, sem nenhum subentendido adulatorio. Além ou acima do homem nada há. Porém, a suprema asserção desta autodeterminação consiste em assumir a função de Deus e matar-se.

2.3 O Incesto

O Incesto é um conto que encerra a obra *Princípio* e apresenta a construção mais perfeita. Único conto datado de abril-junho de 1912¹⁶⁷, marca

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 416.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 467.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 480.

¹⁶⁵ C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Einaudi, Torino 2014, p. 299.

¹⁶⁶ Di-lo Maiakovski no famoso poema de 1926 *A Sergej Esenin*, poeta que se suicidara em 1925: “Nesta vida / não é difícil / morrer. / Viver / é muito mais difícil” (Cf. V. Majakovskij, *Poesie*, organização de Guido Carpi, BUR, Milão 2008, p. 477).

¹⁶⁷ *O Sexto Sentido* é datado de dezembro de 1909; *Em Pleno Romantismo* de agosto de 1909; *Felicidade Perdida?* de fevereiro de 1909; *A Profecia* de setembro de

este ano de transição importante que se caracteriza pelo fecho do “período português” de Sá-Carneiro, com a publicação de duas obras, *Amizade*¹⁶⁸ e *Princípio*, o início da sua amizade com Fernando Pessoa, uma amizade “leal e forte”¹⁶⁹, e a sua partida para Paris. Apesar de falar de um tema ainda naturalista¹⁷⁰, trata-o num quadro imaginário e estilístico completamente diverso. O que parece, a partir do título, uma invetiva lançada contra a instituição familiar com o tratamento de um dos amores proibidos mais plenos de consequências, contra os caracteres de toda uma cultura e sociedade – sendo a família um pilar iniludível de ambas e o incesto um dos cânones mais transgressivos –, revela-se, na verdade, não apenas um incesto nunca realmente consumado, ou melhor, um incesto construído e realizado, de facto, apenas na mente, não mais lúcida porque ofuscada pela loucura, do artista-protagonista, mas com o seu suicídio torna-se até um modo para salvar e reabilitar a instituição familiar. Poderíamos dizer que o incesto imaginado está para o incesto real como Magda está para Leonor, uma “ilusão, sem dúvida, mas uma ilusão tão nítida que valia quase por uma realidade”¹⁷¹.

Na produção em prosa, o carácter central deste conto é confirmado pelo facto de incluir o melhor da produção passada, mas contendo já em si, ao mesmo tempo, as grandes temáticas da produção seguinte, tratando-se de uma das tantas variações sobre o tema do artista e da sua relação com a loucura e o suicídio, neste caso do artista burguês, e a primeira de uma série de variações sobre o tema do Outro. N’*O Incesto* tudo parece repetir-se, tudo parece um eterno retorno do mesmo no diverso, uma cadeia diferente de anéis idênticos, uma repetição de imagens por intersecção.

1909; *Página dum Suicida* de novembro de 1908; e *Loucura...*, como vimos, maio-junho de 1910.

¹⁶⁸ O drama *Amizade* foi representado no Clube da Estefânia pela Sociedade dos Amadores Dramáticos, a 23 de março de 1912. No mesmo ano, em maio, publica-se em volume (edições Álvaro Bordalo, Lisboa).

¹⁶⁹ Escreve a Pessoa cerca de dois meses depois da sua partida, a 31 de dezembro de 1912: “Um dia belo da minha vida foi aquele em que travei conhecimento consigo. Eu ficara conhecendo *alguém*. E não só uma grande alma; também um grande coração. Deixe-me dar-lhe um abraço, um desses abraços aonde vai toda a nossa alma e que selam uma amizade leal e forte” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 26).

¹⁷⁰ “No princípio do século, em Portugal, o Naturalismo teve espaço e voga no teatro, por onde começou a atuação artística de Sá-Carneiro. As peças de então privilegiavam temas trágicos relativos à hereditariedade, a casos clínicos, à luxúria, a triângulos amorosos, à homossexualidade, ao incesto sendo óbvio o pendor naturalista de Sá-Carneiro” (Cf. R. Pontes, *op. cit.*, p. 55).

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 274.

E o suicídio de Monforte, que se atira para um poço, o mesmo no qual tinham sido postas as garrafas de champanhe a refrescar para festejar o serão de alegre convívio, transforma-se, na última página, num precipitar imparável para o abismo que se religa, por fim, ao grande tema do artista fadado à impossibilidade da vida e ao suicídio como não-aceitação dessa impossibilidade.

O conto, talvez mais do que qualquer outro, está pontilhado de referências autobiográficas claras: como Sá-Carneiro, também a filha de Monforte fica órfã de mãe com dois anos apenas; como os Sá-Carneiros, proprietários da Quinta da Vitória, em Camarate, também os Monforte têm uma propriedade de família fora de Lisboa e, sobretudo, também o protagonista d'*O Incesto* não só é dramaturgo e escritor, como também tem a ideia de escrever o livro intitulado *Céu em Fogo*, que Sá-Carneiro publicará três anos depois. É igualmente particular a forma de narração que Sá-Carneiro escolhe para este conto, pois o narrador heterodiegético, não sendo uma personagem, transforma-se muitas vezes em narrador onisciente. Em *Loucura...* esta mudança de estatuto é minuciosamente preparada pelo narrador:

Deste ponto, torna-se mais difícil reconstruir a tragédia dessa alma, estudar o seu desenvolvimento até o resultado final. Pequenas coisas, à primeira vista insignificantes, mas que hoje me voltam ao espírito; vagas recordações, uma palavra aqui, outra ali; e – sobretudo – umas páginas, fragmentos duma espécie de diário desordenado que achei entre os papéis do meu infeliz amigo, vão-me auxiliar nessa reconstituição. Nas minhas conjecturas creio todavia não me afastar muito da verdade.¹⁷²

N'*O Incesto*, pelo contrário, as alterações de estatuto são repentinas, não preparadas. São digressões longas que não apenas interrompem o fio da narração, mas são por vezes um obstáculo, apenas em parte subordinadas ao que se está a contar. Desde logo, o narrador onisciente, embora não tenha nenhum papel na história que conta, irrompe de repente na superfície do texto: “Embora dum escritor estas palavras por acaso são sinceras”¹⁷³. Além disso, há uma terceira pessoa plural, identificável com o público-leitor, que responde, em coro, a esta voz que diz Eu: “gritam-me”¹⁷⁴, “insurgem-se”¹⁷⁵. Maria da Graça Carpinteiro considera esta técnica narrativa uma sobrevivência romântica que tem os seus modelos

¹⁷² M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 182.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 261.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 229.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 235.

em Garrett e em Camilo¹⁷⁶. Poderíamos ir mais além e pensar em romances do século XVIII, por exemplo no *Tristram Shandy*, de Sterne, ou no *Jacques le fataliste*, de Diderot, cujo diálogo entre narrador e leitor leva à definição de um e do outro como personagens autónomas, colocados num plano paralelo ao da diegese. Mas em Sá-Carneiro não se trata de um puro diálogo entre narrador e leitor. É algo de diverso, é como se houvesse uma intersecção de dois textos heterogéneos. O Eu que irrompe na cena não é o narrador que está a contar a história, mas outro, que o interrompe, usurpa o seu lugar, fala no seu lugar e que, ao interromper a história que o narrador está a contar para fazer um comentário, expõe a sua posição pessoal não sobre a história narrada, mas sobre a sua história autobiográfica. N' *O Incesto*, os figurantes deste Eu são quatro. O primeiro é originado pela cena do dramaturgo Monforte, que, sentado à sua mesa de trabalho, se dedica à escrita, esquecendo assim a vida e a sua dor, retomando um conceito já expresso em *Loucura...*, segundo o qual “o trabalho é um grande médico”¹⁷⁷:

O prazer de criar avantajava-se a todos. Em frente da arte, o artista esquece. A sua dor, se não se cura, suaviza-se pelo menos. A arte é um refúgio. Eis a sua única utilidade – digamo-lo baixinho: Se não fossem os belos livros da minha estante e as páginas de má prosa que escrevo de quando em quando, há muito que eu teria dado talvez um tiro nos miolos.¹⁷⁸

Esta metamorfose do narrador onisciente num Eu vizinho – ou, em termos narratológicos, a transformação do narrador heterodiegético em narrador autodiegético – que defende a teoria da arte-refúgio, que também encontraremos expressa depois n' *A Confissão de Lúcio*¹⁷⁹, representa uma rutura com o resto do conto. É uma passagem à parte. É Sá-Carneiro quem fala. Como sempre, é o autor que exprime as suas ideias quando fala da educação hipócrita das raparigas da sua idade e da sua experiência de rapaz de vinte e dois anos na Lisboa de 1912, que não sabe estar nos salões e participar nos convívios e que exprime a sua radical oposição à vida burguesa: “É bem verdade. Eu não sei estar numa sala, não sei falar com senhoras. Não sei, nem quero... Porque tinha que ser como os meus amigos...”¹⁸⁰.

¹⁷⁶ M. da G. Carpinteiro, *op. cit.*, p. 13.

¹⁷⁷ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 179.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 229.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 318. Diz Lúcio a propósito da sua relação com Ricardo: “O nosso único refúgio era nas nossas obras”.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 235.

Na sua terceira incursão, o Eu intruso irrompe no texto para defender o egoísmo do direito à vida e fá-lo partindo de uma notícia de crónica: o naufrágio do *Titanic*, que acontece entre a noite de 14 para 15 de abril de 1912:

Nessa mesma catástrofe nós vamos encontrar a vida verdadeira, que é horrível – e são os dois italianos que foram mortos a tiro porque primeiro que todos os outros homens, que todas as mulheres, que todas as crianças – queriam embarcar, queriam viver. Viver! mas há lá desejo mais nobre, mais sagrado!?!... Os homens, incorrigíveis poetas, é que transformando, transtornando, invertendo tudo, fizeram do desprezo pela vida uma das mais nobres virtudes.¹⁸¹

Na sua última aparição, este Eu impertinente enfrenta o tema do suicídio¹⁸². De novo, a sua narração esfuma-se e o Eu fala de coração aberto, confessando-se sem remorsos: “Os suicidas! Ah! com que entusiasmo os admiro, como os respeito! Eles realizaram aquilo que quiseram. Eis a sua grande superioridade”¹⁸³. N’*O Incesto*, há um narrador externo que diz “ele” e, a meio, um narrador interno, de tom participante e comovido, que conta de si e diz “eu”. É Mário de Sá-Carneiro que participa ativamente na narração, falando de si, dando uma imagem de si através daquela que podemos definir como a sua autobiografia literária.

Como se disse, no centro do conto não há um caso real de incesto, mas sim a narração apaixonada de toda a dor por um amor terminado, primeiro conjugal e depois paterno, em que a temática do Outro e da loucura faz emergir uma inesperada componente libido-edipiana que invade, por etapas sucessivas, a mente do protagonista: a imagem da mulher Júlia desdobra-se na da filha, Leonor, e a de Leonor, na imagem da dinamarquesa Magda, num complexo jogo de espelhos, de imagens que se interse-tam umas nas outras e se confundem na mente do artista dramático que, atormentado por alucinações e visões monstruosas, sente a sua alma “prestes a voar, a bater asas pelo azul... a perder-se no infinito”¹⁸⁴. O pesadelo do incesto anunciado no título, cujos contornos tomam forma lentamente durante a narração, gravita em tudo como uma grande sombra.

A mola que espoleta toda a narração é a figura de Júlia Gama, mulher de Monforte e mãe de Leonor, que, por quatro anos, parece transformar-se

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 252.

¹⁸² Um ano e meio antes, o amigo Tomás Cabreira Júnior suicidara-se. Sá-Carneiro escrevera com ele uma peça teatral, *Amizade*, cuja publicação e a primeira representação caem ambas precisamente em 1912, cerca de um mês antes do início da redação d’*O Incesto*.

¹⁸³ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., pp. 261-262.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 279.

naquilo que não é – até numa perfeita dona de casa – e que um dia desaparece completamente, fazendo chegar às mãos do marido um simples bilhete de adeus. Ainda assim, esta “mulher frágil”¹⁸⁵, perversa e bela, que desaparece “no turbilhão esfacelante duma vida arrebatadamente louca, tragicamente agitada”¹⁸⁶ quando Leonor só tem dois anos, intui-se desde logo, sem um motivo particular, “todo um poema brutal de amor ardente, de voluptuosidade e de sangue”¹⁸⁷. Júlia Gama, definida por “um grande chique de parisiense”¹⁸⁸, “loura fulva”¹⁸⁹ com o “rosto lindo, os olhos fascinantes e os lábios apetitosamente rubros”¹⁹⁰, um corpo escultórico e uma “carne esplêndida”¹⁹¹, é uma mulher soberba não apenas pela sua beleza, mas também pelo seu talento, revelando-se, depois de se ter estreado no teatro Trindade mostrando “as pernas numa revista”¹⁹², uma grande atriz dramática no palco do teatro Normal. Mulher muito reservada e generosa – “citavam-se-lhe apenas as suas extravagâncias, os seus rasgos de generosidade pródiga”¹⁹³ –, dela sabe-se bem pouco, porque normalmente ri “numa alegria nervosa”¹⁹⁴ mas fala pouco, sobretudo da sua vida privada. É “um mistério, a Júlia Gama – a esfinge loira deste fim mórbido de século”¹⁹⁵. É por causa desta “bêbada de luxúria que alta noite lhe uivava de amor [...] que assim precedia, que fugia, cadela aluada atrás doutro cão... atrás duma matilha inteira!...”¹⁹⁶, desta “pobre alma fugitiva... linda estrela cadente”¹⁹⁷ que Monforte constrói progressivamente, tomado de loucura, o seu incesto mental porque é a partir do seu desaparecimento que tudo se começa a partir em mil bocados e o seu núcleo familiar começa a desagregar-se até ruir totalmente: primeiro com a sua fuga, depois com a morte da filha, em seguida com o casamento com Magda e, por fim, com a traição de Magda com Carlos.

É Júlia que Monforte vê e procura sempre em cada mulher: num primeiro momento, revê-a na filha, aquela filha que tanto lhe lembra a mãe e

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 222.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 221.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 222.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 223.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ *Ibidem*., p. 226.

¹⁹⁷ *Ibidem*., p. 237.

que é “o que de mais seu Júlia deixara perto dele”¹⁹⁸. Um amor pela mulher que nunca o abandonará, porque no fundo realmente amou a mulher, com ela viveu uma bela história de amor, possuiu o seu corpo divino, branco e dourado, esplendente, que palpitava de prazer nos seus braços, e recordar uma coisa deliciosa é sempre delicioso, como lembra o narrador, mesmo quando deixámos de a ter, porque “a possuímos um dia”¹⁹⁹. É ainda Júlia, a imagem nunca esquecida da grande amante loura, que uma noite, antes de adormecer, enquanto pensa na filha morta, lhe aparece toda nua numa cama de rosas²⁰⁰. Depois, durante uma visão noturna, a imagem da mulher começa a confundir-se com a da filha: diante dos seus olhos, as duas mulheres rolam sobre um tapete “misturando os membros, possuindo-se em deboches infernais [...] Por fim, surgira uma Leonor perdida de bêbeda, rindo devassamente, friccionando as pontas dos seios nus, levantando as saias, oferecendo-lhe o sexo, colando-lho à sua boca, ansioso e húmido [...] por último, vencido, descerrara a boca e beijara-o, sugara-o, mordera-o num delírio bestial...”²⁰¹. Por fim, a imagem de Leonor confunde-se com a da bela e jovem Magda, na qual Monforte revê “o rosto lindo que era o da sua filha”²⁰² e, embora tenha consciência de que Magda é “a imagem falsa da morta querida”²⁰³, a semelhança é tão nítida que parece real, a “ilusão real”²⁰⁴ da filha. Mas se na filha Monforte revê a mulher, então também em Magda, pela parecença com a filha, quem na verdade Monforte vê é sempre a mulher Júlia.

Até o amigo Paulo Noronha chega a esta conclusão quando se pergunta pelo que aconteceu a Monforte, pelo que o levou a casar-se, sem a conhecer, com Magda Ussing. A resposta que Noronha dá a si mesmo é óbvia: aconteceu a Monforte aquilo que acontece a muitos: quer reaver e ter consigo a mulher que lhe lembra a esposa – e cita o caso do romance *Bruges-la-Morte* (1892), de Georges Rodenbach, e a terceira cena do primeiro ato de *La Dame aux camélias* (1848), de Alexandre Dumas filho, cujo trecho aparece transcrito no texto que repropõe exatamente o caso de Monforte. O facto é que Monforte não ama Magda como uma filha, mas como mulher. Ama-a como se fosse Júlia; com efeito, o narrador diz-nos que, na grande cama de palissandro, Monforte volta a sentir com Magda “as mesmas lutas, os mesmos espasmos, os mesmos abraços doidos dos tempos da amante

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 230.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 232.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 270.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 286.

²⁰² *Ibidem*, p. 274.

²⁰³ *Ibidem*, p. 275.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 278.

fulva”²⁰⁵ e “a noite de núpcias, a terrível noite?... Ah! com que prazer feroz ele estreitara, ele possuía, esse corpo admirável, quente e amoroso... como beijara essa boca sadia, vermelha, húmida... como mordera aqueles seios loiros, de pontas trigueiras e ácidas!...”²⁰⁶.

Mas a loucura, que a perda do amor da mulher e a da filha depois geraram nele, ofusca-lhe a racionalidade e a lucidez – embora presentes em alguns momentos – e leva-o a convencer-se não só de que quem deseja em Magda é a filha, mas que desejava a filha ainda antes da sua morte. Mas fala-se sobretudo de loucura, ou seja, de um estado de alienação mental determinado pelo abandono de cada critério de juízo: é o que acontece com o artista que abraça a vida, que quer viver a vida como quem artista não é: amando. “Morte e amor andam sempre juntos”²⁰⁷, diz o narrador.

E a prova falsa do incesto aparece em toda a sua evidência: “A sua filha... a sua filha... mas afinal era a sua filha que ele abraçava todas as noites... mas afinal eram os seios da sua filha que ele beijava... a sua boca que ele mordia!... Era na sua carne, na carne esplêndida e sagrada da própria filha, que ele saciava os seus desejos brutais de macho com cio!...”²⁰⁸. Portanto, “ele só desejava Magda pelo que nela havia de Leonor. Coisa horrível”²⁰⁹. Vêm-lhe à mente “lembranças mais perversas, mais sacrílegas”²¹⁰ e chega à conclusão de que o incesto já se consumara quando a filha ainda estava viva e, por conseguinte, a sua pureza fora manchada para sempre pelos seus desejos abomináveis: “Imóvel, chorava largo tempo e por fim, levava aos lábios um feixe dessas roupas íntimas, perturbadoras, donde se desprendia, estonteante, um perfume loiro a mocidade e a carne. Beijava-as, sofregamente beijava, numa ânsia, num delírio tal, que mais parecia de luxúria que de dor...”²¹¹. Acaba por convencer-se de que o orgulho que sentia quando passeava com Leonor não era o brio de um pai, mas “o dum amante invejado”²¹²; que aquela alegria que sentira quando vira pela primeira vez Carlos e Leonor beijarem-se, coroando aquele que era também um desejo seu, de ver os dois unidos em casamento – o filho do amigo era considerado um bom partido, era militar,

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 280.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 271.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 282.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 283.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ibidem*, p. 264.

²¹² *Ibidem*, p. 283.

de boa formação, e muito amado por Luís, além do mais deleitava-se com o mundo das letras, tendo escrito até um romance; duas famílias amigas ter-se-iam unido ainda mais num perfeito casamento burguês – na realidade era ciúme.

Contudo, nos momentos de lucidez, apercebe-se de que, na realidade, nunca cometeu crime algum, que nenhuma ideia impura lhe passou pela cabeça em relação à filha. E vê as coisas por aquilo que são: “Um dia conhecera uma mulher extremamente parecida com Leonor. Defronte dela tinha experimentado viva emoção. No mesmo instante, ambicionara vê-la sempre ao seu lado. Por isso a desposara. Desposando-a, é claro, havia de possuir o seu corpo. Possuía com efeito. Tudo isto de resto fora muito natural”²¹³ – tanto que o casal vive uma vida social aparentemente normal, recebendo sempre Noronha e a sua família, além de outros jovens, amigos de Magda e Gabriela que se tornaram muito amigas. Na intimidade, porém, a relação continua com a mesma obsessão e a mesma violência com que Monforte possuía a mulher. A sua pobre mente doente quase se convence de outras coisas, todas falsas. E de novo, como em *Loucura...*, o protagonista procura uma prova; neste caso, não uma prova de amor, mas uma prova de inocência: ao evidenciar as diferenças entre Magda e Leonor, prova que eram duas pessoas diferentes e que, por conseguinte, não havia nenhum incesto. Se a presença de Magda continuava a manchar “a memória de Leonor”²¹⁴, a solução era destruir aquele corpo. Matar Magda, estrangulando-a no sono. Aquele corpo era uma alucinação. Destruída a alucinação, acabaria a loucura e devolveria a pureza à filha. Mas não consegue, porque em Monforte, artista burguês contrariamente a Raul, permanece sempre um laivo de razão. Tanto que uma noite, na sua belíssima quinta – “um paraíso aquela vivenda! Arvoredo frondoso carregado de belas frutas, parreiras verdejantes, lagos enormes de água claríssima, ruazinhas encantadoras ladeadas de assentos de tijolo e de alegretes de flores. Flores! Mas toda a quinta era um jardim maravilhoso!”²¹⁵ – após ter visto repetir-se a mesma imagem de tantos anos antes – Carlos e Magda, mão na mão, que se olham languidamente, como um tempo Carlos e Leonor, com as bocas “dos dois jovens aproximarem-se... unirem-se... morderem-se...”²¹⁶ –, Monforte decide, num último momento de lucidez, salvar-se a si mesmo, a memória da filha e, mais em geral, a ideia de família que tinha feito sua, restabelecendo a normalidade das coisas com o seu suicídio. E assim será: em abril de 1912, o burguês Carlos de

²¹³ *Ibidem*, p. 285.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 289.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 244.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 291.

Noronha casa-se com Magda Ussing, como duas primaveras antes, se não tivesse morrido, teria casado com Leonor Monforte.

2.3.1 Luís de Monforte: o artista burguês

Luís de Monforte é o mais burguês dos artistas sá-carneirianos: homem de ação, dramaturgo de sucesso, de quarenta anos, rico, sociável, que vive despreocupadamente na sua casa de Lisboa ou na sua quinta nos arredores da capital, pertence às classes mais abastadas da sociedade. É a única personagem de Sá-Carneiro que tem família ou, melhor, que teve uma família no sentido clássico do termo: um núcleo familiar felizmente composto, durante quatro anos, pela filha Leonor e pela mulher Júlia, a qual, porém, após esses anos de amor e felicidade, os abandona, cortando quaisquer laços. A perda de Júlia atira Monforte para um estado de profundo aniquilamento porque, como bom burguês, Monforte pensa que o nascimento da filha teria tornado aquele laço, aquela “reunião equilibrada, quase burguesa de dois artistas”²¹⁷, ainda mais indissolúvel.

É o facto de ser burguês que o leva, após a fuga da mulher, a reagir e a encontrar na filha e no trabalho – note-se que aqui Sá-Carneiro usa a palavra “trabalho” para indicar a atividade criadora de Monforte – a força para continuar a viver. Com efeito, Monforte faz parte da rara categoria de artistas que Sá-Carneiro define como vencedores:

a quimera de ouro, astro radiante, divindade temível para a qual o artista trabalha e luta, por quem se esgota. Por quem dilacera toda a sua alma!... A alma há-de-lhe dar os versos geniais, a partitura sublimine, a tela incomparável, a estátua maravilhosa! Por toda a parte, a toda a hora, moços e velhos torturam num misticismo as suas pobres almas, e extraem delas rimas ligeiras, notas sonoras, manchas de cor... Amantes ébrios da glória, conquistadores do vago! A deusa luminosa imersa no azul, a grande encantadora, a quantos sorrirá? A tão poucos... a tão poucos... Na carreira doida, a maior parte cai por terra... Pobres amantes desiludidos, cansados, cheios de poeira... Têm as mãos sangrentas e os corações rasgados, os olhos cegos de fitar o sol. Pobres amantes!... Muitos acabam no hospital dos doidos, almas perdidas a correr no espaço. Outros, mais fortes, souberam renunciar à deusa, vivem sem ela, com as almas mortas... Pobres amantes enganados, tristes falidos dos grandes poemas incompletos, das grandes telas esboçadas!... Porém Luís de Monforte era dos raros vencedores.²¹⁸

²¹⁷ *Ibidem*, p. 225.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 231.

O facto de ser um vencedor deve-se ao reconhecimento do seu talento de dramaturgo pela sociedade de que faz parte: a sociedade burguesa. Todos os seus dramas são um triunfo dentro e fora de Portugal: da *Doida*, o seu primeiro drama, à *Ruiva*, mistura heterogénea da influência de Ibsen com “a vibratibilidade quente meridional”²¹⁹, definida como uma das obras-primas indiscutíveis do teatro contemporâneo, até à *Glória*, “um dos mais belos estudos que existem sobre a ‘grande fera’”²²⁰. Contudo, 1908 é o ano da verdadeira consagração, ano em que o seu nome ultrapassa as fronteiras nacionais, aparecendo nas revistas literárias estrangeiras e nos principais teatros: o Burgtheater de Viena representa um ato seu – *Triste Amor* – e em abril do mesmo ano, Paris, “a capital das artes, cujos louros todos os artistas ambicionam”²²¹, põe em cena no Odéon um drama seu, *Quimera*, que é um triunfo completo.

Mesmo a viagem que Monforte faz com a filha e os amigos de sempre – o Dr. Paulo de Noronha, seu amigo de infância, e os dois filhos, Gabriela e Carlos – pelas principais capitais europeias é uma viagem burguesa, em grande estilo, com os protagonistas que pernoitam sempre em grandes hotéis refinados e de luxo, fazem as típicas excursões turísticas e gozam das grandes compras feitas nas lojas da moda das cidades visitadas. Trata-se de uma grande viagem alegre e despreocupada: depois de Paris, vão para Londres, “cidade monstruosa, trabalhadeira e activa”²²², que inspira em Monforte a leitura de *A Lua de Londres*, de João Lemos, passam três dias em Ostenda e chegam a Viena, passando pela Alemanha, onde se diz que tinham estado no ano anterior. De Viena, que é comparada com Lisboa, com a Rua do Ouro, porque também aqui se encontram “sempre os mesmos paspalhos para trás e para diante”²²³, chegam a Budapeste, “a cidade dos balcões floridos”²²⁴ para depois, através da Itália – onde visitam as cidades de Veneza e Milão – e da Suíça, regressarem a Lisboa.

Uma viagem que Monforte já tinha feito quando, como pequeno burguês, tinha viajado com o pai por meia Europa, exatamente como acontecera com o jovem Sá-Carneiro que, através das recordações de Monforte, reevoca as suas viagens a Paris com o pai em 1904 e depois em 1907, como reconstrói Giorgio de Marchis:

²¹⁹ *Ibidem*, p. 224.

²²⁰ *Ibidem*, p. 230.

²²¹ *Ibidem*, p. 238.

²²² *Ibidem*, p. 239.

²²³ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 265.

²²⁴ *Ibidem*, p. 242.

Em 1904 [...] o pai decide finalmente levar consigo, numa viagem pela França, Suíça e Itália, o filho [...] Através da correspondência enviada ao avô, assistimos, assim, a um curioso *Grand Tour* às avessas, marcado por um desassossego surpreendente e, de certo modo, já modernista: bem mais que as decrépitas ruínas italianas – de Roma o jovem Mário escreve ao avô: “Meu querido avô. Cá estou na cidade Eterna a qual é muito feia, pior que *Lisboa*” – são, de facto, os teatros franceses que fascinam Sá-Carneiro, obrigando o pai a adiar o regresso a Lisboa para assistir aos espectáculos oferecidos pelo rico cartaz parisiense.²²⁵

Num momento de melancolia após a morte da filha, Monforte recorda as suas viagens na Cidade das Luzes, em particular os momentos de grande alegria que ali vivera, percorrendo de novo as etapas que parecem ser as de Sá-Carneiro. Aos nove anos, deixa pela primeira vez os “largos tristonhos de Lisboa”²²⁶ para se aventurar na capital francesa e ver a Exposição de 78: nessa viagem, tudo o maravilhará: “a multidão atravancando as ruas cheias de trens e ônibus, as montras fantásticas dos bazares encantados, as confeitarias a abarrotar de guloseimas esquisitas... os mil pavilhões repletos de coisas lindas, os soberbos palácios da feira colossal e riquíssima que era a Exposição...”²²⁷. Aos 16 anos, “quando a sua carne despertava para o amor”²²⁸, volta a Paris e deixa-se encantar pelas “mulheres esplêndidas que via nos teatros, cobertas de jóias, amplamente decotadas; que jantavam nos grandes restaurantes; que percorriam o Bosque em soberbas equipagens [...] todas volúpias, todas êxtases...”²²⁹. Mas depois: “o tempo correrá; tudo isso experimentara. Que desilusão amarga! Como a realidade mais bela tinha sido mesquinha, tinha sido inferior aos abraços imaginários dos seus dezasseis anos...”²³⁰. Adora Paris não só porque nela vivera experiências novas, mas principalmente quando atravessa um período de extrema tristeza pela morte da filha, sabe que, se se refugiar nessa cidade, conseguirá atenuar a sua angústia, porque nela a sua imaginação se expande e poderá recuperar algo da sua inocência infantil, momento em que se é, a seu ver, completamente feliz porque ainda não se pode compreender a dor humana.

A motivação do seu suicídio é burguesa: após ter pensado, sem conseguir por vontade própria – contrariamente a Raul que não o consegue,

²²⁵ G. de Marchis, *O Silêncio do Dândi e a Morte da Esfinge*, cit., pp. 13-14.

²²⁶ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 265.

²²⁷ *Ibidem*, p. 266.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ibidem*, pp. 266-267.

²³⁰ *Ibidem*, p. 267.

porque Marcela foge –, matar a materialização da sua obsessão incestuosa, a mulher Magda, estrangulando-a durante o sono, Monforte, num último laivo de lucidez, decide suicidar-se, não mais suportando a ideia do incesto, ou seja, não mais tolerando a dor daquele cancro que estava a corroer progressivamente as células daquela ideia de família que Monforte pusera acima de qualquer outra coisa. Ele decide cientemente que o incesto não vencerá e com o seu suicídio salva a solidez da instituição familiar em que, apesar dos momentos de loucura, continua a esforçar-se por acreditar até ao fim, tentando convencer-se de que nas suas ações nada há de “criminoso”. Trata-se de um suicídio ditado mais pela razão e pela humanidade ainda presente nele do que pela loucura, configurando-se assim como a resolução em positivo de quem lucidamente reconhece ter ultrapassado os limites da moral burguesa de que se apropriara, com o casamento e com o nascimento da filha.

Mais uma vez, o artista genial paga com o sacrifício da sua vida o erro cometido, quando decidiu abraçar a vida, casando com Júlia e criando uma família burguesa, que é quanto de mais perigoso possa existir para o artista puro. Se Monforte tivesse permanecido apenas um artista – o artista que, durante a preparação dos seus dramas, não comia e não dormia, simplesmente “não vivera, febricitara. Sentia a cabeça esvaída como se andasse constantemente bêbeda, duma bebadeira etérea do Champagne”²³¹ – como era antes de amar Júlia e com ela a vida, como era antes de viver aquele sonho que depois se revelaria um pesadelo, nada do que aconteceu teria acontecido. O Monforte artista teria continuado a anular o Monforte homem – “super-humanizara-se: o artista nele, tinha abolido o homem”²³² – e o Monforte artista que tudo tinha, saúde, dinheiro e glória, não se teria transformado num homem destruído pelas inevitáveis vicissitudes da vida, de que resta apenas a loucura. Neste sentido, o suicídio de Monforte pode, talvez, considerar-se o exemplo mais alto da consciente “impossibilidade de renunciar” de que fala Sá-Carneiro na carta a Pessoa de 21 de janeiro de 1913:

Eu decido correr a uma provável desilusão. E uma manhã, recebo na alma mais uma vergastada – prova real dessa desilusão. Era o momento de recuar. Mas eu não recuo. Sei já, positivamente sei, que só há ruínas no termo do beco, e continuo a correr para ele até que os braços se me partem d’encontro ao muro espesso do beco sem saída. E você não imagina, meu querido Fernando, aonde me tem conduzido esta maneira de ser!... Há na minha vida um bem

²³¹ *Ibidem*, p. 221.

²³² *Ibidem*, p. 222.

lamentável episódio que só se explica assim. Aqueles que o conheceram, no momento em que o vivi, chamaram-lhe loucura e disparate inexplicável. Mas não era, não era. É que se eu começo a beber um copo de fel, hei-de forçosamente bebê-lo até ao fim. Porque – coisa estranha! – sofro menos esgotando-o até à última gota, do que lançando-o apenas encetado. *Eu sou daqueles que vão até ao fim*. Esta impossibilidade de renúncia, eu acho-a bela artisticamente, hei-de mesmo tratá-la num dos meus contos, mas a vida é uma triste coisa. Os actos da minha existência íntima, um deles quasi trágico, são resultantes directos desse triste fardo. E coisas que parecem inexplicáveis, explicam-se assim. Mas ninguém as compreende. Ou tão raros...²³³

²³³ M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., pp. 32-33.

3.

A CONFISSÃO DE LÚCIO

A Confissão de Lúcio foi publicada em volume, em 1914¹, e escrita, segundo o que aparece referido pelo próprio autor no final da narrativa²,

¹ Em boa verdade, o volume foi publicado em finais de 1913, mas aparece com a data de 1914. A receção da nova obra por parte da crítica não é particularmente favorável: num artigo que apareceu no *Primeiro de Janeiro*, a 13 de fevereiro de 1914, embora seja definido um livro de valor e se reconheça o talento do seu autor, dá-se uma avaliação negativa relativamente à sua originalidade, como se lê em Martins: “É nessa literatura cosmopolita, extravagante e absurda, que se lança o talento viril do senhor Mário de Sá-Carneiro, que nos dá na *Confissão de Lúcio* páginas duma psicologia de tal maneira inadmissível que, na verdade, só pode aceitar-se por singularidade literária, ou meramente a título de anotação médica, como caso aberrativo ou degenerescência de tipos” (Cf. F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 18). As únicas recensões positivas vêm do grupo de modernistas, ou seja, dos que partilham a sua “doença-do Novo”. Duas aparecem no Rio de Janeiro: trata-se da do amigo Carlos Maul n’*A Gazeta da Tarde*, de janeiro de 1914, da do futuro codiretor de *Orpheu 1*, Ronald de Carvalho, na *Careta*, de 20 de junho do mesmo ano. Em Portugal, só o amigo Tito Bettencourt, no jornal mensal *Parisiana*, de 15 de março de 1914, recenseando *Dispersão* e *A Confissão de Lúcio*, o define “um superior poeta português” (*Ibidem*). Sobre a relação entre Sá-Carneiro e o amigo de juventude Tito Bettencourt, leia-se o artigo de Ricardo Vasconcelos onde, através da análise de uma carta escrita a Pessoa e datada de 29 de abril de 1916, Vasconcelos reconstrói as etapas mais importantes da amizade entre os dois (Cf. R. Vasconcelos, “Uma carta de Tito Bettencourt a Fernando Pessoa, acerca de Mário de Sá-Carneiro”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, cit., pp. 127-140).

² Neste estudo, fala-se d’*A Confissão de Lúcio* como de um romance breve, embora se trate de uma obra não facilmente classificável enquanto género literário. Com efeito, apesar de a crítica a classificar muitas vezes como “novela” – por exemplo, Maria da Graça Carpinteiro, define-a uma “novela lírica” mas também uma “novela poética” (M. da G. Carpinteiro, *op. cit.*, p. 34; p. 98) –, a própria obra dá definições de si mesma diversas e contraditórias, a partir da capa, onde se lê “narrativa”, até às primeiras páginas do livro, onde o narrador afirma várias vezes que “eu venho fazer enfim a minha confissão [...] Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara dos factos [...] A minha confissão é um mero documento” (Cf.

em menos de um mês, em Lisboa, entre 1 e 27 de setembro de 1913. Dividida em oito capítulos sem título e dedicada a António Ponce de Leão – o amigo com quem traduziu *Les Fossiles*, de François de Curel, e escreveu *Alma* em agosto do mesmo ano³ – traz uma breve epígrafe que retoma uma passagem de *Na Floresta do Alheamento*⁴ de Fernando Pessoa:

M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., pp. 297-298). Sem querer entrar nos meandros caóticos das teorias dos géneros literários, que, entre outras coisas, não fazem parte dos objetivos do presente volume, remete-se para o exaustivo texto de Ferdinando Pappalardo, onde se reconhece que o romance “é unanimemente considerado o género típico da modernidade. Ainda assim, a despeito deste reconhecimento, justificado pela posição dominante que o romance assume no sistema literário a partir do século XVIII, e apesar da enorme quantidade de estudos que lhe foram dedicados, ainda não se chegou a uma definição unânime das suas propriedades estáveis e distintivas, e isso por diversos motivos: porque não conhece regras formais; [...] porque o seu objeto evoluiu com o tempo; porque o seu estilo e o seu tom são múltiplos, variáveis até ao infinito. Enquanto forma narrativa em perene transformação, o romance foge a uma classificação exaustiva das suas variedades (ou espécies), e subtrai-se a qualquer reconstrução genealógica (as suas origens históricas colocam-se indiferentemente na idade helenística, ou na baixa Idade Média, ou no Renascimento, ou ainda no nascer da idade moderna). (Cf. F. Pappalardo, *Teorie dei generi letterari*, Edizioni B. A. Graphis, Roma 2009, p. 153). Todavia, como nota ainda Pappalardo, é possível detetar diferenças claras entre este e a novela: “novela ou *short story* é um termo que se refere exclusivamente à trama e subentende a combinação de duas condições: dimensão pequena e ênfase da trama no fim, ou seja, desenlace realizado através do final mais esperado, que à sua volta concentre tudo o que o precede. Também por este aspeto, novela e romance se revelam géneros não só diversos, mas intrinsecamente opostos. A novela é um problema de estruturação de uma equação a uma incógnita; o romance é um problema sobre regras diferentes, resolúvel com a ajuda de um sistema inteiro de equações a mais do que uma incógnita, onde têm maior importância as construções intermédias do que o resultado final. A novela é um enigma; o romance uma espécie de charada ou de rébus” (*Ibidem*, pp. 138-139).

³ Esta dedicatória é uma prova da amizade que, na época, ligava os dois artistas, como demonstra também uma carta escrita por Sá-Carneiro e dirigida precisamente a Ponce de Leão: “Se amanhã à noite *sábado* quiseres e *puderes* gostava que viesses a minha casa às 8 1/2 9 horas. Gramarias (sozinho com o F. Pessoa) a célebre “Confissão de Lúcio” em cuja primeira página o teu nome se imprime. Era-me muito agradável que viesses pois é lamentável que tendo eu escrito esse conto para ti, não sejas tu o primeiro a ouvi-lo” (Cf. A. Saraiva, *Jornal de Letras*, n.º 6, 11-5-1981, p. 5). Segundo Cabral Martins, as duas obras, *Alma* e *A Confissão de Lúcio*, têm algo em comum: em “*Alma*, a partilha de uma mulher entre dois homens – um deles poeta – é possível porque ela consegue autonomizar o seu corpo da sua alma. Ao invés de Ricardo, que consegue autonomizar a sua alma do seu corpo” (Cf. F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 224).

⁴ *Na Floresta do Alheamento* é um fragmento de 1913 d’*O Livro do Desassossego* do semi-heterónimo Bernardo Soares. Para uma análise do fragmento, veja-se M.A.

“...assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não era ele-próprio, se o incerto outro viveria...”⁵. Esta epígrafe antecipa e sintetiza dois dos núcleos temáticos principais à volta dos quais gira todo o caso: o tema do triângulo amoroso – Lúcio Vaz que se torna amante de Marta, mulher do amigo Ricardo de Loureiro, tema que encontramos no conto *O Incesto*, em que Monforte ama a filha Leonor através de Magda, e, por conseguinte, ama a mulher Júlia, e, em *Ressurreição*, onde a figura ausente de Paulette se torna o terceiro elemento na união entre Inácio e Étienne; e o do Outro, como vimos, tema tão apreciado pela literatura da época.

Em particular, o tema do duplo e a diversa interpretação que os críticos literários atribuíram às relações entre as três personagens principais da história fizeram d’*A Confissão de Lúcio* a obra mais intrigante de Sá-Carneiro e, por conseguinte, também a mais estudada e divulgada. Entre as interpretações mais sugestivas, vale a pena lembrar aquela segundo a qual Ricardo e Marta são uma coisa só, sendo ele projeção masculina e ela projeção feminina do mesmo Outro (isto é, de Lúcio, por sua vez projeção de Sá-Carneiro)⁶; aquela que considera Marta o duplo de Ricardo e Ricardo o duplo de Gervásio Vila-Nova⁷; aquela que interpreta as três personagens como uma “nebulosa unidade”⁸ da qual resulta a seguinte fórmula abstrata: “Ricardo, Lúcio e Marta, isto é, Mário de Sá-Carneiro, ele próprio e o Outro que é o Mesmo”⁹.

Rodrigues, “‘Na Floresta do Alheamento’ ou a Dissimulação Discursiva do Sujeito Lírico sobre o fazer Poético”, *Revista Desassossego*, 15, Junho de 2016, pp. 178-195.

⁵ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 295.

⁶ Cf. M.A. Galhoz, *Mário de Sá-Carneiro*, Presença, Lisboa 1963, p. 87; J. Régio, *Ensaio de Interpretação Crítica. Camões, Camilo, Florbela, Sá-Carneiro*, 2.^a edição, Brasília, Porto 1980, p. 233.

⁷ L.P. Duarte, “O (Des)tecer Irónico da Linguagem em *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro”, *Letras & Letras*, 20 de fevereiro, Porto, 1991, p. 69. Veja-se também Leodegário A. de Azevedo Filho (Cf. L.A. de Azevedo Filho, “Mário de Sá-Carneiro e a teoria do duplo”, in Lélia Parreira Duarte (coord.), *Anais da Semana de Estudos Mário de Sá-Carneiro [80 anos de Dispersão e de A Confissão de Lúcio]*, Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG, Belo Horizonte 1994, p. 108) segundo o qual “a narrativa se organiza de modo descentrado, com elos obscuros e ambíguos, de tal maneira que a crítica tem procurado explicar o triângulo Lúcio-Marta-Ricardo em função exatamente da teoria do duplo, sendo Ricardo o Outro de Lúcio e ficando Marta no meio como ponte de ligação ou de conexão”.

⁸ C. Berardinelli, *Estudos de Literatura Portuguesa*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1985, p. 200.

⁹ M. de Sá-Carneiro, *Obra Poética Completa. 1903-1916*, Organização, introduções e notas de António Quadros, Publicações Europa-América, Mem-Martins 1991, p. 33.

Considerada por José Régio a sua “obra-prima”¹⁰ e por Martins “uma ficção como símbolo do conhecimento”¹¹ e “uma superação literal da ‘tristeza de nunca sermos dois’”¹², em muitos casos trata-se – e desta feita ainda mais relativamente às obras anteriores – de artigos e estudos que várias vezes procuram, instrumentalmente, na interpretação do texto literário significados que pouco ou nada têm que ver com o texto, ou seja, traços do homem Sá-Carneiro, em particular da sua orientação sexual¹³,

¹⁰ “Para José Régio, que a considera a obra-prima de entre as novelas de Sá-Carneiro, por ser a que melhor atinge a verdadeira objectivação da obra de arte, a que se intitula *A Confissão de Lúcio* representa decerto um paradigma particularmente significativo da sua ficção fantástica” (Cf. A. Quadros, *O Primeiro Modernismo Português – Vanguarda e Tradição*, Publicações Europa-América, Mem-Martins 1988, p. 151). É conhecida a “simpatia” de Régio por Sá-Carneiro relativamente a todos os outros modernistas, inclusive Pessoa. Definido como “o maior intérprete de certa personalidade contemporânea”, Régio reconhece-lhe aquela instintividade, aquela intuição e aquela emoção estética que, na opinião do crítico, representam as principais finalidades da arte (Cf. J. Régio, *As Correntes e as Individualidades da Moderna Poesia Portuguesa*, edição do autor, s.l. [Vila do Conde], 1925, pp. 57-58). Sobre a relação que José Régio estabelece com a figura e a obra de Mário de Sá-Carneiro, veja-se, em particular, o recente ensaio que Enrico Martines dedica aos dois autores (Cf. E. Martines, “José Régio leitor de Mário, ou O Triunfo da Sinceridade do Artista”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, cit., pp. 65-76).

¹¹ F.C. Martins, “Os Vasos Comunicantes”, in Mário Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, edição de Fernando Cabral Martins, Assírio & Alvim, Lisboa 1998, p. 136. Pouco adiante, Martins especifica que, apresentando-se como uma ampliação de uma quadra presente em *Dispersão*, a *Confissão de Lúcio* desenvolve “o tema da impossibilidade de possuir, que é a impossibilidade de conhecer o outro, ou de sair para fora de si, ou de tocar o outro no seu mundo interior – numa palavra, o tema da comunicação, entendida no seu mais forte sentido”. A quadra a que se refere Martins é retirada do poema *Como eu não possuo*, no qual se lê: “Não sou amigo de ninguém / Forçoso me era antes possuir / Quem me estimasse – homem ou mulher, / E eu não logro nunca possuir!...” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 30).

¹² F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 201.

¹³ Eduardo Pitta chega até a afirmar que “*A Confissão de Lúcio* é a narrativa que para todos os efeitos faz arrancar o cânone contemporâneo, português e homossexual”. Em defesa da sua afirmação, cita a descrição inicial da personagem Gervásio Vila-Nova – “uma figura andrógina, com estilizações de feminilismo histórico e opiado” – e transcreve uma passagem do poema *Feminina* – em que “o sujeito confessa o desejo de ser mulher” – considerando-os ambos casos eloquentes de uma “tensão camp” a partir da qual se mostram claros “os bordos da representação homossexual”. *A Confissão de Lúcio* é, portanto, para Pitta a obra onde a íntima relação entre a “representação homossexual” e a subjetividade de Sá-Carneiro permite observar “os labirínticos recessos do autor” (Cf. E. Pitta, *Fractura: a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*, Ângelus Novus, Lisboa 2003, p. 12). Mais ou menos ao mesmo filão pertencem os artigos de F. Arenas, “Onde existir?: A (im)possibilidade

tornando assim difícil uma leitura da obra não condicionada neste sentido, embora não exista, até ao momento, nenhuma fonte documentária que fale das preferências sexuais do escritor, exceto pelo testemunho do amigo José de Araújo, residente em Paris no mesmo período de Sá-Carneiro¹⁴, e pelas cartas escritas a Pessoa¹⁵, que contam do seu breve quanto atormentado caso com uma rapariga de nome provavelmente Renée, mas conhecida como Helena¹⁶ e que indicam, se realmente quisermos procurá-la, uma orientação sexual do autor inequivocamente heterossexual. O raciocínio normalmente seguido, embora com poucas variantes, é, pelo contrário, mais ou menos este: se Lúcio se torna o amante de Marta, mas Marta não existe, sendo a projeção feminina de Ricardo que cria propositadamente Marta para poder possuir Lúcio, então estamos diante de um evidente desejo homoerótico de Ricardo por Lúcio e, de modo sempre mais

excessiva do desejo homoerótico na ficção de Mário de Sá-Carneiro”, *Metamorfozes*, 6, 2005, pp. 159-168 e de F. Bezeza, “Sexologia, Desejo e Transgressão em *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro”, in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos, *op. cit.*, pp. 37-54; para um aprofundamento do tema na literatura portuguesa, leia-se F. Curopos, *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise, 1875-1915*, L'Harmattan, Paris 2016.

¹⁴ Trata-se da conhecida carta de José de Araújo de 10 de maio de 1916 dirigida a Pessoa: “Foi no mês de Marco pouco mais ou menos que Sá-Carneiro teve a *infelicidade* de encontrar n’um dos cafés de Montmartre uma rapariga, por quem teve grande *interesse*” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Em Ouro e Alma. Correspondência com Fernando Pessoa*, cit., p. 532). José de Araújo é um comerciante português que trabalha em Paris, um “iletrado”, segundo palavras de Carlos Ferreira a Pessoa na carta de 28 e abril de 1916 (*Ibidem*, p. 531). É José de Araújo a comunicar o suicídio a Fernando Pessoa numa carta precedente de 27 de abril de 1916.

¹⁵ A rapariga aparece citada nas cartas a Pessoa de 31 de março e de 4 de abril de 1916.

¹⁶ Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 333. Sobre a misteriosa rapariga, Ermelinda Maria Araújo Ferreira informa-nos também: “Outro amigo, Xavier de Carvalho, em texto publicado no *Diário de Notícias* (3/6/1916), diz que, em visita ao quarto do poeta em Paris, encontrou na mesa de cabeceira ‘o retrato de sua bem-amada’; e acrescenta ter ouvido falar num grupo, à porta de um restaurante quase em frente ao hotel de Sá-Carneiro: ‘– É um escritor português que se suicidou por amor’. Para atribuir maior veracidade à hipótese, menciona a presença, no enterro, ‘de uma *midinette* idealmente loira com os olhos cheios de lágrimas, que atravessou a rua e deitou sobre o caixão o pequeno ramo de violetas que trazia no *corsage* de *linon* branco e cor-de-rosa pálido’. ‘– Um poeta que morreu de amor – explicava ela a uma companheira. – *Como eu o teria amado!*’. Impossível não perceber, no detalhismo descritivo, uma tentativa de ficcionalizar, à maneira romântica, o episódio para os leitores do jornal – o que só contribui para envolver em brumas e suspeitas a morte do poeta” (Cf. E.M.A. Ferreira, “Mário de Sá-Carneiro: Suicídio ou Transfiguração?”, *Anu. Lit.*, Florianópolis, Vol. 21, n.º 2, p. 97).

consciente, também de Lúcio por Ricardo. E sendo Lúcio uma projeção do autor, então Sá-Carneiro exprime, mesmo que através da ficção literária, a sua (inconfessada?) homossexualidade. É preciso admitir, por amor à verdade, que, de facto, não são poucas as passagens do romance que se prestam a esta interpretação fácil, desencadeando o entusiasmo “psicologista” e “biografista” dos críticos. Uma é certamente a que poderíamos definir a do “beijo a três”, o beijo que Ricardo dá na boca de Lúcio e que é igual aos beijos que Lúcio recebe de Marta:

Assim, uma tarde de verão, lanchávamos no terraço, quando Marta de súbito – num gesto que, em verdade, se poderia tomar por uma simples brincadeira agarotada – me mandou beijá-la na frente, em castigo de qualquer coisa que eu lhe dissera.

Hesitei, fiz-me muito vermelho; mas como Ricardo insistisse, curvei-me trémulo de medo, estendi os lábios mal os pousando na pele...

E Marta:

– Que beijo tão desengraçado! Parece impossível que ainda não saiba dar um beijo... Não tem vergonha? Anda, Ricardo, ensina-o tu... Rindo, o meu amigo ergueu-se, avançou para mim... tomou-me o rosto... beijou-me...

O beijo de Ricardo fora igual, exatamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante. Eu sentira-o da mesma maneira.¹⁷

Encontram-se outras passagens distribuídas em vários momentos do texto, mas há duas particularmente significativas, pois remetem para a sensação que Lúcio sente no momento em que possui Marta, ou seja, a de possuir também todos os seus outros amantes:

Ao estrebuchá-la agora, em verdade, era como se, em beijos monstruosos, eu possuísse também todos os corpos masculinos que resvalavam pelo seu. A minha ânsia convertera-se em achar na sua carne uma mordedura, uma escoriação de amor, qualquer rastro de outro amante...¹⁸

Podia muito bem ser assim, num pressentimento, tanto mais que – já o confessei –, ao possuí-la, eu tinha a sensação monstruosa de possuir também o corpo masculino desse amante.¹⁹

¹⁷ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 359.

¹⁸ *Ibidem*, p. 365.

¹⁹ *Ibidem*, p. 368.

Todavia, penso que o ponto sobre o qual deveríamos focar a nossa atenção não é procurar dar uma interpretação, em termos de mensagem e significado plausíveis, à pulsão homoerótica que caracteriza a relação entre Lúcio e Ricardo²⁰, nem tentar interrogarmo-nos sobre a existência/não-existência de Marta, nem, ainda menos, pesar em cada parágrafo quanto possa ser o contributo em termos de sinceridade/ficção presente no texto, mas, pelo contrário, ler *A Confissão de Lúcio* pelo tipo de literatura que quer veicular como texto: uma literatura de *Além*, uma literatura de libertação – se quisermos, até sexual e moral – que, como o próprio narrador afirma, embora sincera, fala-nos de uma “realidade inverosímil”²¹, isto é, de uma realidade irreal, feita de eventos que parecem reais, mas que não será capaz de dar nem uma resposta unívoca, nem uma explicação lógica aos factos narrados²², porque nela tudo é possível e onde, portanto, o que é importante não é distinguir o que é possível e verdadeiro do que o não é, ou então, compreender porque e como acontecem os eventos narrados, mas ler, ou seja, viver e sentir tudo o que é narrado como experiência estético-literária possível, como “realidade absoluta”²³, como via que o artista usa para exprimir a sua “realidade profunda, mas única e autêntica”²⁴, as suas ideias “estrambóticas, picarescas e complexas: as únicas

²⁰ Original, sobretudo pela requintada e sofisticada explicação, é a recente interpretação de Fernando Bezeza segundo o qual “Ao colocar o desejo no plano de uma alma interior que não tem necessariamente que ver com a morfologia física, Ricardo [...] está a usar uma visão da homossexualidade que se baseia, em certa medida, numa ideia de heterossexualidade latente em todas as formas de desejo. Isto é, Ricardo está a afirmar que apenas no plano da alma, e dependendo do seu género, se pode satisfazer o desejo: mostrando, portanto, a sua importância para a definição deste, em que o corpo não desempenha nenhum papel. Por outro lado, Ricardo está ainda a anunciar, se tivermos em conta os diálogos entre si e Lúcio a propósito da vontade de ser mulher, o surgimento de Marta como uma forma de solucionar fisicamente este desejo vivido até então no plano da alma. Digo solucionar, mas não sublinho, num contexto de homofobia internalizada, mas sim na afirmação de um modelo particular de identidade e subjetividade que deve ser entendido no seu contexto epistémico. Por outras palavras, Ricardo está desde já a sugerir que Marta será a projecção material da sua alma feminina” (Cf. F. Bezeza, “Sexologia, Desejo e Transgressão em *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro”, in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos, *op. cit.*, pp. 46-47).

²¹ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 386.

²² Os textos de Sá-Carneiro permitem sempre leituras diversas e é uma das características mais surpreendentes da sua obra: gerar muitas perguntas e ao mesmo tempo abrir a perspetiva a muitas respostas diferentes, mas nenhuma delas unívoca ou conclusiva. Por este motivo, qualquer estudo sobre a sua obra deve ser considerado sempre e apenas “uma opção” entre muitas possíveis.

²³ E. Lourenço, *Tempo e Poesia*, Editorial Inova, Porto 1974, p. 57.

²⁴ *Ibidem*, p. 60.

entanto capazes de exprimir, por sugestão, as mais íntimas particularidades do meu mundo psíquico”²⁵. Este é o objetivo da literatura de que Sá-Carneiro quer ser porta-voz: uma arte que “timbra-se para os nervos a vibrarem e não para a inteligência a medi-la em lucidez”²⁶, ou seja, uma arte que não quer ser percebida e interpretada a todo o custo, em cada parte sua e cada personagem sua, segundo os cânones e a lógica da literatura tradicional, mas que quer suscitar “impressões maiores, mais intensas a Ouro e gloriosas de Alma [...] rodopiantes de Novo, astrais de Subtileza [...] que transmudam cores e músicas, estilizando-as em ritmos de sortilégio – cadências misteriosas, leoninas miragens, oscilantes de vago, incertas de Íris. Pompa heráldica, sombra de cristal zebradamente roçagando cetim...”²⁷. De resto, di-lo o próprio Sá-Carneiro, embora indiretamente, através das palavras de uma personagem sua, o protagonista d’*A Grande Sombra*, quando afirma: “Há tão pouco que compreender no que escrevo [...] Digo: ‘A imagem da minha vida estampa-se-me como uma série de losangos de zinco’. É só isso. Não procurem nada aqui – não há nada a perceber. Meu Deus, é só isso! Nem o posso exprimir de outra maneira, com maior clareza, porque é assim – assim mesmo”²⁸.

N’*A Confissão de Lúcio*, e ainda mais em alguns contos e personagens de *Céu em Fogo*, Sá-Carneiro tenta materializar, mesmo em termos de estrutura conceptual, essa ideia de literatura de *Além* que está atrás, ou debaixo, do simples correr do caso, criando dois planos que resultam numa espécie de metanarração. Além do autêntico conto, cujo desenrolar contém personagens, lugares e acontecimentos, é como se existisse um segundo conto que desvela as suas irrealidades estruturais e conceptuais e cujo objetivo é provar que a literatura de *Além* existe e é substância material, com leis próprias, figurando-se como um mundo alternativo e irreal que, pela sua constituição, não se pode simplesmente interpretar, mas ao invés ver por imagens, sentir por sensações e cores, bem como compreender também pelo seu não-sentido. Dito com as palavras de Fernando de Moraes Gebrá: “ao mesmo tempo que o narrador conta uma experiência artística, esta realiza-se na própria estrutura textual, materializando-se em

²⁵ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 410.

²⁶ São as palavras com as quais Sá-Carneiro define a poesia inédita de Camilo Pessanha, respondendo a um inquérito promovido pelo jornal *República* sobre o melhor livro publicado nos últimos trinta anos e que apareceu no mesmo jornal a 13 de julho de 1914 (*Ibidem*, p. 647). Os poemas de Camilo Pessanha, trinta para sermos precisos, serão publicados em volume apenas em 1920 por iniciativa de Ana de Castro Osório com o título de *Clepsidra*. Dezasseis destes poemas já tinham sido publicados em dezembro de 1916 no primeiro e único número da revista *Centauro*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, p. 411.

obra de arte”²⁹. *A Confissão de Lúcio* é, portanto, um romance que quer ser lido – e talvez assim devesse ser lido, porque estas são as diretrizes do seu autor – pelo que é: apenas “maldita literatura...”³⁰, “tudo isto é literatura... tudo isto é excepcional...”³¹, “tudo isso é verdadeiro, sentido. Quando muito, sentido já como literatura”³², “tudo [...] diluído em literatura”³³, porque a literatura e mais em geral a arte e o artista não são apenas o assunto central do livro, são a própria matéria dele, apresentando-se, como explica Rita Basílio, como a “ficcionalização performativa da experiência da criação artística”³⁴ em que “o fazer literário é problematizado durante o desenrolar da narrativa [...] de forma que, enquanto os fatos descritos como realidade (“A minha confissão é um mero documento”) conformam-se em ficção e o material literário, à medida que é desenvolvido, realiza-se”³⁵. Começa, com *A Confissão de Lúcio*, esse procedimento que se fará ainda mais evidente nos contos da última coleção, razão pela qual a prosa se aproxima cada vez mais do estilo da poesia; no caso d’*A Confissão de Lúcio*, isto vale também para o que diz respeito às temáticas: da impossibilidade de possuir de *Como Eu não Possuo*, à “tristeza de nunca sermos dois” de *Partida*, ao “ser-quase” do poema *Quase*, significado que bem descreve numa carta a Pessoa datada de 14 de maio de 1913: “Muitas vezes sinto que para atingir uma coisa que anseio (isto em todos os campos) falta-me só um pequeno esforço. Entanto não o faço. E sinto bem a agonia de ser-quasi. Mais valia não ser nada. É a perda, vendo-se a vitória; a morte, prestes a encontrar a vida, já ao longe avistando-a”³⁶.

Um exemplo do que se disse é a personagem Marta que, entre tantas possíveis interpretações³⁷, pode ser considerada também uma ideia artística,

²⁹ F. de M. Gebra, “O conto ensaio *O Fixador de Instantes*: laboratório de criação de Mário de Sá-Carneiro”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, cit., p. 209.

³⁰ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 327.

³¹ *Ibidem*, p. 252.

³² *Ibidem*, p. 321.

³³ *Ibidem*, p. 623.

³⁴ R. Basílio, *Mário de Sá-Carneiro: um instante de suspensão*, Edições Vendaval, Lisboa 2003, p. 18.

³⁵ *Ibidem*, p. 23.

³⁶ M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 93.

³⁷ Sobre a figura de Marta, vejam-se também as interpretações de Rocha, que se pergunta, sem poder dar uma resposta satisfatória, se “Marta não é mais do que o “duplo” de Ricardo, uma sombra ou uma projecção dele?” (Cf. C. Rocha, *O Essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1985, p. 38); de Cerdeira, que se interroga em vão se Marta é a “máscara feminina de Ricardo que tornaria viável e moralmente aceitável a relação afetiva entre os dois

ou melhor, a materialização da ideia de arte pura de Sá-Carneiro, uma obra artística de Ricardo³⁸: ao conseguir fazer da escrita um ideal artístico que supera não só os padrões sociais, mas também a própria realidade, Sá-Carneiro constrói, a partir dela, um universo em que as personagens conseguem fazer as suas criações superarem a fronteira da arte e ganharem vida. Ou, como escreve Fernando Cabral Martins, pode ser considerada “uma ficção de segundo grau, que invade o espaço e o tempo das personagens da ficção do primeiro grau. É um duplo que tivesse sido voluntariamente criado, e que adquire vida igual àquele que o criou”³⁹. Todavia, por quanto se queira empenhar em eviscerar cada linha, é de todo impossível dizer quem é Marta, o “que” é e se é uma imagem criada pela fantasia de Ricardo – a materialização exterior da sua alma, como a define Fernando Beza⁴⁰ –, ou se existe realmente: se, com efeito, é verdade que durante todo o romance Sá-Carneiro joga muito com o termo “existir”⁴¹ precisamente em

personagens masculinos?”, ou então, “o modo concreto de visualização da dimensão feminina do corpo masculino?” (Cf. T. Cerdeira, “*Confissão de Lúcio: um ensaio sobre a voluptuosidade*”, in *Anais do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Instituto de Letras da UFF. L. Christiano, Rio de Janeiro 2005, p. 6); de Berardinelli, que também se pergunta se Marta não é “a imagem da ponte (...) a possibilitar a fusão de Lúcio (eu) e Ricardo (o outro, ou o Outro)?” (Cf. C. Berardinelli, *Estudos de Literatura Portuguesa*, cit., p. 185); de Patrícia Alves Lourenço que coloca a questão se Marta não é “a ponte, o elo que permite a união entre ambos e também o espaço – físico e corporal – onde essa união ocorre” (Cf. P.A.A. Lourenço, cit., p. 16).

³⁸ R. de C.M. Alcazar, *O Depuramento das Percepções: Uma leitura de A Confissão de Lúcio e O Retrato de Dorian Gray*, Universidade Federal do Paraná, Curitiba 2005, p. 72. Talvez não seja por acaso que é durante o período do triângulo amoroso que os dois artistas criam as suas melhores obras: Ricardo conclui o livro de poemas *Diadema* e Lúcio lança o drama teatral *A Chama*. As duas obras parecem nascer graças a Marta e, precisamente por isso, segundo Fernando Cabral Martins, os dois livros são metáforas de Marta.

³⁹ F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 243.

⁴⁰ F. Beza, “Sexologia, Desejo e Transgressão em *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro”, in Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos, *op. cit.*, p. 47. Mais adiante, o mesmo Beza define Marta como “um corpo-ego feminino fantasmático que constitui no exterior a interioridade/alma feminina do poeta Ricardo, colocando a sua subjectividade no plano do modelo de inversão sexual” (*Ibidem*, p. 49).

⁴¹ “Quem era, mas quem era afinal esta mulher enigmática, essa mulher de sombra? Donde provinha, onde *existia*?... [...] corria a casa do artista, a vê-la, a certificar-me da sua realidade – a certificar-me de que nem tudo era loucura: *pelo menos ela existia*” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 344); “Marta parecia não viver quando estava longe de mim [...] Por isso descia-me a mesma ânsia de a ver, de a ter junto de mim para estar bem certo de que, pelo menos, *ela existia*” (*Ibidem*, p. 356).

relação à personagem Marta – jogo que culmina na cena final em que Ricardo dispara sobre ela, mas quem cai morto por terra não é Marta, que desaparece misteriosamente, mas precisamente Ricardo –, é também verdade que Marta reaparece em toda a sua concretude de personagem real na narrativa *Ressurreição*, conto que amplia, de certa forma, o nosso conhecimento dos protagonistas d'*A Confissão de Lúcio*, informando-nos de que Jean Lamy, jornalista de *Le Figaro* e amigo da americana fulva, teve um papel inesperado do qual não suspeitávamos na história de amor entre ela e Ricardo – justamente o de “amigo”, como indica o seu apelido transparente –, mas dando-nos também conta de que Marta se chama de Valadares e até tivera um marido, o Conde de la Barre, de quem Lamy era secretário:

Como sempre, era claro, Jean Lamy, hoje “soiriste” da Comédia, fazedor de revistecas e operetas... mas, sobretudo, devedor do dono da casa... Inácio por sinal simpatizava bastante com o jornalista, pois ele conhecera outrora Ricardo de Loureiro, representara mesmo, involuntariamente, um papel no romance com Marta de Valadares – sendo ao tempo vago secretário do conde de la Barre –, seu marido. E tudo quanto aproximara um instante o sublime e desventurado autor do Diadema, tinha para o artista uma significação especial – tamanho culto era o seu pela obra do Mestre.⁴²

Também em *Asas* se fala de uma mulher que poderia evocar Marta: “Desde o princípio das nossas relações me quisera, à viva força, mostrar em sua casa – onde, por sinal, conheci mais tarde Sérgio Warginsky e me deixei apresentar de novo a sua mulher – ainda muito formosa – que noutros tempos, em Lisboa, conhecera em circunstâncias tão diversas”⁴³. Esta mulher poderia ser justamente Marta que, após ter deixado o Conde de la Barre e depois do parênteses matrimonial em Lisboa com Ricardo de Loureiro, voltou a viver em Paris e se apaixonou pelo diplomata russo com quem tivera um caso durante o seu casamento com Ricardo.

Marta, cuja história e cujos contornos parecem definir-se por narrações sucessivas, é uma das representações mais bem conseguidas do ideal de *Além* que Sá-Carneiro muitas vezes traduz na criação de algumas das suas personagens. Mulher fascinante, misteriosa, luxuriosa e perversa, é descrita com metáforas que remetem para o ouro e para a alma, que é simbolicamente o ouro do corpo, porque, “na gramática de Sá-Carneiro, a alma é o nome próprio do material que a arte trabalha”⁴⁴. Por este motivo, Marta pode ser, com a mesma probabilidade, uma mulher irreal que existe apenas

⁴² *Ibidem*, p. 596.

⁴³ *Ibidem*, p. 496.

⁴⁴ F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 242.

por ter sido criada por Ricardo – mas, se quisermos também, o mesmo Ricardo pode ser considerado um homem irreal que é capaz de fazer com que os outros participem da própria irrealidade que aprendeu a dominar –, sendo, portanto, o delito o resultado da intersecção fatal do mundo irreal com o mundo real, ambos vividos como autênticos enquanto dimensão estético-literária⁴⁵; mas, ao mesmo tempo e com a mesma probabilidade, Marta pode até não ser um puro reflexo luminoso e pode existir realmente. Neste caso, a confissão de Lúcio não é “um mero documento”⁴⁶ em que Lúcio apenas conta “a verdade – mesmo quando ela é inverosímil”⁴⁷ –, mas a invenção delirante de um louco homicida⁴⁸ que se quer desculpar do crime de que é acusado.

Tudo começa em 1895. No cenário do acontecimento, duas cidades: Paris e Lisboa, que são descritas de modo oposto e separam os dois ritmos diferentes da narrativa, suscitando sentimentos opostos no leitor e comportamentos diversos nos protagonistas. Paris é para Lúcio Vaz, jovem intelectual português a estudar Direito na Sorbonne, e para o círculo restrito dos seus amigos, todos intelectuais ricos à procura de um bálsamo para o *tedium vitae* que os aperta, um “momento” de energia e de luz que realmente destaque o seu lado mais brilhante e criativo, como provam as imagens coloridas e luxuriosas com que se descreve a cidade e que remetem para o clima de agitação cultural, de *glamour* e de lascívia que são deleite e nutrimento para a alma dos artistas: “a capital da Europa [...] a metrópole do mundo e da diversão, a cidade da ópera, da opereta, do balé, dos bulevares, restaurantes, das lojas de departamentos, das exposições universais e dos prazeres baratos e prontos para o consumo”⁴⁹. Todavia, Paris não é admirada apenas pela sua grandeza cosmopolita. A exaltação de Paris é mais profunda. Ricardo ama Paris pela sua alma e sente nostalgia como se fosse o corpo de uma mulher bela e ideal “E a minha saudade foi então a mesma que se tem pelo corpo de uma amante perdida [...]

⁴⁵ A realidade do sonho é também um dos temas de *Mistério* e de *Eu-Próprio O Outro*, e ainda para mais, com a mesma componente fatídica: o sonho é mais forte do que a realidade e a interpretação dos dois planos provoca a morte. O próprio Prof. Antena, que tentará explorar um continente do real que não é real – o oxímoro é obrigatório –, perecerá na experiência.

⁴⁶ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 298.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Segundo Maria Carolina Vazzoler Biscaia, a loucura “é tratada por Lúcio como uma possibilidade que pode ser cogitada pelo leitor e ele admite não ser um absurdo” (Cf. M.C.V. Biscaia, *A Estética Decadentista em A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro*, Universidade de São Paulo, São Paulo 2006, p. 69).

⁴⁹ Hauser, *História Social da Arte e da Literatura*, Martins Fontes, São Paulo 2000, p. 789.

Amo-a por uma auréola, talvez, que a envolve e a constitui em alma”⁵⁰. Personificando a cidade, Ricardo transforma Paris quase numa heterotopia: um lugar ideal, autêntica “utopia situada”, estruturada como espaço definido, mas absolutamente diferente de todos os outros espaços sociais, capaz de revelar a pluridimensionalidade do espaço vivido, mas impossível de ser explicada de forma objetiva, podendo ser sentida apenas subjetivamente, ganhando quase a dimensão de lugar antropológico porque confere uma identidade às pessoas que a vivem intensamente e que através dela se relacionam entre si e com a própria cidade:

Paris! Paris! – exclamava o poeta. – Porque o amo eu tanto? Não sei... Basta lembrar-me que existo na capital latina, para uma onda de orgulho, de júbilo e ascensão se encapelar dentro de mim. É o único ópio louro para a minha dor – Paris! [...] De Paris, amo tudo com igual amor: os seus monumentos, os seus teatros, os seus bulevares, os seus jardins, as suas árvores... [...] Entretanto, Lúcio, não creia que eu ame esta grande terra pelos seus bulevares, pelos seus cafés, pelas suas atrizes, pelos seus monumentos. Não! Não! Seria mesquinho. Amo-a por qualquer outra coisa: por sua auréola, talvez, que a envolve e a constitui em alma – mas que eu não vejo; que eu sinto que eu realmente sinto e não sei lhe explicar!...⁵¹

Portugal, retratado como um país atrasado e marginal⁵², e Lisboa, a cinzenta e nostálgica Lisboa, são, pelo contrário, o cenário perfeito para os sentimentos de culpa, para os momentos de reflexão sombria e para as reações mais ousadas, os espaços que se tornam uma só coisa com a névoa e o fundo perfeito para o mistério que envolve a personagem Marta. Paris e Lisboa, duas cidades nos antípodas – Paris “um grande salão iluminado

⁵⁰ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 325.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 324-325.

⁵² A proclamação da República em 1910 “não acarretou alterações profundas, nem nas estruturas económicas e sociais, nem nas tendências ideológicas e estéticas” (Cf. A. Saraiva, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora Lda., Porto 1982, p. 948) e o ambiente social português continuava a não favorecer as mudanças nas instituições, “realidade nacional de povo empobrecido, atrasado social e economicamente, com uma percentagem de analfabetismo única na Europa, com quase um terço da sua população obrigada a emigrar” (Cf. E. Lourenço, *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1992, p. 48). Semelhantes as palavras de Teixeira de Pascoaes numa carta escrita em 1908 ao amigo Miguel de Unamuno: “Neste momento, Portugal é um mistério. É impossível a gente calcular o que virá a ser dele. É uma Pátria que a noite envolve, entregue aos morcegos e às aves agoureiras. Aqui não se vê um palmo adiante do nariz; tudo é confusão e sombra” (J.P.T. de Pascoaes, M. de Unamuno, *Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Câmara Municipal de Nova Lisboa, Lisboa, 1957, p. 7).

a jorros – perfumes esguios, luas zebradas, cores intensas, rodopiantes...”⁵³ e Lisboa “uma casa estreita, amarela – parentes velhos que não deixam sair as raparigas – luz de petróleo, tons secos, cheiro de alfazema”⁵⁴ – que encontramos descritas mais ou menos nos mesmos termos no conto *Ressurreição*, através das palavras do protagonista, Inácio de Gouveia, outro apaixonado pela cidade francesa que, como Ricardo, diz sentir Paris dentro de si, trespassando-o, enchendo-lhe a alma, inflamando-o com as suas mil luzes e o seu progresso, com o barulho do trânsito alegre dos carros, das festas, das mulheres audazmente maquilhadas e despidas, ao contrário de Lisboa, capaz somente de o entristecer, com a sua mediocridade e a sua beata austeridade que se traduzem na ausência de mulheres audazes e seminuas pela rua e nos teatros, de automóveis de luxo e de grandes bibliotecas, nos cafés desertos, no falso pudor dos casais que na rua não andam de mãos dadas, nem se beijam, na falta de edifícios suntuosos, grandes palácios e lojas na moda:

As grandes avenidas, os boulevards tumultuantes, e à noite o Sena, sob as pontes heráldicas, arfando de mil luzes... La Cité... Nossa Senhora de Paris! – a Catedral Tragédia, elançando-se ao ar, temível, pálida de exorcismos [...] Avenida da Ópera! A rua Europeia, a rua das Raças – larga, pejada de trânsito, sonora a grande vida – imensa de Cor, cegante de Acção!... Praça Vendôme às cinco horas, rua da Paz dos cetins e esmeraldas – princesas de unhas lustrosas, vermelhas – ouro, véus, rendas, plumas, zibelinas – cortesãs e Actrizes, ídolos maquilhados da minha época, frágeis e agudos, nervosos... Montmartre dos narcóticos, às festas nocturnas [...] danças da Andaluzia, canções da Itália, ó bebedeira esquiva do Champanhe, insónia platinada dos beijos de carmim... [...] na Lisboa medíocre não circulavam mulheres luxuosas na audácia seminua dos últimos figurinos, nem silvavam automóveis pejando as avenidas – e não havia museus nem grandes bibliotecas – nem corpos nus nas apotheoses dos teatros – e os cafés eram desertos, e os amorosos não caminhavam de mãos dadas nem uniam as bocas pelas ruas.⁵⁵

O narrador do acontecimento é ao mesmo tempo também figurante e protagonista, comportando-se segundo as modalidades do que podemos definir como “narrador inconfiável” – denominação utilizada pela primeira vez pelo crítico literário estado-unidense Wayne C. Booth no seu ensaio *The Rhetoric of Fiction* de 1961 –, ou seja, um narrador cujo ponto de

⁵³ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 582.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 581; p. 583.

vista, precisamente por coincidir com o de uma personagem da história, não pode ser parcial; aliás, frequentemente altera os factos com a sua perspectiva, obrigando o leitor a pôr em discussão, muitas vezes só no final da obra, a sua credibilidade, e a reavaliar todo o caso de que o narrador só dá uma das muitas versões possíveis.

A figura do narrador na prosa sá-carneiriana merece uma reflexão mais aprofundada. Podemos distinguir três tipos: o narrador heterodiegético, externo à narrativa, que conta na terceira pessoa – é aquele que aparece em *Loucura...* e n’*O Incesto*, em *Mistério* e *Ressurreição* –, a quem Sá-Carneiro parece atribuir a função de narrar casos extremos: os “desvios” da esfera sexual, como o incesto e a homossexualidade, as obsessões psicóticas, como a loucura, fenómenos misteriosos e inexplicáveis; o narrador homodiegético, narrador-figurante que, na primeira pessoa, se limita a reportar o discurso do protagonista – é o narrador presente em *O Sexto Sentido*, em *O Homem dos Sonhos*, *Asas* e *A Estranha Morte do Prof. Antena* –, tem a tarefa de narrar as vicissitudes dos protagonistas altamente singulares: o telepático, o homem-sonho, o artista que supera a perfeição artística, o artista-cientista; ao narrador autodiegético, que conta a própria história – como os protagonistas da série *Diários*, o d’*A Grande Sombra*, *Eu-Próprio O Outro*, *O Fixador de Instantes* –, cabe expor casos de morte, suicídios e homicídios. O narrador heterodiegético afasta-se do que conta, enquanto o homodiegético apresenta da melhor maneira possível as proezas excepcionais de alguém que conheceu. O narrador autodiegético, pelo contrário, é aquele que tende a tornar a narração mais inquietante, pois dela faz parte, ao representar nela uma situação-limite, sempre de morte, e ao aproximar-se do leitor, a quem pede compreensão, sem pedir desculpas: não justifica os seus gestos, pedindo, sem o dizer, que sejam simplesmente aceites. E depois há *A Confissão de Lúcio*, que representa um caso à parte, o do narrador-figurante-protagonista inconfiável. Lúcio Vaz é, com efeito, durante cerca de um terço do conto – os capítulos I e II – o narrador externo que reporta as palavras e as ações das outras personagens: Gervásio Vila-Nova, a americana fulva e sobretudo Ricardo de Loureiro. Depois torna-se o amante da mulher do amigo Ricardo, Marta, e, contextualmente, torna-se também o narrador da sua história. Todavia, esta passagem dá-se de modo gradual e esfumado, tanto que o leitor mal se apercebe. De facto, só nas páginas da introdução e do epílogo da sua confissão, que acontece dez anos depois dos factos narrados, é que Lúcio se identifica plenamente com a fórmula do narrador autodiegético. Se não fosse por estas passagens, a confissão de Lúcio parecer-se-ia mais com a confissão de Ricardo.

Segundo a fórmula típica dos contos de Sá-Carneiro, a primeira parte d’*A Confissão de Lúcio* é dedicada à descrição da personagem principal, Ricardo de Loureiro, que é logo identificado como poeta e autor da obra

Brasas. Por todo o romance se frisa que Ricardo é um verdadeiro artista, constantemente empenhado na redação das suas obras, entre as quais uma escolha dos seus versos inéditos para uma publicação em dois volumes e um ato em versos que o empresário Santa-Cruz de Vilalva porá em cena. Diz-se também que publica um livro de poemas que é logo traduzido para o francês: *Diadema*. Esta obra é apresentada ao leitor como uma obra-prima, cujo último verso, como se deduz do texto, é escrito por Ricardo nas quatro horas exatas em que Marta vai pela primeira vez a casa de Lúcio⁵⁶. Lúcio, por sua vez, escreve uma peça teatral que lê a Ricardo e Marta pouco antes do seu regresso a Paris – *A Chama* – e que mais tarde, após um ajuste do último ato, o empresário, que tanto a queria representar, se recusará a pôr em cena. A motivação é de ordem narrativa: o facto de o drama de Lúcio conter um novo último ato fora das normas anuncia o clímax, também ele fora das regras e da verosimilhança realista, da sua confissão: o homicídio-suicídio de Marta-Ricardo.

A figura de Ricardo de Loureiro voltará no conto *Ressurreição*, de *Céu em Fogo*, onde encontramos também o jovem dramaturgo Robert Lagrange de *Loucura...* – aquele que no conto paga os cuidados ao sanatório de Davos a Mlle. Yvette Dolcey, amiga de Leonor, a filha de Monforte – e, como vimos, também aquele Jean Lamy que n’*A Confissão de Lúcio* é apresentado ao leitor como um anónimo jornalista de *Le Figaro*, sentado, com os outros, à mesa da americana fulva. Do mesmo modo, entre os amigos que frequentam a casa de Ricardo, encontramos personagens que já tínhamos conhecido em narrativas anteriores: Luís de Monforte, protagonista d’*O Incesto*, e Raul Vilar, protagonista de *Loucura...*, do qual se diz que às vezes aparece acompanhado por um amigo: “triste personagem tarado que hoje escreve novelas torpes desvendando as vidas íntimas dos seus companheiros, no intuito (justifica-se) de apresentar casos de psicologias estranhas e assim fazer uma arte perturbadora, intensa e original; no fundo apenas falsa e obscena”⁵⁷. Dado que o objetivo de quem narra a história de Raul Vilar é “pôr em evidência todos os elementos que possam servir de base para o estudo duma singularíssima psicologia; que possam tornar compreensível a incompreensível tragédia de uma alma...”⁵⁸, podemos deduzir que o amigo de Raul presente n’*A Confissão de Lúcio* é o narrador-personagem de *Loucura...*

E é nesta primeira parte do romance que se encontra o episódio d’*A Orgia do Fogo*, uma sequência longa e semiautónoma, precedida da descrição funcional de outra personagem do romance, Gervásio Vila-Nova. Perso-

⁵⁶ *Ibidem*, p. 352.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 338.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 147.

nagem secundária, não por isso menos importante para o desenvolvimento da trama, como muitas vezes acontece nas narrativas de Sá-Carneiro, destinada a desaparecer poucas páginas depois e evidente transposição literária de Guilherme de Santa-Rita⁵⁹, Gervásio Vila-Nova desempenha no romance a dupla tarefa de fazer conhecer Lúcio e Ricardo e de representar a típica atitude do artista dândi. Definido “Artista falido, ou antes, predestinado para a falência”⁶⁰, também ele oriundo de Lisboa, Gervásio torna-se o “companheiro de todas as horas”⁶¹ após chegada de Lúcio a Paris e é exemplo do artista dândi e egocêntrico, sem obra que fale de arte, sem a produzir. Lúcio admira-o, mas, ao mesmo tempo, detesta-o, porque é o protótipo do artista que admira a arte pela sua forma e não pela sua substância, ou seja, não pela obra que produz, mas pelo que de novo, surpreendente e dentro da moda apresenta em si, muitas vezes realizada e defendida por pseudo-artistas sem criatividade própria, cuja única virtude reside em ter um aspeto interessante e “artístico”: “Pois Gervásio partia do princípio de que o artista não se revelava pelas suas obras, mas sim, unicamente, pela sua personalidade [...] pouco importava a obra de um artista. Exigia-lhe, porém, que fosse interessante, genial, no seu aspecto físico, na sua maneira de ser – no seu modo exterior”⁶². Lúcio define aqueles como Gervásio – “os falsos artistas cuja obra se encerra nas suas atitudes, que falam petulantemente, que se mostram complicados de sentidos e apetites, artificiais, irritantes, intoleráveis. Enfim, que são os exploradores da arte apenas no que ela tem de falso e de exterior”⁶³.

Quanto a *A Orgia do Fogo*, pretende ser a exemplificação da arte nova. É a demonstração do alcance da arte, do seu poder de materializar, por assim dizer, aquilo que por sua natureza é imaterial, isto é, a sensação, tanto que é definida pela americana como um espetáculo em que quer “condensar as ideias sobre a voluptuosidade-arte. Luzes, corpos, aromas, o fogo e a água – tudo se reunirá numa orgia de carne espiritualizada em ouro”⁶⁴. Como se se tratasse de uma autêntica “vontade de alcançar um ponto de fusão corpo/alma, ou melhor, de fundir os sentidos de um corpo imaterializado (porque feito só de sensações) com os de uma alma

⁵⁹ Sobre a relação entre Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor, veja-se o meu recente artigo: B. Gori, “‘Um tipo fantástico, não deixando, no entanto, de ser interessante’. Mário de Sá-Carneiro ci presenta Santa-Rita Pintor”, in Barbara Gori (organização de), *Futurismo Futurismos*, Aracne, Roma 2019, pp. 241-260.

⁶⁰ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 299.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*, p. 306.

⁶³ *Ibidem*, p. 307.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 310-311.

carnalizada, porque, também ela, feita de sensações”⁶⁵. E não é um acaso que seja precisamente na noite da orgia do Fogo que Lúcio encontra Ricardo, do qual se tornará inseparável, pois é ela o momento da iniciação artística⁶⁶, o reflexo abismal, o espelho, a alegoria do mundo que o romance cria, onde a coexistência de irrealdade e realidade se torna possível e o fogo, que é o seu elemento alquímico, se torna a síntese de todas as sensações, intensificadas até ao extremo, até à transmutação. O fogo, ao mesmo tempo símbolo de destruição, purificação e ressurreição, é também metonímia da luz total, da luz tátil, da luz mágica e daquela noite:

Essa luz – evidentemente eléctrica – provinha duma infinidade de globos de várias cores, vários desenhos, de transparências várias – mas, sobretudo, de ondas que projectores, ocultos nas galerias, gol-favam em esplendor. Ora essas torrentes luminosas, todas orientadas para o mesmo ponto quimérico do espaço, convergiam nele em um turbilhão – e, desse turbilhão meteórico, é que elas realmente, em ricochete enclavinado, se projectavam sobre paredes e colunas, se espalhavam no ambiente da sala, apoteotizando-a. De forma que a luz total era uma projecção da própria luz – em outra luz, seguramente, mas a verdade é que a maravilha que nos iluminava nos não parecia luz. Afigurava-se-nos qualquer outra coisa – um fluido novo.⁶⁷

Trata-se de uma luz que é dita sexualizada e que é a síntese da fusão de perfumes, cores, música e dança. A esta luz, energia essencial e tensão

⁶⁵ F.P. do Amaral, “O desejo absoluto. A poesia de Mário de Sá-Carneiro e a lírica portuguesa dos anos 70/80”, *Colóquio/Letras*, 117/118, 1990, p. 241.

⁶⁶ Em referência ao rito de iniciação, Rafael Santana compara a figura “sacerdotal” da americana com a de Diotima: “Com efeito, se já no *Banquete*, de Platão, Diotima de Manteneia surge como uma figura inexplicavelmente estranha, pois que, num contexto sociocultural que propagava a ideia de que as mulheres não eram dotadas de inteligência e, mais que isso, em que se compreendia o próprio exercício amoroso – o único capaz de levar o ser humano ao topo da escala do conhecimento – como uma prática que só se poderia concretizar de forma plena entre homens, uma sacerdotisa dum tempo antigo vem ditar, no lugar de Sócrates, a verdadeira essência do amor, colocando-se como um ser sábio e intelectualmente sofisticado. Assim, se Platão já transgredia ao conferir a revelação dos enigmas do amor a uma figura feminina, Mário de Sá-Carneiro, ao apropriar-se – consciente ou inconscientemente – do discurso do filósofo grego, acabava por empreender uma espécie de transgressão da transgressão ao criar a personagem da americana – sáfica, sofisticada e inteligentíssima –, a quem coube, no universo ficcional de *A Confissão de Lúcio*, reverter até à radicalidade a escala proposta por Diotima” (Cf. R. Santana, “*A Confissão de Lúcio* ou o dandismo como educação às avessas”, *Via Atlântica*, 28, São Paulo 2015, p. 374).

⁶⁷ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 311.

última da matéria, luz-limite, luz símbolo acessível aos sentidos – “esta luz, nós sentíamos-la mais do que a víamos [...] ela não impressionava a nossa vista, mas sim o nosso tacto”⁶⁸ – estão estritamente ligados também o nome de Lúcio, o título das obras *Brasas* e *Chama*, além da frequente metaforização em termos de luz de sintagmas inteiros, como “suscitar luz”⁶⁹, “luz podre”⁷⁰, “nuvem de luz”⁷¹, “dar-se em luz”⁷², “luz ruiva”⁷³, aos quais poderíamos acrescentar a trama da história que anda à volta da “lucidez” e da “alucinação”⁷⁴. O elemento luz, que é central na sua obra em prosa, reaparece também noutros contos e muitas vezes está ligado precisamente ao sentido do tato; talvez porque, como explica Lilian Jacoto: “tato enquanto disposição corporal alargada, ativo nas mãos, mas também passivamente ativo na extensão do corpo enquanto pele disposta ao outro. Diferentemente do olhar [...] o tato é bastante mais misterioso e fugidio, revelando que quem sente é um corpo disposto ao ambiente que o circunscreve em contato físico”⁷⁵. Não será toda a narração apenas o conto do modo alucinado como um louco viu e viveu a realidade? E, por conseguinte, a expiação de Lúcio, uma espécie de prova da sua inocência, não será outra coisa senão a atestação do seu crime (não) cometido: a vida? No fundo, como diz Lúcio: “pareceu-me vagamente que eu era o meu drama – a coisa artificial – e o meu drama a realidade”⁷⁶.

3.1 Gervásio Vila-Nova: o artista dândi

“A minha vida é uma obra de arte”. Esta adaptação de uma célebre frase de Oscar Wilde poderia ser pronunciada pelo escultor Gervásio Vila-Nova, o protótipo sá-carneiriano do artista dândi, do artista excêntrico

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 315.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 399.

⁷¹ *Ibidem*, p. 446.

⁷² *Ibidem*, p. 523.

⁷³ *Ibidem*, p. 601.

⁷⁴ Observa Augusto Machado Paim: “Pode-se dizer que o livro é um jogo sobre a fronteira suave entre lucidez e loucura. Estarão os loucos mais lúcidos que os lúcidos? Seria a loucura uma forma mais precisa de lucidez? Esses são temas que o enredo da narrativa desenvolve” (Cf. A.M. Paim, “Estudos sobre o narrador não-confiável e outras estratégias discursivas em ‘A Confissão de Lúcio’, de Mário de Sá-Carneiro”, 2011, http://ebooks.pucrs/edipucrs/anais/ XI_SemanaDeLetras/pdf-augustopaim.pdf, p. 3).

⁷⁵ L. Jacoto, R. Ferraz, *op. cit.*, p. 201.

⁷⁶ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 370.

que manifesta “alergia” relativamente à banalidade e aos lugares-comuns; que sente prazer em surpreender e satisfação em nunca ser surpreendido, e que se diverte a chamar a atenção do seu público para as suas convicções invulgares e provocatórias, pelo seu modo de vestir – sempre elegante, com aquele toque de desleixo sóbrio, mas *glamour*, porque a perfeição do vestir consiste na simplicidade absoluta, que é o melhor modo de se distinguir – e de viver com o objetivo de desrespeitar o moralismo dominante, assumindo atitudes orgulhosas de casta e de desafio, de aristocrático do gosto e das ideias, numa sociedade em que a aristocracia de sangue já não tem peso real; que exhibe, como cultor egoisticamente narcisista de si mesmo, a própria “diversidade” e, enquanto a mostra como espetáculo, procura impô-la e servir-se dela como trampolim para a sua afirmação; que se diverte a escandalizar e a provocar, procurando o reconhecimento e a aprovação do seu público; que se isola pela sua superioridade de espírito mas que é induzido, pelo impulso da concorrência numa sociedade que comerceia a arte, a diferenciar-se com gestos clamorosos para satisfazer o seu desejo de sucesso; mas que revela também quão ambíguo é este seu inconformismo: atrás do atrevimento, da altivez e do orgulho visíveis esconde-se algo mais sombrio: a “Dor maiusculada”⁷⁷ que invade em profundidade “a máscara social do artista”⁷⁸ e que é a outra face, a invisível, de “um princípio de angústia, de intuído saber que o caminho deste sujeito dolorista é o da perdição iminente”⁷⁹, sendo que o dandismo, nas palavras de Giorgio de Marchis, “como expressão de um ideal que pretende fazer da vida uma obra-prima única e uma obra eminentemente estética, é uma operação destinada ao fracasso”⁸⁰.

Dândi a partir do seu aspeto físico conturbador e envolvido num ar de mistério artefacto – “macerado e esguio, o seu corpo de linhas quebradas tinha estilizações inquietantes de feminilismo histérico e opiado”⁸¹ com os cabelos “não escandalosos, ainda que longos [...] se lhe descobriam a testa ampla e dura, terrível, evocavam cilícios, abstenções roxas; se lhe

⁷⁷ P. Morão, “Paris e o dandismo em António Nobre e Mário de Sá-Carneiro”, cit., p. 57.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 57-58. Segundo José Carlos Seabra Pereira: “o dandismo está muito para além da amaneirada elegância de porte e vestuário, conglobando uma atitude moral (independência e liberdade), uma reação social e política (individualismo e aristocracismo) e uma posição histórica do espírito (a última forma do heroísmo) que permite salvaguardar a realização estética num mundo afundado em grosseria e materialidade” (Cf. J.C.S. Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, cit., p. 19).

⁸⁰ G. de Marchis, *O Silêncio do Dândi e a Morte da Esfinge*, cit., p. 55.

⁸¹ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 299.

escondiam a fronte, ondeadamente, eram só ternura, perturbadora ternura de espasmos dourados e beijos subtis”⁸² –, Gervásio é um daqueles que “olhamos na rua dizendo: ali, deve ir *alguém*”⁸³. Vestido de modo original mas sóbrio – “trajava sempre de preto, fatos largos, onde havia o seu quê de sacerdotal – nota mais frisantemente dada pelo colarinho direito, baixo, fechado”⁸⁴ – traz sempre, segundo a moda do tempo, um chapéu, “um *bonet* de fazenda – esquisito, era certo – mas que em todo o caso muitos artistas usavam, quasi idêntico”⁸⁵.

Como todo o dândi que se respeite, Gervásio ama a vida mundana e é um ótimo conversador que destriça os fios emaranhados do seu discurso emitindo oximoros e paradoxos, mas também erros crassos, mostrando por vezes um bom grau de ignorância que, todavia, sabe defender sempre com grande charme e convicção: “Era um conversador admirável, adorável nos seus erros, nas suas ignorâncias, que sabia defender intensamente, sempre vitorioso; nas suas opiniões revoltantes e belíssimas, nos seus paradoxos, nas suas blagues”⁸⁶. É ele que monopoliza as conversas – a única exceção é Ricardo, diante do qual Gervásio estranhamente não fala, só escuta – deixando aos outros somente a tarefa de ouvir e, no máximo, de protestar, dando-lhe, assim, involuntariamente a possibilidade de “brilhar” ainda mais; e é sempre ele que se diverte a brincar com a glória ou a infâmia da reputação dos outros, construindo e desmontando a imagem a seu bel-prazer, não segundo as qualidades ou os defeitos realmente possuídos, mas segundo os pecados ou as virtudes que Gervásio lhes atribui naquele momento, consoante o seu estado de espírito. Um companheiro empenhado e cansado que dá “respostas impagáveis”⁸⁷ e usa o pronome “vós” para indicar todo o resto do mundo menos ele, o artista incapaz “de se condensar numa obra – disperso, quebrado, ardido”⁸⁸, autor de esculturas sem pés nem cabeça “pois ele só esculpia torsos contorcidos, enclavinados, monstruosos, onde porém, de quando em quando, por alguns detalhes, se adivinhava um cinzel admirável”⁸⁹.

Mestre do paradoxo, adora surpreender com as suas afirmações snobes e bizarras sobre a arte; mesmo sobre a sua arte que, conscientemente, sabe

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 300.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 306.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 300.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 317.

que não é apreciada – “não imagina a pena que eu tenho de que não gostem das minhas obras. [...] Mas não pense que é por mim. Eu estou certo do que elas valem. É por *eles*, coitados, que não podem sentir a sua beleza”⁹⁰. Ou então, sobre a publicação das obras, conceito sobre o qual exprime uma ideia decididamente peculiar: “o verdadeiro artista deve guardar quanto mais possível o seu inédito. [...] Só compreendo que se publique um livro numa tiragem reduzida; e a 100 francos o exemplar [...] Ah! Eu abomino a publicidade!...”⁹¹.

Lúcio admira-o e detesta-o ao mesmo tempo: sente-se atraído “como um vício pernicioso”⁹² por esta personagem, pelo fascínio que é capaz de suscitar nos outros – quer nas mulheres “que o seguiam de olhos fascinados quando o artista, sobranceiro e esguio, investigava os cafés”⁹³, quer nos outros artistas, “literatos, pintores, músicos, de todos os países”⁹⁴ –, mas, ao mesmo tempo, acha insuportáveis e irritantes certas poses suas forçadas e pedantes de “mestre” que tudo sabe e tudo percebe e que se põe numa posição de indignada superioridade relativamente aos que não mostram possuir o mesmo requinte e a sensibilidade da elite cultural a que Gervásio se gaba de pertencer, como Lúcio, que é definido pelo escultor como “uma natureza simples”⁹⁵. Detesta a sua arrogante superficialidade ao elogiar só a arte “da última hora”⁹⁶, ao exaltar a qualidade de obras que nem sequer leu, ao contradizer uma opinião só porque partilhada pela maioria. Este é o único motivo pelo qual desaprova as lições teóricas sobre a voluptuosidade como forma de arte provocadoramente dadas pela americana fulva: “Não; a voluptuosidade não era uma arte. Falassem-lhe do ascetismo, da renúncia. Isso sim!... A voluptuosidade ser uma arte? Banalidade... Toda a gente o dizia ou, no fundo, mais ou menos o pensava”⁹⁷.

Impossível não encontrar em Gervásio Vila-Nova os gestos, as palavras, os comentários de Santa-Rita Pintor que Sá-Carneiro pontualmente refere ao amigo comum Fernando Pessoa nas cartas escritas de Paris e que merecem até uma denominação própria: “Santarritana”. A partir do aspeto físico, até ao seu feito egocêntrico, megalomaniaco e narcisista, este artista “que conseguiu produzir uma obra realizada com o mesmo instrumento

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*, p. 307.

⁹³ *Ibidem*, p. 300.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 301.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 305.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 302.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 304.

com que os futuristas queriam destruir o passadismo, isto é, o fogo, trando-se de uma obra inexistente, invisível, reduzida a cinzas”⁹⁸, Santa-Rita é o dândi com quem Sá-Carneiro passou mais tempo e que melhor conheceu. Como Gervásio Vila-Nova, também Santa-Rita Pintor promove uma ideia de arte invisível atribuindo-se o direito de definir artísticas apenas as obras literárias que não se podem narrar – “Declarou-me quando lhe contei *O Homem dos Sonhos*: Que era interessante, sem dúvida, mas que só pelo facto de se poder contar perdia para ele todo o mérito. Enfim: só admite coisas que se não possam narrar”⁹⁹; como ele, só fala de arte, mas, na prática, “se porventura se chega a qualquer ponto de discussão literária ele põe termo à conversa”¹⁰⁰, porque “não quer abastardar as suas opiniões”¹⁰¹. Um artista que procura doutrinar Sá-Carneiro, exatamente como Gervásio faz com Lúcio, para uma ideia de arte e de artista que Sá-Carneiro, como Lúcio, parece não partilhar plenamente: uma obra de arte que se concretiza não em quadros ou desenhos ou ilustrações, que na maioria das vezes permanecem ao nível de grandiosas ideias instantâneas, mas que no seu exibicionismo o leva a fazer da sua breve vida uma contínua e vertiginosa aventura; uma vida dedicada, de modo ciente, à construção e à valorização da imagem de si, com o objetivo de divulgar no ambiente artístico e literário um retrato preciso da sua pessoa; um autorretrato realizado, não com cores e pincéis, mas com os excessos e o inconformismo da sua própria vida; um autorretrato vivo, portanto, com a garantia de um nome e de uma imagem bem construída que poderiam ter colmatado, como de facto aconteceu, a ausência de qualquer produção artística, a cujo cumprimento real, entre outras coisas, Santa-Rita Pintor não atribui nenhum significado nem valor:

Das suas palavras depreende-se que só é artista quem assim procede – e só por proceder assim. De forma que ele, adoptando essas ideias, parece tê-las adoptado unicamente para ser como os artistas – para ser artista. [...] Em resumo: No artista o que menos lhe parece importar é a obra. O que acima de tudo lhe importa são os seus gestos, os seus fatos, as suas atitudes. Assim não usa relógio porque os artistas não usam relógio...¹⁰²

⁹⁸ B. Gori, “‘Um tipo fantástico, não deixando, no entanto, de ser interessante’. Mário de Sá-Carneiro ci presenta Santa-Rita Pintor”, cit., p. 246.

⁹⁹ Carta de 28 de outubro de 1912 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 14).

¹⁰⁰ Carta de 10 de dezembro de 1912 (*Ibidem*, p. 23).

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*, p. 24.

Atitudes e ideias que se, por um lado, irritam Sá-Carneiro – que basicamente o critica pela sua falta de ética e pela profunda imoralidade, sobretudo quando “aventando o ar, de narinas abertas, olhar olhando ao alto, e por altissonante o eterno Santa-Rita me lecciona [...]”¹⁰³, considerando-o um artista quase inferior que não “tem valor para fazer coisas tão belas” –, por outro, porém, e ao mesmo tempo, exercem sobre ele um forte fascínio, um apelo ao qual Sá-Carneiro não consegue fugir.

Uma relação problemática e controversa, portanto, a de Sá-Carneiro e Santa-Rita Pintor, como a de Lúcio e Gervásio Vila-Nova, mas ambas extremamente úteis e importantes: graças a Santa-Rita, Sá-Carneiro entra em contacto e conhece de perto aquelas que, na época, eram consideradas as duas correntes vanguardistas mais significativas – o Cubismo e o Futurismo –, cujas influências são evidentes na obra literária sá-carneiriana, que é profundamente pictórica, com uma linguagem adjetival que gira fortemente à volta da retórica da cor e que faz dele o poeta cujo sentido da cor é um dos mais intensos entre os homens de letras do seu tempo; graças a Gervásio, Lúcio conhece Ricardo, cujo encontro “marcou o princípio da [sua] vida”¹⁰⁴.

Gervásio Vila-Nova e Santa-Rita Pintor: dois artistas dândis que tentaram viver as suas vidas como se fossem uma obra de arte e que deixaram duas incógnitas semelhantes: um suicídio – “Gervásio Vila-Nova [...] se suicidara, arremessando-se para debaixo dum comboio”¹⁰⁵ – e uma obra reduzida a cinzas. Dois gestos que parecem dar concretude ao impulso mortal típico do artista moderno, que intuíram que o futuro não seria outra coisa senão uma parede contra a qual esbarrariam, partindo-se, e perceberiam que, além do azul daquele céu “novo”, não há certezas verdadeiras. Porque, como diz Marshall Berman: “ser moderno é viver uma vida de paradoxos e contradições [...] num ambiente que prometa aventuras, poder, alegria, crescimento e transformação das coisas à nossa volta, mas que, ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”¹⁰⁶, não sendo mais possível, nas palavras de Eduardo Lourenço, “virar a esquina da modernidade para qualquer restauração do Sentido nela perdido, glosado ou esquecido sem tropeçar no Morto, eternamente sem sepultura, como a um suicida sacralmente é devido”¹⁰⁷.

¹⁰³ Carta de 10 de maio de 1913 (*Ibidem*, p. 84).

¹⁰⁴ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 316.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 338.

¹⁰⁶ M. Berman, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁷ E. Lourenço, “Suicidária Modernidade”, cit., p. 12.

3.2 Ricardo de Loureiro: o artista ideal

Ricardo de Loureiro representa o artista ideal, “uma criatura superior – genial, perturbante”¹⁰⁸, predestinada à arte, que possui tudo aquilo que um verdadeiro artista deve ter: o seu mundo interior “ampliou-se – volveu-se infinito, e hora a hora se excede”¹⁰⁹ e é por isso que Ricardo pensa, fala, sente e vive como um artista puro, julgando a realidade do seu ponto de vista privilegiado de homem de letras refinado. Não é por acaso que é a ele, e em parte a Inácio de Gouveia de *Ressurreição*, que Sá-Carneiro confia a tarefa de representar e contar da melhor forma a sua ideia de artista e de arte.

Imediatamente identificado como poeta, “o poeta de *Brasas*”¹¹⁰, Lúcio sente logo no primeiro encontro uma profunda simpatia por este artista de “rosto árabe de traços decisivos, bem vincados, uma natureza franca, aberta”¹¹¹ que aprecia o conto que Lúcio considera o seu preferido, *João Tortura*, mas ao qual nem a crítica nem os seus amigos nunca reconheceram valor algum. Pelas ideias bizarras que exprime¹¹² e pelo tipo de vida recatada e elegante que tem, podê-lo-íamos definir como um dândi, mas falta-lhe, todavia, uma característica indispensável para ser designado como tal: a declarada atenção pelo superficial e frívolo, que se traduz, por contraste, em profundidade de pensamentos, sentimentos e sinceridade de

¹⁰⁸ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 324.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 329.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 302.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 308.

¹¹² Entre as ideias mais bizarras vale a pena lembrar o terror pelos arcos, os triunfais, mas sobretudo pelos velhos arcos de rua; a inquietude pelo céu das ruas estreitinhas com edifícios altos; sentir a sua alma fisicamente; invejar as suas pernas por não sofrerem, visto não terem alma; não saber provar afetos, mas apenas ternuras; não poder ser amigo de ninguém, a não ser possuindo-o. A última afirmação é aquela à volta da qual muita crítica literária construiu a principal leitura do romance: “A maior estranheza do meu espírito, a maior dor da minha vida... É só isso: não posso ser amigo de ninguém...[...] Nunca soube ter afectos, 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 senti, apenas as adivinhei. Para as sentir, isto é, para ser amigo de alguém (visto que em mim a ternura equivale à amizade) forçoso me seria antes possuir, quem eu estimasse, ou mulher ou homem. Mas uma criatura do nosso sexo, não a podemos possuir. Logo eu poderia ser amigo duma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo [...] Entretanto estes desejos materiais sinto-os na minha alma” (*Ibidem*, p. 333).

opiniões, tanto que Lúcio define as suas conversas como sendo “bem mais conversas de alma, do que simples conversas de intelectuais”¹¹³ e Ricardo como “alguém que sabia descer um pouco aos recantos ignorados do [seu] espírito – os mais sensíveis, os mais dolorosos”¹¹⁴. Mesmo as suas afirmações mais singulares e impossíveis, que recordam em parte a Lúcio certas saídas de Gervásio, são, contrariamente às deste, sempre verdadeiras e sinceras, porque traduzem emoções que Ricardo realmente sentiu e pensamentos que realmente teve. Porém, o que acontece quando estas ideias aparecem nele é que já são “literalizadas”, isto é, nascem já como literatura, como dimensão estético-literária:

Outras vezes também, Ricardo surgia-me com revelações estrambóticas que lembravam um pouco os snobismos de Vila-Nova. Porém nele, eu sabia que tudo isso era verdadeiro, sentido. Quando muito, sentido já como literatura. Efectivamente, o poeta explicara-me, uma noite: – Garanto-lhe, meu amigo, todas as ideias que lhe surgiam nas minhas obras, por mais bizarras, mais impossíveis – são, pelo menos em parte, sinceras. Isto é: traduzem emoções que na realidade senti; pensamentos que na realidade me ocorreram sobre quaisquer detalhes da minha psicologia. Apenas o que pode suceder é que, quando elas nascem, já venham literalizadas...¹¹⁵

Artista de talento e de êxito, sem problemas económicos – “Aos vinte e sete anos, não conseguí ganhar dinheiro pelo meu trabalho. Felizmente não preciso...”¹¹⁶ –, vive de maneira conflitual quer a sua relação com a vida, a “Vida com V grande”¹¹⁷, quer a sua relação com a arte, em especial com os que se reputam os expoentes e os seguidores da arte “nova” e que no romance são representados pelos artistas do círculo iniciático de “sacerdotes” provocadores e altivos que Ricardo frequenta e de que Gervásio Vila-Nova e a americana fulva são a personificação: “Nos meios onde me tenho embrenhado, não sei porque senti-me sempre um estranho”¹¹⁸. Por isso, Ricardo define-se como um «isolado», mesmo tendo uma vida social intensa, como demonstra a sua presença frequente em cafés literários, teatros e *music-halls* e a sua ânsia de sentir dentro de si toda a agitação destes “meios intensamente contemporâneos, europeus e

¹¹³ *Ibidem*, p. 317.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 318.

¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 320-321.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 310.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 320.

¹¹⁸ *Ibidem*.

luxuosos”¹¹⁹: “É curioso: sou um isolado que conhece meio mundo, um desclassificado que não tem uma dívida, uma nódoa – que todos consideram e que, entretanto, em parte alguma é admitido...”¹²⁰. Pelo mesmo motivo se define também com uma grande incoerência, porque ama a vida, mas, enquanto artista de génio, não a pode viver:

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, abatido, parado de energia, e admiro a vida entanto como nunca ninguém a admirou! [...] ‘a vida de todos os dias’ – é a única que eu amo. Simplesmente não a posso existir... E orgulho-me tanto de não a poder viver... orgulho-me tanto de não ser feliz...¹²¹

Relativamente à vida e aos que a vivem, tem uma atitude ambígua e contrastante: se, por um lado, parece desprezá-los, definindo-os “criaturas inferiores”¹²², “conhecidos banais”¹²³, “gente média”¹²⁴, por outro, parece invejá-los – “Ah, quantas vezes isolado em grupos de conhecidos banais, eu não invejei os meus camaradas...”¹²⁵ –, porque na sua banalidade são felizes – “é lamentável a banalidade dos outros... Como a “maioria” se contenta com poucas ânsias, poucos desejos espirituais, pouca alma... [...] A maioria, meu caro, a maioria... os felizes... E daí, quem sabe se eles é que têm razão...”¹²⁶ –, porque na sua mediocridade gozam de paz e serenidade – “como valera mais se fôssemos da gente-média que nos rodeia. Teríamos, pelos menos no espírito, a suavidade e a paz. Assim temos só a luz. Mas a luz cega os olhos...”¹²⁷ –, limitando-se a fazer aquilo que, apesar de aparentemente simples, o artista não consegue fazer, ou seja, viver: “A boa gente que aí vai, meu querido amigo, nunca teve destas complicações. Vive. Nem pensa...”¹²⁸. De facto, sente uma forte atração por essa vida simples e banal e nela mergulha de vez em quando, procurando aí um bálsamo para as próprias inquietudes: “Um meu companheiro íntimo [...]

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 321.

¹²⁰ *Ibidem*, pp. 319-320.

¹²¹ *Ibidem*, p. 325; p. 328.

¹²² *Ibidem*, p. 327.

¹²³ *Ibidem*, p. 326.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 328.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 326.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 327.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 328.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 329.

admirava-se de me ver acamaradar com certas criaturas inferiores. É que *essas* andavam na vida, e eu aprazia-me com elas numa ilusão”¹²⁹. Daqui aquela que Ricardo define a sua incoerência: “Vocês, os verdadeiros artistas, as verdadeiras grandes almas – eu sei – nunca saem, nem pretendem sair, do vosso círculo de ouro – nunca lhes vêm desejos de baixar à vida. É essa a vossa dignidade. E fazem bem. São muito mais felizes... Pois eu sofro duplamente, porque vivo no mesmo círculo dourado e, entretanto, sei-me agitar cá em baixo...”¹³⁰. Uma incoerência que Lúcio considera, pelo contrário, a prova de ele ser realmente um artista superior, não necessitando, para ser genial, da forma mais alta de higiene artística, o isolamento da multidão e do quotidiano:

Ao contrário, eis pelo que você é maior... Esses a quem se refere, se não ousam descer, é por adivinharem que, se se misturassem à existência quotidiana, ela os absorveria, soçobrando o seu gênio de envolta com a banalidade. São fracos. E esse pressentimento, instintivamente os salva. Enquanto que o meu amigo pode arriscar o seu gênio por entre os medíocres. É tão grande que nada o sujara.¹³¹

Apesar de todas as precauções e de todas as tentativas, nem sequer os artistas são felizes: “Não éramos felizes – oh! não... As nossas vidas passavam torturadas de ânsias, de incompreensões, de agonias, de sombra... Subíramos mais alto; pairávamos sobre a vida. Podíamos-nos embriagar de orgulho, se quiséssemos – mas sofríamos tanto... tanto... O nosso único refúgio era nas nossas obras”¹³². Mesmo dedicando-se de corpo e alma à própria arte, o que Ricardo sente é um sentimento de insatisfação, de tédio, de mal-estar geral: “Nada me encanta já. Tudo me aborrece, me nauseaia. Os meus próprios raros entusiasmos, se me lembro deles, logo se me esvaem”¹³³. Até os sonhos deixaram de o entusiasmar: “Os sonhos [...] eles próprios me fartaram: são sempre os mesmos – e é impossível achar outros... Depois, não me saciam apenas as coisas que possuo – aborrecem-me também as que não tenho, porque, na vida como nos sonhos, são sempre as mesmas”¹³⁴ – razão pela qual o único objetivo da sua “existência deserta”¹³⁵ é só “Gastar tempo [...] Se viajo, se escrevo – se vivo, numa

¹²⁹ *Ibidem*, p. 327.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*, p. 318.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibidem*.

palavra, creia-me: é só para consumir instantes”¹³⁶; uma vida que, embora “livre de estranhezas”¹³⁷, é todavia “uma vida bizarra – mas duma bizzarria às avessas. Com efeito, a sua singularidade encerra-se, não em conter elementos que se não encontram nas vidas normais, mas, sim, em não conter nenhum dos elementos comuns a todas as vidas. Eis pelo que nunca me sucedeu coisa alguma. *Nem mesmo o que sucede a toda a gente*”¹³⁸.

Ricardo dá duas definições da sua vida que denunciam a essência do seu tormento, que consiste na incapacidade de viver a vida diária, embora o deseje – porque sente e sabe que o seu papel na vida não é a condenação à vida banal –, e, ao mesmo tempo, não conseguir alcançar aquele estado de elevação e de *Além* para o qual sabe e sente estar predestinado. A primeira refere-se à sua alma, que compara com o estado de um grupo de galinhas que tinha visto durante um espetáculo e que, além de se encontrarem malgrado seu no palco, pediam claramente, através dos seus simples gestos, que as deixassem em paz, mas, pelo contrário, eram continuamente perturbadas; uma imagem que apela mais uma vez para a vontade de dormir, de se anestesiar no sono, como forma não apenas de impedir, mesmo que por breve tempo, quaisquer acessos ao mundo externo e à sua realidade, mas também de conseguir momentaneamente esquecer-se de si mesmo e do mundo circundante:

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 essas pobres bichos, também a minha alma anda estremunhada* – descobri em frente deles. Sim, a minha alma quer dormir e, minuto a minuto, a vêm despertar jorros de luz, estrepitosas vozearias: grandes ânsias, ideias abrasadas, tumultos de aspirações – áureos sonhos, cinzentas realidades...¹³⁹

A segunda definição refere-se à sua existência, comparada com uma esplêndida música tocada por um péssimo violinista: “Ouve esta música? É a expressão da minha vida: uma partitura admirável, estragada por um horrível, por um infame executante...”¹⁴⁰.

Depois, na vida de Ricardo, e, portanto, na de Lúcio, acontece algo: entra uma mulher, Marta, que, como se descobrirá no final do romance,

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 326.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 323.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 324.

Ricardo diz ter procurado (criado?) propositadamente para poder recompensar os sentimentos de afeto e de amizade que sabia que Lúcio provava por ele através da única forma que lhe era possível, a possessão: “ao possuí-la, eu sentia, *tinha nela*, a amizade que te devera dedicar [...] Foi como se a minha alma, sendo sexualizada, se materializasse para te possuir... [...] Só para ti a procurei..”¹⁴¹. Com o aparecimento de Marta, tudo muda e tudo começa a desagregar-se. Quanto mais a vida de Ricardo se torna feliz graças a ela e à sua presença – “Por sua parte, Ricardo só me parecia feliz no seu lar”¹⁴² –, mais a relação com Lúcio se deteriora, porque Lúcio não compreendeu, por todo esse tempo, a grandeza do “plano” do amigo – e Ricardo sabe-o quando afirma “Nunca me lembrei de que os demais o não entenderiam”¹⁴³ –, deixando-se banalmente minar e contaminar pelos sentimentos humanos e burgueses que, pelo contrário, o verdadeiro artista, o artista ideal, do alto da sua superioridade de espírito, sabe bem controlar em nome de um objetivo bem mais significativo para ele, o da amizade recíproca: “Que valem os outros, entanto, em face da tua amizade? Coisa alguma! Coisa alguma!...”¹⁴⁴. E, assim, o que num primeiro momento eram obsessões, transforma-se, em Lúcio, progressivamente em tormentos, físicos além de mentais, e, depois, em ciúmes; e o ciúme, por fim, em desprezo pelo suposto comprazimento de Ricardo em relação às traições da mulher, pela sua falta de orgulho. E tudo acaba por se desfazer completamente com Ricardo morto, Marta incompreensivelmente desaparecida e Lúcio detido e condenado a dez anos de prisão por um crime que, diz, não cometeu. A Ricardo, o artista ideal, como a tantas outras personagens sá-carneirianas antes e depois dele, não resta senão destruir com as próprias mãos a materialização do seu triunfo, Marta, antes de permitir que a realidade, com os seus sentimentos baixos e vulgares, suje e destrua aquilo pelo qual o triunfo fora procurado com tanto afã: a amizade recíproca com Lúcio.

¹⁴¹ *Ibidem*, pp. 384-385.

¹⁴² *Ibidem*, p. 339.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 383.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 384.

4.

CÉU EM FOGO

O volume de contos *Céu em Fogo*, impresso pelas Oficinas Gráficas da Tipografia do Comércio de Lisboa, a 28 de abril de 1915, é publicado pela Casa Editora Livraria Brasileira Monteiro e Companhia, com uma tiragem de 95 exemplares.

Composto por oito contos escritos entre março de 1913 e setembro de 1914, embora alguns deles projetados já a partir de 1912¹, *Céu em Fogo* contém dedicatórias a alguns dos principais colaboradores da revista *Orpheu* – cujos dois números saem em março e em junho de 1915²,

¹ Numa carta escrita de Paris a Fernando Pessoa e datada de 31 de dezembro de 1912, Sá-Carneiro fala já do projeto de um conto intitulado *O Homem dos Sonhos*: “O ‘Homem dos Sonhos’ está em meio. Há lá uma fase nova. Diga-me o que pensa dela: ‘Decididamente na vida anda tudo aos pares, como os sexos. Diga-me: conhece alguma coisa mais desoladora do que isto de só haver dois sexos?’ (a frase é pouco mais ou menos esta). Depois o Homem descreverá a voluptuosidade dum país em que há um número infinito de sexos, podendo-se possuir ao mesmo tempo os vários corpos” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., pp. 26-27).

² Como nota Giorgio de Marchis, 1915 “é um ano de intensa actividade editorial”, mas “em termos de criatividade literária, não é um ano particularmente fecundo”. Isto não significa que Sá-Carneiro não escreva; aliás, escreve e escreve muito, só que, “devorado por uma autêntica obsessão epistolar, escreve sobretudo cartas: aos amigos, ao pai, a Maria Cardoso Peixoto, a mulher que em breve se tornará a segunda esposa do pai, ao avô, a livreiros e tipógrafos e até a um jornal republicano, ao ponto de 1915 dever ser considerado, sem dúvida, o ano em que o vício absurdo da correspondência, atinge o grau mais elevado” (Cf. G. de Marchis, “Mário de Sá-Carneiro. “Perdido. Solitário e pelos Cafés Baratos”, in Steffen Dix (org.), *1915. O Ano do Orpheu*, Edições Tinta-da-China, Lisboa 2015, p. 240). A fase posterior ao *Orpheu* e à publicação de *Céu em Fogo* denota uma certa dificuldade criativa, sendo meses de projetos literários nunca realizados, dos quais sobram apenas títulos de obras e vários esboços de contos que nunca verão a luz: *Novela Romântica*, *Para Lá*, *Pequeno Elemento no Caso Fabrício* e *O Cúmplice*. Trata-se dessa espécie de “anestesiamento” de que fala a Pessoa numa carta de 31 de dezembro de 1912, que o impede de “explanar ideias. Tal anestesiamento resume-se em levar uma vida oca,

portanto, pouco antes e pouco depois do volume – e é apresentado a Fernando Pessoa por Sá-Carneiro, numa carta datada de 21 de janeiro de 1913, como “um pequeno livro que me parece deveras interessante e original, reunindo a essas qualidades a pequena extensão material. É um livro muito mais a fazer com o pensamento do que com a mão. É um livro que levará meses a ser trabalhado na rua e semanas a ser escrito”³. São contos nos quais encontramos insistentemente repetidas algumas temáticas fundamentais e atitudes típicas das personagens-chave desta última parte da obra sá-carneiriana, a ponto de alguns textos assumirem quase a função de “escrita laboratorial”⁴ para a redação de contos posteriores, como no caso do episódio das cartas escritas à bailarina n’*O Fixador de Instantes* e que encontraremos desenvolvido, de forma mais ampla, no conto *Ressurreição*⁵. Personagens e temáticas que, precisamente por estarem muitas vezes presentes e serem descritas de modo semelhante, tendem a confundir-se na memória do leitor: basta pensar no protagonista d’*A Grande Sombra* e no protagonista do conto *O Fixador de Instantes*, cujos homicídios quase idênticos de duas mulheres, por sua vez, quase

inerte e humilhante – e doce contudo. Outros obtêm essa beatitude morfinizando-se, ingerindo álcool. Eu não; procedo de outro modo: saio de manhã, dou longos passeios, vou aos teatros, passo horas nos cafés. Consigo expulsar a alma. E a vida não me dói. Acordo momentos, mas logo ergo os lençóis sobre a cabeça e de novo adormeço. No entanto quero que esta letargia acabe. E fixei-lhe o termo para justamente de hoje a uma semana...”. (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 26). Sensação que reafirma ainda com mais clareza numa carta precisamente de 18 de novembro de 1915: “Vai um mundo de crepúsculo pela minha alma cansada de fazer pinos. Há capachos de esparto, muito enlameados pelo meu mundo interior. O pior é que nem ao menos sei como só hei-de secar! Sinto ‘material’ literário com fartura no meu estado psíquico actual para novas obras. Mas falta-me a coragem, todo o incentivo – ‘o prémio’ – para escrever, trabalhar. E eu não faço nada sem prémio” (*Ibidem*, pp. 238-239).

³ Carta de 21 de janeiro de 1913 (*Ibidem*, p. 35).

⁴ F. de M. Gebra, “O conto ensaio *O Fixador de Instantes*: laboratório de criação de Mário de Sá-Carneiro”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, cit., p. 212.

⁵ O breve episódio de *Ressurreição*, em que se narra a troca de cartas entre o protagonista Inácio de Gouveia e uma bailarina de um pequeno teatro de Montmartre poderia ser, por sua vez, a transposição literária de um episódio realmente vivido por Sá-Carneiro, ou pelo menos, assim nos induzem a crer as ditas *Cartas à Desconhecida*: duas cartas em francês escritas por Sá-Carneiro mais ou menos durante a redação d’*O Fixador de Instantes* (janeiro de 1913) a uma bailarina, não ainda identificada, da qual se diz que dança na sala vermelha de um teatro de Paris. A primeira publicação destas cartas deve-se a François Castex, que, em 1988, as publica com o título de *Lettres à l’inconnue* (Cf. F. Castex, “Sá-Carneiro – Lettres a l’inconnue”, *Nova Renascença*, 30/31, 1988, pp. 279-300).

idênticas, fazem destes dois contos “duas histórias com a mesma fábula”⁶, como observa Fernando Cabral Martins; ou no jogo com o fator tempo nos dois pseudodiários *A Grande Sombra* e *Eu-Próprio O Outro*, a cuja objetivação enquanto cronologia se contrapõe uma subjetividade que tende a dissolver-se nos dois protagonistas semelhantemente “Outros”; a mesma sensação de sentir em si grandes espaços urbanos que encontramos quer no protagonista de *Mistério*, quer no de *Eu-Próprio O Outro*, quer ainda no de *Ressurreição* não permite lembrar qual dos três é que afirma, por exemplo, “Serei uma nação? Ter-me-ia volvido um país? Pode ser. O certo é que sinto Praças dentro de mim”⁷; mesmo relativamente ao conceito de “possuir”, que encontramos em quase todos os contos, só com dificuldade somos capazes de recordar se e como consegue possuir, por exemplo, *O Homem dos Sonhos* (com a vista) ou Inácio de Gouveia de *Ressurreição* (com a alma, à maneira de Ricardo de Loureiro).

Normalmente, também em *Céu em Fogo* Sá-Carneiro abre com uma breve epígrafe, desta vez retirada da versão francesa de 1887, de Victor Dérely, do romance *O Idiota*, de Fëdor Dostoievski: “*Qu’importe que ce soit une maladie, une tension anormale, si le résultat même, tel que, revenu à la santé, je me rappelle et l’analyse, renferme au plus haut degré l’harmonie et la beauté...*”⁸. Sendo a função da epígrafe que se põe à cabeça de um texto anunciar e apresentar ao leitor, de modo sintético e com palavras autorais, o que se dirá, torna-se clara a mensagem que Sá-Carneiro pretende transmitir com este volume: demonstrar, através da sua representação literária, que aquela dimensão de irrealidade à qual dá o nome de *Além*⁹ (não por acaso o primeiro título hipotético do volume, desde sempre almejado e já esboçado nas obras precedentes) não só existe e encontra aqui a sua aplicação mais elevada – descrevendo situações e personagens que não fazem parte de o que comumente pertence à esfera do real e do possível por serem anómalos, inexplicáveis, e, por vezes, dificilmente justificáveis e admissíveis, representando infrações deliberadas às leis naturais, aos esquemas comuns, às regras éticas e morais e às normas estabelecidas –, mas que nesta realidade irreal podem viver também com harmonia e beleza; ou melhor: que esta realidade irreal pode até ser fonte de harmonia e beleza, gerando arte na única forma concebível para Sá-Carneiro: uma arte superior em que a arte se faz vida e a vida se faz arte e que poderíamos definir, para retomar as palavras do protagonista d’*A Grande Sombra*, como aquela dimensão caracterizada por um “conjunto

⁶ F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 246.

⁷ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit. p. 523.

⁸ *Ibidem*, p. 392.

⁹ Sobre o conceito de *Além*, veja-se o parágrafo 1.2.

misterioso – indistinto, *difuso*, entrecruzado, impossível de destringir: era mar onde era também cidade; havia palácios reais ao mesmo tempo florestas”¹⁰.

De facto, todas as personagens que habitam os contos deste volume fazem mais ou menos isto: criam arte no momento em que vivem uma vida de *Além*, conseguindo superar as leis da gravidade (como o protagonista de *Asas*), as leis do tempo (como o protagonista d’*O Fixador de Instantes*), as leis de tempo e espaço (como o protagonista d’*O Homem dos Sonhos* e o Prof. Antena, protagonista do conto homónimo) e desrespeitar as leis éticas e morais ao cometer crimes hediondos (como o protagonista d’*O Fixador de Instantes* e d’*A Grande Sombra*).

Há uma fileira de personagens envolvidas no mistério a partir dos nomes que não têm. Em oito contos, com efeito, só três personagens são identificadas com um nome: Petrus Ivanowitch Zagoriansky, de *Asas*; o Prof. Antena, d’*A Estranha Morte do Prof. Antena*; e Inácio de Gouveia, de *Ressurreição*. Nos outros, domina a despersonalização: personagens sem nome, não porque sejam homens quaisquer – pelo contrário, são todos artistas sublimes que conseguem dar vida à forma de arte mais elevada que o seu autor concebe –, mas pelo facto de os seus nomes não terem nenhum significado; as personagens tornam-se arquétipos que o autor utiliza para a narração de uma grande história: a do artista moderno, denunciando, na privação ou falta daquela palavra especial que é o nome próprio, um vazio profundo de sentido e de identidade. O seu anonimato reflete, portanto, a sua condição existencial de “não-ser”: demasiado artistas para a vida, demasiado homens para a arte, obcecados pelo tédio de viver e ansiosos por viver um vida-outra. Daqui, a busca de uma possível identidade no Outro, figura que no volume *Céu em Fogo* se torna preponderante e que ganha as faces mais diversas: do Outro diferente do Eu, ao Outro do Eu e ao Eu igual, do Outro do Eu, mas de Eu diferente.

A linguagem é funcional para a trama nebulosa e sempre complexa de cada conto. Uma linguagem¹¹ louca, como loucas são as histórias contadas que fazem de *Céu em Fogo* um “livro de brasa onde lograra enfim estilizar todos os seus estrebuchamentos, os seus requintes; as suas náuseas e revoltas, os seus ódios e afectos – a ruivo o seu misticismo sexual; a índigo, a fascinação timbrada do Mistério, grifando sombra e *Além*...”¹². uma revolução linguística que se entrevê em cada conto, “na sintaxe, na

¹⁰ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit. p. 398.

¹¹ Sobre a linguagem, veja-se o parágrafo 1.2.3.

¹² É com estas palavras que o narrador de *Ressurreição* define “a ‘Obra’” em que Inácio de Gouveia trabalhava, uma definição que pinta perfeitamente a recolha em análise (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 609).

manipulação semântica, nas sínteses e imagens bruscas, estabelecendo relações fulgurantes entre elementos díspares”¹³, e na quase total ausência de diálogos¹⁴ que acaba por assumir quase o carácter de um “monólogo dramático”¹⁵ por parte de uma voz narradora “que concebe o seu monólogo em termos de diálogo”¹⁶. Mesmo Sá-Carneiro reconhece a “estranheza” das suas últimas produções, como se lê numa carta enviada a António Ferro de 5 de maio de 1913: “levo em conta o pedido que uma comissão de amigos [...] me faz sobre a estranheza demasiada das minhas últimas produções”¹⁷. Esta estranheza poderia dever-se, sobretudo na última produção, ao facto de a prosa se fazer sempre mais poética¹⁸, mesmo de um ponto de vista estilístico, a ponto de, no conto *Eu-Próprio O Outro*, ser “a sua própria disposição gráfica que imita a de estrofes. A sucessão dos parágrafos é musical e rítmica”¹⁹.

O conto que abre o volume é *A Grande Sombra*, conto escrito entre Paris e Lisboa, entre abril e setembro de 1914. Dedicado ao seu *amigo de alma* Fernando Pessoa²⁰, abre com a citação do segundo verso de *El*

¹³ A. de Lacerda, *op. cit.*, p. 153.

¹⁴ A tal propósito, veja-se o estudo de Marta Mendes de Amaral, segundo a qual: “no que ao diálogo diz respeito, verifica-se, por exemplo, que é igualmente pouco frequente, o que denuncia o carácter reflexivo nas diferentes novelas. Existem inclusivamente passagens em que o próprio travessão surge como um sinal de pontuação que não introduz a fala de uma personagem; nesse sentido, a sua funcionalidade será a de reproduzir a conversa do sujeito consigo mesmo, uma forma de o mesmo se escutar, como se de uma intervenção em voz alta se tratasse” (Cf. M.M. de Amaral, *Livro do Desasocego e Céu em Fogo: o discurso da subjetividade em Fernando Pessoa/Bernardo Soares e Mário de Sá-Carneiro*, dissertação de Mestrado, Clepul, Lisboa 2013, p. 66).

¹⁵ H.C. Buescu, *Chiaroscuro: Modernidade e Literatura*, Campo das Letras, Porto 2001, p. 289.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ F. Toriello, *La ricerca infinita*, Adriatica Editrice, Bari 1987, p. 154.

¹⁸ Escreve Karine Costa Miranda: “*Céu em Fogo* singulariza-se pela natureza híbrida de seu discurso, cujos procedimentos de construção entrecruzam prosa e poesia, eliminando as fronteiras rígidas entre os modos lírico e narrativo [...] Há um enredo em foco, verbos que enunciam as ações, falas de personagens, alusões, enfim, o texto vai movendo-se por uma narratividade impregnada de elementos poéticos” (Cf. K.C. Miranda, *Céu em Fogo: quando o narrativo e o poético se encontram. Hibridização de gêneros*, Novas Edições Acadêmicas, Saarbrücken 2016, pp. 78-79).

¹⁹ F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 120.

²⁰ Sobre Fernando Pessoa, veja-se o livro recentemente publicado por Elisa Alberani, que reúne as principais publicações de e sobre Pessoa, produzidas em Itália e em Portugal (Cf. E. Alberani, *La ricezione italiana di Fernando Pessoa. Tra mitizzazioni e appropriazioni (in)debite*, Mimesi, Milão 2018).

Dedichado do volume *Les Chimères* (1854), de Gérard de Nerval (1808-1855): “Le Prince d’Aquitaine à la tour abolie”²¹, um verso famoso que será citado também por um dos maiores poetas do século XX, Thomas Stearns Eliot (1888-1965), no final do poema *The Waste Land*, de 1922. Trata-se de um verso que, se for tomado isoladamente, não parece ter nenhum significado específico – a não ser, talvez, pela menção da torre em que se encontra o protagonista no fim do conto e da qual se atira para o vazio e a escuridão – mas que, ao invés, se for considerado no conjunto do soneto e lido à luz da sucessão de imagens heterogêneas que compõem o texto, se torna uma chave importante de leitura²²: as imagens, unificadas pelo título, remetem para alguém que, não só privado de meios mas também de capacidades, dotes e atrações, leva uma vida de miséria e de abandono, um conceito reafirmado desde logo em termos sombrios e vertiginosos pela atmosfera obscura e sem estrelas que no final do soneto parece, todavia, assumir um tom mais tranquilizador: como Orfeu – e note-se a referência ao artista por excelência da mitologia grega, cujo nome fora escolhido precisamente como título da sua revista-manifesto – que por duas vezes pôde atravessar o rio dos defuntos com a sua lira, também o poeta com o seu canto pode dar nova vida ao que lhe foi tirado para sempre. Uma compensação, porém, frágil e insuficiente, dado que Nerval se suicidará apenas uns anos depois, a 26 de janeiro de 1855.

Escrito em forma de diário – são 53 apontamentos, divididos em dezoito capítulos sem título e escritos em números romanos, que vão de dezembro de 1905 a 21 de abril de 1913, visto que o último apontamento não tem nenhuma data, cujo único elemento de coesão, segundo Paula Morão, é o facto de serem sequenciais²³ –, narra as situações e as sensações quase

²¹ São muitas as hipóteses sobre a identidade do príncipe de Aquitânia citado no verso de Nerval: “O príncipe de Aquitânia da torre abolida pode ser quer um antepassado (imaginário) de Nerval, quer um herói de Walter Scott, um companheiro de Ricardo Coração de Leão, um Senhor da casa de Lusignano, o Príncipe Negro, Gaston Phébus, o arcano XVI dos tarôs, e obviamente o próprio poeta. O verso é fundamentalmente polissémico. Cada leitor pode e deve ter a sua leitura” (Cf. M. Pastoureau, *Medioevo simbolico*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 146).

²² “Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l’Inconsolé, / Le Prince d’Aquitaine à la Tour abolie: / Ma seule Étoile est morte, – et mon luth constellé / Porte le Soleil noir de la Mélancolie. // Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m’as consolé, / Rends-moi le Pausilippe et la mer d’Italie, / La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé, / Et la treille où le Pampre à la Rose s’allie. // Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron? / Mon front est rouge encor du baiser de la Reine; / J’ai rêvé dans la Grotte où nage la Syrène... // Et j’ai deux fois vainqueur traversé l’Achéron: / Modulant tour à tour sur la lyre d’Orphée / Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée” (*Ibidem*, p. 141).

²³ Segundo Paula Morão, com efeito, a escolha da forma narrativa do diário é apenas a moldura funcional do assunto tratado, ou seja, a fragmentação do Eu: “trata-se do

sempre sem uma explicação admissível, definidas hora[s] mais *Além*”²⁴, vividas ou imaginadas “‘antes’ e ‘depois’ da Maravilha”²⁵ pelo protagonista, um escritor que desde pequeno afirma sentir-se atraído pela “sumptuosidade inigualável do mistério”²⁶, porque, como acontece com muitas personagens de *Céu em Fogo*, sente-se profundamente nauseado de si mesmo – “náusea de mim-próprio, irrisão de mim-próprio, esfinge de papelão...”²⁷ – e da sua existência “banal e pequenina”²⁸ – “À minha volta é tudo bem certo, mais do que certo, real sem remédio”²⁹ – e para poder vivê-la, precisa de a tornar “rutilante [...] e bela, verdadeiramente bela em ameias a marfim e ouro”³⁰. O problema é: conseguir no intento? A resposta que o protagonista dá a si mesmo é “lograr referi-la ao mistério, incluí-la nele... [...] Procurando, descendo bem as trevas, acumulando imperialmente enigma sobre enigma”³¹, vivendo “vidas instáveis, vidas-aromas – organismos fluidos que se pudessem condensar, solidificar, e de novo evaporar”³² para depois fixar, assim que é encontrado, o mistério tão almejado – uma técnica, a de fixar instantes, que será depois afinada pela personagem do conto intitulado precisamente *O Fixador de Instantes* – o seu momento de “triunfo” “para mais tarde o percorrer melhor”³³. A ocasião apresenta-se-lhe durante uma noite de um inverno friíssimo, em Nice, durante um baile de máscaras organizado pelo Casino e assume as feições de uma Princesa velada, cuja descrição recorda as muitas outras mulheres fatais da sua narrativa:

Só após alguns momentos pude ver a mulher esplêndida que me tomara o braço. Alta, escultural, inigualável – vestindo um estranho disfarce: o costume, por certo, dos pajens dalgum país distante e azul de conto de fadas. Encerrava-lhe o tronco um corpete de

fragmentarismo que dá corpo à dissolução de uma consciência em crise, debatendo-se com um ‘Mistério’ [...] que permanece e se avoluma como programa único e obsessivo” (Cf. P. Morão, “Tempo e Memória na Ficção de Mário de Sá-Carneiro”, cit., p. 68).

²⁴ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 398.

²⁵ *Ibidem*, p. 428.

²⁶ *Ibidem*, p. 396.

²⁷ *Ibidem*, p. 417.

²⁸ *Ibidem*, p. 405.

²⁹ *Ibidem*, p. 396.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, p. 418.

³³ *Ibidem*, p. 419.

brocado de ouro, por onde assomava em perniciososa audácia o bico petulante dum seio moreno. Cingia-lhe as pernas, quase nuas, um “maillot” violeta, imponderável. Um gorro de cetim escarlate sobre os cabelos torrenciais, com uma pluma desconhecida, de ave mágica – ofuscante e multicolor. À cintura, um cinto negro de coiro lavrado, misterioso, donde, na sua bainha, pendia um estreito punhal. Um “loup” de seda verde a ocultar-lhe o rosto...³⁴

Neste breve trecho acham-se concentrados todos os elementos que permitem ao protagonista imergir-se e prosseguir naquele “Mistério em que há tanto me sonhava envolver”³⁵: o baile mascarado, que cria o ambiente propício – “Em ruídos dissonantes, zebavam-se mil cores à minha volta – cintilações de festa que me parecia estranho o meu espírito”³⁶ –; a Princesa velada, que aumenta ainda mais o halo de mistério, porque desconhecida e com o rosto mascarado – “Ficou toda nua. No rosto sempre a máscara verde... [...] Toda essa carne de Segredo ia ser minha”³⁷ –; e o punhal, que é:

uma arma terrível e uma jóia solene. Pedrarias secretas se incrustavam nos copos, deslumbrantemente, em cintilações desvairadas, – brilhos remotos de densas pompas; cores infinitas... A lâmina cruel do aço, estreita e curta, muito acercada – e, sobre ela, estranhamente gravados, os caracteres surpreendentes dum alfabeto perdido...³⁸

A partir deste momento, é um fluxo de sensações e pensamentos loucos e estranhos, quase alucinações, para a meta final: a morte e a deturpação do rosto da Princesa velada com o punhal, necessários para impedir que o Mistério acabe: “O Mistério ia desmoronar-se... [...] Ela tiraria a máscara, por certo... E vê-la... saber *quem* era... ver os seus olhos... Não! Não!... Impossível. De resto o ambiente, após os êxtases, por força me havia de surgir em toda a sua realidade... [...] Eu ia acordar... Despertava do Ouro... Ia perder todo o Milagre”³⁹ e, com ele, a “hora grandiosa”⁴⁰, o “momento infinito”⁴¹.

³⁴ *Ibidem*, p. 420.

³⁵ *Ibidem*, p. 425.

³⁶ *Ibidem*, p. 419.

³⁷ *Ibidem*, p. 424.

³⁸ *Ibidem*, p. 421.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*, p. 427.

É aqui que começa a segunda parte do conto, a parte do “‘depois’ da Maravilha”⁴²: “Ora, por essa noite tigrada, no minuto a safiras em que lhe cravei o punhal – acordei (foi certo) em outro mundo, nasci outra vida”⁴³. O protagonista “renasce” Outro, a sua existência torna-se “sensível a outras dimensões”⁴⁴, mas o mistério tão almejado e no final encontrado e que agora vive nele começa a persegui-lo onde quer que vá – mesmo em Veneza, cidade azul e não por acaso definida “cidade-Princesa adormecida de conto de fadas”⁴⁵ –, ganhando as feições de um Lorde inglês, Ronal Nevile, personagem inquietante, de aspeto bizarro, que parece não conhecer ninguém, apesar de todos o conhecerem e de quem o protagonista nada sabe, embora passe com ele boa parte do seu tempo. O efeito que o Lorde provoca no protagonista recorda, às vezes, aquele que Marta causa em Lúcio: desencadeia a obsessão do protagonista sobre a sua identidade, o tormento de saber quem realmente é e a maravilha de vir a saber que um amigo comum o conheceu durante uma viagem de comboio, de Roma a Veneza, exatamente como Warginsky afirma ter conhecido Ricardo e Marta no comboio, numa viagem de Paris a Lisboa:

Quem é aquele homem? ah! quem é aquele homem?... Positivamente, nada sei. Desejo investigá-lo a todo o custo. Mas não ousou, como seria já natural, na nossa intimidade, fazer-lhe uma pergunta directa. Até aqui, a minha única tentativa foi junto do amigo de Paris que nos apresentou, fiquei petrificado. Respondeu-me só, ligeiramente, que o conheceu por acaso – durante a viagem, de Roma a Veneza, que tinham feito na mesma cabine...⁴⁶

O mistério que habita o protagonista e que se projeta na figura do Lorde – “O LORD É A MORTE DA RAPARIGA MASCARADA”⁴⁷ – amplia-se vertiginosamente, ganhando sempre mais espaço no Eu do “‘antes’ da Maravilha” que não existe mais a não ser em relação ao Outro do “‘depois da Maravilha””: “já sem mundo-interior, deportado dele para sempre, só de muito longe (e a muito vago) sentia – e de mais longe posso aqui referir o que sentia. Apenas os seus olhos atuavam ainda a minha vida – os meus sentidos, as minhas recordações”⁴⁸. E não se sabe se “para fugir

⁴² *Ibidem*, p. 428.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 431.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 432.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 440.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 447.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 450.

da loucura”⁴⁹, se “para medir melhor a força do Mistério”⁵⁰, ou se, como o seu autor, para não suportar mais a Zoina que “silva cada vez mais forte – lisonjeira, meu Deus, lisonjeira toda mosqueada a loiro e roxo”⁵¹, o protagonista atira-se da janela de uma torre do palácio provavelmente na Escócia de propriedade do Lorde, conservando e fixando assim para sempre a sua Maravilha: “Mergulhar nela indefinidamente... misturar-me a ela... sê-la... sê-la a mais Resgate!... [...] Fixá-la, sim, encerrá-la em jade – ópio coleante... profética volúpia... [...] Vá! Leoninamente – dum jacto!... O grande salto!... ao Segredo... na sombra... para sempre... e a Ouro!... a Ouro!... a Ouro!...”⁵².

Também o protagonista de *Mistério* – conto escrito em Lisboa em agosto de 1913, dedicado a José Pacheco (1885-1934), organizador da capa do primeiro número da revista *Orpheu*, e publicado uma primeira vez no número de fevereiro de 1914 da revista *A Águia* – é um artista, um escritor, amargurado e entediado da vida desolada que tem, onde nunca sucede nada – “a sua vida era como se não existisse”⁵³ –, e da qual, à maneira de Ricardo de Loureiro, já nada o atrai e entusiasma, a ponto de admitir viver numa espécie de torpor constante, sempre sonolento, num contínuo desejo de viver de olhos fechados: “após um sono seguido de dez horas, acordou morto de sono para viver mais um dia igual e vazio da sua vida...”⁵⁴. É, todavia, um artista fisicamente inserido no mundo real que o circunda e que observa com curiosidade e atenção o movimento da modernidade, mesmo sentindo-se, face a ele, disperso, desorientado e “delirante”. Assim, a partir deste mundo real, manipula a realidade que o circunda com a imaginação, acabando não só por criar imagens novas, mas por viver as mesmas imagens que cria. São imagens que vão para além da realidade objetiva e que criam uma realidade nova e irreal, dada pela interseção de planos internos e externos – internos e externos ao que sente, internos e externos ao que vê –, uma nova realidade irreal de uma beleza tal, que bem poderia ser imortalizada na tela de um pintor cubista:

O ônibus que o conduzia resvalava agora barulhento de ferragens pela Avenida monumental [...] Disperso, o artista olhou em redor de si. Atentou o panorama que o envolvia e pôs-se a delirá-lo,

⁴⁹ *Ibidem*, p. 446.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Carta de 24 de março de 1916 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 279).

⁵² M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., pp. 453-454.

⁵³ *Ibidem*, p. 458.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 461.

seguindo-o na sua multiplicidade. Pois o cenário interior do auto-ônibus era inconstante: variava momento a momento em função da paisagem exterior. Ao dobrar as esquinas, os grandes prédios e as árvores atravessavam-no resvalando em semicírculo, e os candela-bros ziguezagueantes vergavam-se enclavinhadamente, penetrando em rodopio pelas janelas. Depois, o transeunte que espera o carro num portal [...] a rapariga gentil e europeia que se assentava agora ao lado dele [...] E no ambiente da mobilidade, olhando mais, ele distinguia, realmente distinguia à força de concentração, gomos de ar que se entrechocavam e soçobravam em catadupas, vértices esbatidos de luz, calotes de cor, planos que ora volteavam ou se detinham, harmonizando-se bizarramente, e eram assim – com as coisas que sustentavam ou transpassavam – uma beleza nova talvez, em todo o caso bem digna de um pintor imortal.⁵⁵

Todavia, o protagonista sente que manipular a realidade da vida – uma vida que no fundo, como muitos artistas-protagonistas sá-carneirianos, “queria muito”⁵⁶ mas só quando “despida de tudo quanto nela o nauseava”⁵⁷, o que significa “precisamente a vida de todos e de todos os dias”⁵⁸ – para a reconduzir a uma dimensão irreal é para ele um escapismo insuficiente. Daqui, para não ceder à tentação do suicídio – “Muitas vezes o artista, para remédio da sua angústia, pensava no suicídio [...] Chegara a comprar uma pistola. Mas por fim, até hoje, sempre renunciara à sua ideia”⁵⁹ –, a necessidade vital de se agarrar a algo de verdadeiro: “Todo o meu sofrimento provém disto: sou um barco sem amarras que vai bêbado ao sabor das correntes. Se conseguisse lançar âncoras...”⁶⁰. Mas o problema que se põe é sempre o mesmo: “Mas aonde... aonde?...”⁶¹. Esta âncora de salvação apresenta-se-lhe sob forma de amor e, mais especificamente, nas feições da irmã mais velha de um conhecido seu, estrangeiro, também ele escritor:

naquele corpinho lindo e fútil estava a realização do seu sonho...
[...] naquela alma A que nunca esperara encontrar – a velada subtil!
Até que, de quimera em quimera, erguera enfim a realidade, salvando a sua vida na aventura inigualável. E hoje – vitória azul! –

⁵⁵ *Ibidem*, p. 457.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 463.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 461.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

tinha *alguém* que sabia inteiramente quase, alguém que não era um estranho, um desconhecido astral; alguém que por seu turno o compreendia já sem segredo.⁶²

Neste conto, através dos pensamentos do protagonista, Sá-Carneiro enfrenta um tema importante para ele: o da incompreensão a que está condenado o artista de génio que não consegue encontrar na insignificante “gente média, gente feliz...”⁶³ alguém que realmente possa compreendê-lo:

A incompreensão! Fora esta barreira em que sempre tropeçara e em que sempre havia de tropeçar – era irremediável, demasiadamente o sabia. De resto, essa barreira entrepunha-se entre todos os homens – os perpétuos isolados. Apenas a maioria se contentava em trocar olhares, sinais vagos, de cada margem do abismo. E nenhuma destas almas diligenciava sequer aproximar-se da outra que existia *além* do precipício!... Era como se fosse impossível. Ao fim duma convivência de muitos anos, duma convivência quotidiana, jamais toldada, se os velhos esposos se olharem bem, se se descerem bem, encontrar-se-ão – aí, fatalmente se encontrarão – dois estranhos separados por mil ninharias: mil pequenas mentiras, mil deslealdades insignificantes. As suas almas nunca se souberam – mesmo que, sinceramente, eles tenham acreditado na sua amizade e no seu amor.⁶⁴

Com efeito, se a incompreensão é um mal comum a todos os homens, para o artista, enquanto “criador”⁶⁵ – que, contrariamente à maioria⁶⁶, não se contenta com o pouco e com o superficial que vê e conhece, tendo uma sensibilidade que lhe permite ver e sentir o que existe além das aparências do real –, é uma tomada de consciência ainda mais dolorosa, porque sabe que, sendo uma barreira insuperável, o seu destino está fadado à mais absoluta solidão. Mas, por uma vez (em verdade, a única vez na sua obra), Sá-Carneiro dá a este artista a possibilidade de encontrar a felicidade, ou melhor, a suma felicidade na união eterna de dois corpos e duas almas que finalmente se encontraram, reconheceram e compreenderam. Finalmente, o protagonista tem não só alguém que conhece os segredos não ditos da sua alma, mas alguém através do qual, conhecendo-o profundamente, pôde por sua vez conhecer-se:

⁶² *Ibidem*, pp. 470-471.

⁶³ *Ibidem*, p. 466.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 463-464.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 458.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 463.

Sentia vida dentro de si, ele que sempre vivera em morte. Pois agora, ao fremir sobre o corpo gentil da amante precoce, daquela pequenina esposa que se lhe entregava com toda a carne velada em rubor, ondeante de rosas – um orgulho infinito o ascendia porque, nas suas mãos, em êxtases e lírios, oscilava, realmente oscilava, não só um corpo – como outrora, nos braços desiludidos – mas também uma alma [...] Tinha uma doce companheira a cujos braços débeis se podia confiar silencioso e que, em silêncio, adivinhava os segredos da sua alma – as pequenas coisas veladas que não se sabem dizer – enfim: alguém que lhe sentia toda a alma como se sente uma obra genial [...] E mesmo, em verdade, só agora é que se conhecia – por haver alguém que o conhecia. Triunfara. Deixara de ser um isolado – mas realmente; não como os outros, hipocritamente.⁶⁷

Todavia, para ser realmente completa, a esta felicidade tão intensa falta algo, “uma pequena luz – para chegar ao fim: ao *além*, que ele entrevia definitivo de Oriente, e musical, ecoando timbres esguios de aromas ritmizados”⁶⁸. O que falta é a prova absoluta de ter verdadeiramente abatido todas as barreiras entre as duas almas. O protagonista tem a certeza total de que o último triunfo está perto, de que mesmo a última barreira sutil que os divide será abatida e de que a união das duas almas será deveras total: naquela noite, “havia de atingir o *além* da sua felicidade, a ténue rede de ouro que, embora translucidamente, ainda separava as duas almas, voaria enfim dispersa”⁶⁹. O casal é encontrado serenamente adormecido na cama; os corpos rígidos e frios; nenhum sinal de violência, nem de furto, ou de luta. Só a janela do quarto semiaberta: aquela janela da qual o poeta louco que vive na casa em frente diz ter visto sair e subir “uma chama, uma grande e estranha chama, ou antes: uma forma luminosa que galgara o parapeito e que, num espasmo arqueado, numa ondulação difusa, ascendera, voara perdida”⁷⁰. A explicação de tanto mistério é dada pelo próprio autor numa carta a Pessoa de 21 de janeiro de 1913:

em todas as almas há coisas secretas cujo segredo é guardado até à morte delas. E são guardadas, mesmo nos momentos mais sinceros, quando nos abismos, nos expomos, todos doloridos, num lance de angústia, em face dos amigos mais queridos – *porque as palavras que as poderiam traduzir seriam ridículas, mesquinhas, incompreensíveis ao mais perspicaz*. Estas coisas são materialmente impos-

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 471-472.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 471.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 474.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 475.

síveis de serem ditas. A própria Natureza as encerrou – não permitindo que a garganta humana pudesse arranjar sons para as exprimir – apenas sons para as caricaturar. E como essas ideias-entranhas são as coisas que mais estimamos, falta-nos sempre a coragem de as caricaturar. Daqui, os “isolados” que todos nós, os homens, somos. Duas almas que se compreendam inteiramente, que se *conheçam*, que saibam mutuamente tudo quanto nelas vive – não existem. Nem poderiam existir. No dia em que se compreendessem totalmente – ó ideal dos amorosos! – eu tenho a certeza que se fundiriam numa só. E os corpos morreriam.⁷¹

O conto *O Homem dos Sonhos*, escrito em Paris, em março de 1913 e dedicado ao avô paterno, José Paulino de Sá-Carneiro, é publicado separadamente já em maio de 1913 na revista portuguesa *A Águia*⁷² e a 15 de junho do mesmo ano, portanto, quase contemporaneamente, no Brasil, na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. Em fase de redação em finais de 1912, embora tenha sido enviado a Pessoa apenas a 10 de março de 1913, pode ser definido uma das alegorias mais bem conseguidas da *poiesis* sá-carneiriana que tem no sonho um dos seus referentes fundamentais, enquanto metonímia do *Além*, segundo uma tradição que remete para alguns grandes nomes do panorama literário europeu, entre os quais Nerval, Baudelaire, Lautréamont, e, em particular, Apollinaire e Kafka, e que encontrará depois uma das suas máximas expressões no surrealismo. Dado que o sonho é uma criação da realidade segundo princípios que, como mostra a psicanálise, são homólogos das duas grandes figuras retóricas como a metáfora e a metonímia, *O Homem dos Sonhos* pode ser interpretado também como uma alegoria perfeita do *Além* e daquele que maravilhosamente consegue “viajar outros sentidos, outras vidas”⁷³:

A dimensão do sonho é aquela produção psíquica que tem lugar durante o sono e que é caracterizada por imagens, perceções, emoções que se desenrolam de maneira irreal ou ilógica. Ou melhor, que podem ser desvinculadas da cadeia lógica normal dos eventos reais, mostrando situações que, em geral, na realidade são impossíveis de se verificar. [...] vindo a faltar o controlo da consciência sobre os pensamentos e permitindo ao inconsciente poder emergir livremente

⁷¹ M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 33.

⁷² Note-se a proximidade temática entre *O Homem dos Sonhos* e *O Marinheiro*, de Pessoa, texto cuja publicação é proposta por Pessoa à revista um ano depois e que fala de um homem que domina os sonhos e pelos sonhos é dominado.

⁷³ É o próprio Sá-Carneiro a usar este verso do poema *Partida* para definir o protagonista do seu conto numa carta a Pessoa de 26 de fevereiro de 1913 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 46).

– disfarçando-se de imagens de tipo simbólico e expressando-se segundo uma linguagem analógica –, o sonho autoriza aquele automatismo psíquico, de que fala Breton, que liberta a mente dos freios inibidores, racionais e morais, para que o pensamento possa vaguear livremente, segundo associações soltas de imagens e de ideias.⁷⁴

O protagonista, de quem o narrador diz não conhecer o nome e que defende ser russo, apesar de nunca lho ter dito, tem, como as outras personagens-*Além* do volume um aspeto bizarro⁷⁵, “um espírito original e interessantíssimo; tinha opiniões bizarras, ideias estranhas – como estranhas eram as suas palavras, extravagantes os seus gestos”⁷⁶. Afirma ser um homem feliz, sendo o mistério desta sua felicidade descoberto pelo narrador numa friíssima noite de chuva, durante um dos seus encontros, provavelmente no Café Boul’Mich do Boulevard parisiense de Saint-Michel, onde os dois se conheceram pela primeira vez. Profundamente desgostado com a vida, que define como “uma coisa impossível – sem variedade, sem originalidade”⁷⁷, comparável à ementa de um restaurante que apresenta sempre os mesmos pratos, e horrível porque “contém tão pouca coisa, é tão pouco variada”⁷⁸, prova da penúria inconcebível da Natureza, afirma ter encontrado o modo de “variar a existência – mas variá-la quotidianamente”⁷⁹, conseguindo viver não só o que existe, mas também o que não existe, construindo a sua vida do modo que deseja, sem as limitações do mundo material e real: “Eu vivo horas que nunca ninguém viveu, horas feitas por mim, sentimentos criados por mim, voluptuosidades só minhas – e viajo em países longínquos, em nações misteriosas que existem para mim, *não porque as descobrisse*, mas porque as edifiquei. Porque eu edifico tudo”⁸⁰. Mas de que modo consegue fazê-lo? Sonhando: “é sonhando que eu vivo tudo. [...] *Eu dominei os sonhos*.”

⁷⁴ B. Gori, “A lírica de Mário de Sá-Carneiro e a pintura de vanguarda”, in Dionísio Vila Maior, Annabela Rita (orgs.), *100 Futurismo*, Edições Esgotadas, Viseu 2018, p. 332.

⁷⁵ “Alto, extremamente alto e magro. Grandes cabelos encrespados, dum loiro triste, fugitivo; e os seus olhos fantásticos de azul, com certeza os olhos mais estranhos que me iluminaram algum dia [...] Os seus traços fisionómicos dir-se-iam inconstantes, sendo quase impossível abrangê-los em conjunto: um grande pintor teria uma real dificuldade em fixar na tela o rosto móvel do homem dos sonhos” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 486). Uma descrição que lembra o Lorde d’*A Grande Sombra*.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 479.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 481.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 479.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 481.

⁸⁰ *Ibidem*.

Sonho o que quero. Vivo o que quero”⁸¹. E narra das viagens maravilhosas que fez: na terra “das trevas”⁸², onde finalmente a “luz eterna, essa luz enfadonha, sempre a mesma”⁸³ não tira mais o mistério às coisas; na terra onde “os sexos não são só dois”⁸⁴; na terra da alma, “respirava-se música”⁸⁵ e “o que era visível, o que era definido e real – era a alma. Os corpos eram invisíveis, desconhecidos e misteriosos, como invisíveis, misteriosas e desconhecidas são as nossas almas”⁸⁶.

Mas quem é na realidade este homem que sabe evitar o lugar-comum que é a vida, esta “criatura de bruma, indefinida e vaga, irreal...”⁸⁷, esta personagem-*Além* à última potência que, ao insubordinar-se às leis do mundo natural, consegue viver num mundo sobrenatural que “não é mesmo universo: é mais alguma coisa”⁸⁸, em cujo mundo “ultrapassou-se: um universo que aumenta sem cessar, que sem cessar se alarga”⁸⁹? É um homem que alcançou o *Além*, que vive o *Além*, sonhando a vida e vivendo o sonho: “O homem estranho sonhava a vida, vivia o sonho. Nós vivemos o que existe; as coisas belas, só temos força para as sonhar. Enquanto ele não. Ele derrubara a realidade, condenando-a ao sonho. E vivia o irreal”⁹⁰.

O conto *Eu-Próprio O Outro*, escrito em Lisboa a novembro de 1913 e dedicado a Carlos Franco⁹¹, pintor e cenógrafo que Sá-Carneiro frequenta

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*, p. 482.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 483.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 486.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 483.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 487.

⁹¹ “Carlos Franco, pintor, cenógrafo, trabalhou na Ópera de Paris com o conhecido Bailly. Viria a morrer em combate, no decorrer da 1.ª Grande Guerra. Pouco antes de morrer, escreveu, contudo, a José Pacheco, estas palavras: ‘sabes como sou antimilitar, mas prefiro morrer de uma bala alemã a morrer de tédio na minha terra’” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 304). Dele, Sá-Carneiro escreve a Pessoa na carta de 24 de dezembro de 1915: “Do C. Franco lhe direi que quanto a ‘total-psicológico-sensibilidade’ o temos que definitivamente colocar num plano muito alto, quase de ‘criatura-superior’, 7 meses de trincheiras, os combates de Arras e a ofensiva da Champagne de forma alguma lhe embotaram os nervos, o fizeram desinteressar das coisas artísticas. Entregou-me a guardar – calcule – o *Orfeu I* e o *Céu em Fogo* que na mochila o acompanharam em todos os ataques – dos quais nunca se quis despojar! E sabe versos meus de cor, que cita a cada passo, bem como frases do *Marinheiro*, versos do Álvaro de Campos!” (*Ibidem*, pp. 248-249).

durante os anos de Paris, é o texto em prosa mais obscuro de Sá-Carneiro, apresentando-se como o desenrolar de 51 apontamentos de diário – um “falso diário”⁹², como o define Paula Morão – escrito entre 12 de janeiro de 1907 e 13 de janeiro de 1910, em quatro cidades diferentes: Lisboa, Roma, Paris e São Petersburgo. Da trama dificilmente definível e narrável, considerada a quase total ausência de ação, o conto apresenta-se como uma espécie de viagem de transfiguração, interior e exterior, do protagonista e pode ser dividido, como n’A *Grande Sombra*, num antes e num depois: o evento que serve de linha de divisão é a aparição de um “ele” que o protagonista encontra num café parisiense a 5 de janeiro de 1909.

No “antes”, encontramos um narrador inquieto e irrequieto, em fuga de si mesmo – “Fustigo-me de movimento [...] Corro Europa há seis meses... Não me detenho uma semana. Assim me logro fugir”⁹³ – e insatisfeito de si mesmo, quer do seu aspeto físico – “A minha alma é esguia – vibra de se enlaçar. Só o meu corpo é pesado. Tenho a minh’alma presa num saguão”⁹⁴ – quer do seu eu interior, tanto que sente vergonha em pensar que é maior do que sabe ser na realidade: “Envergonho-me, de grande que me sinto”⁹⁵. A ausência de uma beleza almejada – “Ai! Se eu fosse belo...”⁹⁶ – desperta no narrador um sentimento de desadaptação existencial, dada pelo estado de inadequação que sente entre o peso do seu corpo e a leveza da sua alma, explicitado pela expressão “As janelas abertas continuam cerradas...”⁹⁷, expressão que voltará a aparecer modificada outras duas vezes no texto e que remete para a dualidade entre o que o narrador é e o que o narrador gostaria de ser, entre a vida vivida e a identidade desejada: a sua alma, pronta a sair através das janelas abertas, não pode fazê-lo, porque condenada a permanecer num corpo que impede a sua liberdade.

Mas tudo muda quando começa o “depois”, ou seja, quando o narrador, sentado à mesa de um café parisiense, encontra alguém que se diz ser russo – “Disse-me que era russo. Mas eu não o acredito”⁹⁸ –, uma personagem misteriosa que é “todo intensidade, é todo fogo”⁹⁹, de aspeto bizarro e inquietante – “o rosto esguio, macerado... [...] os cabelos longos

⁹² P. Morão, “Mário de Sá-Carneiro – Ele próprio, o outro”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, cit., p. 233.

⁹³ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 522.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 521.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 524.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 525.

aos anéis... ruivamente loiro”¹⁰⁰ – mas belo, tão belo a ponto de o protagonista desejar querer ser ele: “Aquele, sim, aquele é que me saberia ser [...] Em frente dele reconheço o que eu quisera ser: *o que eu sou erradamente*”¹⁰¹. Com efeito, desde o primeiro encontro que se manifesta na personagem-narrador um desejo ardente de se fundir com esta estranha figura, cuja presença o tortura, mas de quem reconhece não poder prescindir, aspiração que se transforma numa convivência quotidiana que põe em evidência as diferenças de pensamento dos dois – “Compreendemo-nos mal. Nunca estamos de acordo [...] Não pensa em coisa alguma como eu penso”¹⁰² –, justificadas pelo protagonista como recusa de querer aceitar que as opiniões do Outro sejam também as suas, sobretudo quando se apresentam como “revoltantes”¹⁰³ e inaceitáveis, além de belas. Mas é através do contacto com esta figura, pela qual o protagonista sente “um ódio infinito. Mas um ódio dourado”¹⁰⁴, que as janelas abertas que estavam fechadas acabam por se abrir “nele”¹⁰⁵, dando vida a uma frase que no gesto que descreve une a terceira com a primeira pessoa: “As janelas abertas, abriram-se-me nele”¹⁰⁶.

Este movimento de abertura, todavia, é acompanhado por uma força que age em sentido contrário: quanto mais o protagonista sente que se está a perder no Outro, tanto mais louca e inútil é a tentativa de reagir e, por conseguinte, de se fechar ao Outro, manifestando uma clara resistência à transfiguração e à metamorfose já em ato do Eu do protagonista no Outro, sentidas como uma ameaça, como a queda num abismo:

Devo reagir. Sinto a minha personalidade abismar-se. Pouco a pouco a minha alma se vai afeiçoando à sua. Eu tenho o génio de o admirar. Isso me pode perder. Ao menos, sejamos nós-próprios. Soframos, mas sejamos nós-próprios. E eu já nem creio nos meus sofrimentos... [...] É preciso curar-me desta obsessão [...] Que alucinação de tortura!¹⁰⁷

O que antes era desejo de fugir de si mesmo, de se perder nas tantas viagens através da Europa, torna-se agora desejo de fugir ao domínio total

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 524.

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 524-525.

¹⁰² *Ibidem*, p. 524.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 525.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 526; p. 528.

da estranha figura. A fuga tão desejada – “Decididamente vou-lhe fugir. A medida está cheia”¹⁰⁸ – realiza-se com o seu regresso a Lisboa, em junho de 1909. Todavia, Lisboa não é mais a mesma cidade que conhecia, porque o sujeito que volta não é mais o mesmo de antes: “Mas como são diferentes as coisas em volta de mim... [...] Já não tenho os mesmos gestos, os antigos pensamentos. Todo eu mudei. Todo eu ressoo falso... E todos me estranham... todos fogem de mim...”¹⁰⁹. E a sensação do protagonista de se ter lançado numa corrida inevitável para o abismo torna-se sempre mais evidente; um abismo no qual o protagonista sabe que será aniquilado, no qual sabe que não terá mais nenhuma possibilidade de se defender: “Em meu redor tudo são destroços de mim. Fios d’oiro me puxam para um abismo. Mas eu não quero! não quero! não quero!...”¹¹⁰. A imagem da “enchente” do Eu no Outro parece clara na imagem do protagonista a ponto de transbordar, espalhando o seu Eu além dos seus confins: “A verdade, a verdade temível, é esta: Hora a hora resvalo de mim-próprio. Transbordo. Como soffro...”¹¹¹. Assim, o processo de fusão das duas personagens é inevitável. O narrador revela, de modo paradoxal, o seu desaparecimento no Outro, que significa também o seu fim: “O fim!... Já não existo. Precipitei-me nele. Confundi-me. Deixamos de ser nós-dois. Somos um só. [...] Já não existo. Desapareci da vida”¹¹². A fusão dos dois, que se tornam um, ganha a forma da absorção de uma figura na outra – “O seu corpo era poroso. Absorveu-me”¹¹³ – da dissipação de uma unidade para que a outra unidade possa existir. Trata-se da vitória do mais forte, do mais admirado, de quem é admirado sobre quem admira: “*Se me admirasse, seria eu quem o absorveria*”¹¹⁴. Antes do fim do conto, apesar de reconhecer o iminente e inevitável fim, o protagonista manifesta, todavia, de novo o desejo de fugir ao seu tormento, o que parece indicar que a transfiguração não se realizou ainda completamente: “Quero fugir, quero fugir!... Haverá tortura maior? Existo, e não sou eu!...”¹¹⁵. A última nota do diário deixa em suspenso uma grande dúvida sobre a conclusão da narrativa, sendo escrita em São Petersburgo, terra natal daquele de quem o protagonista afirma querer fugir, e quase três meses depois do apontamento

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 526.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 527.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 529.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*, pp. 530-531.

¹¹³ *Ibidem*, p. 531.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

precedente. Quem assume a voz do discurso revela que matará o Outro, naquela mesma noite “quando *Ele* dormir...”¹¹⁶, mas é impossível dizer com certeza quem é que mata e quem é que morre, se é o Eu exasperado que, para se reapropriar de si mesmo e de um pouco de lucidez, mata o Outro, ou se é o Outro, que se apoderou completamente do Eu do protagonista, que decide pôr fim à sua existência inútil.

N’*O Fixador de Instantes*, escrito em Lisboa, em julho de 1913, dedicado ao amigo e colaborador de *Orpheu* Guilherme de Santa-Rita e publicado no número de agosto de 1913 na revista *A Águia*, é apresentada uma personagem sem nome, capaz de uma arte singular e inédita: ao superar as leis do tempo, sabe fixar momentos de vida, transformando-os em obras de arte. O texto é escrito na primeira pessoa por um artista que diz ter “achado a mais bela das artes perdidas”¹¹⁷, um modo para fixar instantes, “como quem folheia um livro já lido, mas que pode tornar a ler. [...] eu folheio a existência –, mas a folheio realmente, não evoco apenas [...]”¹¹⁸:

Sim! eu acastelo a vida em ânsias eternizadas [...] O artista de génio – não disse: o Deus, esse cria. E assim, tristemente acentuo, se a minha arte edifica a vida, não a sabe entretanto viver: O momento dourado, eu posso palpá-lo, revê-lo, tornar a beijá-lo em chama, mas não – ah! mas não! – fazer-lhe brotar outras asas de fogo. Apenas os mais tudo perderam – alma e corpo das horas. Eu, se perdi as almas, tenho os corpos para mais frisantemente as recordar. Embal-samei o instante.¹¹⁹

Visto que se diz capaz de fixar o instante, de dar o estatuto de eternidade – que a arte tem – à efemeridade da vida, o narrador declara não perceber como os outros homens conseguem viver sem possuir tal capacidade – “Não sei como os outros que desconhecem o meu segredo, a minha arte, podem viver da vida. Não sei”¹²⁰ – e manifesta o mesmo desgosto relativamente à vida comum expresso também pelo artista de *Mistério* – “E na manhã seguinte, após um sono seguido de dez horas, acordou morto de sono para viver mais um dia igual e vazio da sua vida...”¹²¹ – e pelo sonhador d’*O Homem dos Sonhos* – “A vida é um lugar-comum. Eu soube evitar esse lugar-comum. Eis tudo”¹²² –, todas elas personagens que tentam

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 532.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 561.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 562.

¹¹⁹ *Ibidem*, pp. 562-563.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 561.

¹²¹ *Ibidem*, p. 465.

¹²² *Ibidem*, p. 480.

fugir da realidade banal e encontrar um modo para alcançar o *Além*, a dimensão em que a arte se torna realmente realização única e genuína, bem como a única consumação possível de uma existência intrinsecamente sentida como incompleta e inarticulada.

O narrador artista d’*O Fixador de Instantes* coloca-se numa posição de superioridade, não só em relação aos outros, porque artista, mas também em relação aos próprios artistas porque descobriu o segredo de manipular a vida, e, por conseguinte, de “realizar a vida”¹²³ como e quando mais lhe apraz. Por esse motivo, com um ar muito trocista e aristocrático que recorda a versão mais refinada de Raul Vilar, após ter descrito os homens comuns como seres passivos, resignados que aceitam as adversidades da vida sem contestar, porque sobreviveram a um processo de manipulação social de que ingenuamente não têm a mínima consciência de fazer parte – “O homem felicíssimo, em verdade, é um pobre recebedor de contas pelas mãos do qual, diariamente, milhões se precipitam e que, no entanto, vê os seus filhos morrerem à fome”¹²⁴ – admite, entrelinhas, sentir compaixão também pelos artistas que não têm a sua capacidade, ou seja, os artistas sem génio, pois o que lhes resta, mesmo depois de terem criado beleza, não passa de nostalgia:

Viver momentos radiosos, ter corpos áureos, bocas imperiais, e glória ungir-nos em auréolas que ascende, – é isso ser feliz? Mentira! Pois tudo isso passa, esvoa tão rápido como o tempo. E sofremos da saudade: da saudade do que foi, a menos cruel porque já passou, da saudade do futuro – que desconhecemos – da saudade do presente, que sentimos bem o que é, e por isso se nos torna a mais contorcida de angústia. [...] E mesmo que a beleza volte, se esse homem tiver alma, for um artista, os olhos de sombra se lhe marejarão de lágrimas – saudosos do que passou e não mais tornará, *só porque já foi*.¹²⁵

Todavia, mesmo na vida desta personagem-narrador acontece algo que a sua arte não tinha contemplado e o torna muito semelhante ao homem comum de que ele tanto se compadeceu, revelando-se igualmente humano e vulnerável: apaixonou-se por uma mulher que conhece num teatro. Trata-se de uma bailarina, ao que parece: “Amo-a tanto... tanto... Quando ela me surgiu, a resvalar longínqua e fulva, eu tive a sensação de não ser um habitante da vida [...] Era toda de mistério a encantadora”¹²⁶. Ele, que

¹²³ *Ibidem*, p. 562.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 561.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 567.

antes não conseguia conter e dominar os seus sentimentos – como quando descreve o breve *flirt* com a rapariga e que define apressadamente como “figurante gentil dum cenário, dum tempo da minha vida que, por embelezadores, eu quis fixar”¹²⁷ –, após ter descoberto o amor, parece perder o controlo sobre as suas seguranças, naufragando nos seus discursos, que se tornam muito mais fragmentados, descobrindo-se angustiado e pleno de reticências. É o mundo real, a vida, que entra e age imperiosamente na criação artística: “Ai, como eu a quero... como eu a quisera num espasmo sem fim... E a maior agonia é que ela me quer também. Uma noite, fatalmente, os nossos corpos se hão-de embaraçar... Mas depois... depois... [...] Sou todo medo, subtil quebranto, em face à obra genial que devo altear – *que altearei se for*”¹²⁸. O narrador percebe que possuir aquela mulher, o seu grande amor, será o “*Instante da [sua] vida*”¹²⁹, e começa a preocupar-se por não conseguir fixar aquele momento: “Pois como encerrá-lo, como pará-lo, esse instante divino, se ele é tamanho orgulho... Até hoje eu soube edificar as coisas belas que fremiti. Mas amanhã? Amanhã...”¹³⁰. E é assim que, logo depois de a ter possuído, enquanto ela ainda dorme, mata-a, espetando no seu peito “um estilete áureo”¹³¹. De facto, o crime era necessário “para não acordar dentro de mim. Há maravilhas que só devem ser sonhadas”¹³² e para fixar de maneira indelével aquele momento eterno, um instante que foi maior do que tudo o que tinha vivido até à altura: “O instante que eu delirara não era só maior, era mais alguma coisa: em face dele, todos os momentos que vivera já se abatiam como espuma. [...] Glória! Glória! Tenho-a para sempre!...”¹³³. Uma ideia que, num primeiro momento, o assusta, precisamente por causa da grandeza e da importância do gesto – “Primeiro tive medo. Em face da maravilha todos têm medo”¹³⁴; mas sente-se pronto a viver, porque representa a experiência que tanto almejou, que é superior e que pode ser chamada arte sublime: algo de grandioso e denso, uma energia prodigiosa. Contudo, nesse momento em que fixa, com a morte da mulher, o instante da sua vida, algo parece quebrar-se; e também o artista, até ao momento tão diferente dos outros, acaba por sentir o que os outros sentem, ao recordar um instante passado,

¹²⁷ *Ibidem*, p. 565.

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 568-569.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 570.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 569.

¹³¹ *Ibidem*, p. 571.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ibidem*, pp. 570-571.

¹³⁴ *Ibidem*.

ou seja, uma nostalgia lancinante, a mesma que ele próprio sentia antes de ver a sua arte perdida:

Ai!, como eu soffro... como eu soffro... Ninguém nunca soffreu o que eu soffro! Sou todo o horror de mim próprio, ternura inútil, confrangimento... Que importa, se, êxtase a êxtase, eu sei percorrer em triunfo, guiado pelo remorso do meu crime, tudo quanto na noite inigualável precedeu o meu crime?... Tinha a maravilha, e quebrei-a! Mas, quebrando-a, esculpi-a eternamente em saudade.¹³⁵

A arte nova, revolucionária, que amplia a dimensão da realidade objetiva, foi, porém, alcançada, conseguindo o artista de génio transformar também esta nostalgia dolorosa em triunfo: “Vitória! Vitória! Nunca mais esquecerei os teus beijos, pois logo os perdi; nunca mais olvidarei os teus seios, pois mal os conheci. Fundi a saudade universal na saudade do teu corpo – saudade que só eu edifiquei, pois só eu o detive [...] Foi para te rezar que te dourei de morte”¹³⁶. Ele que a matou “para não acordar dentro de mim. Há maravilhas que só devem ser sonhadas”¹³⁷, tornou-se ele mesmo o instante que fixou: “Nem teve fim a nossa vitória. Pois eu não fixei apenas o instante luminoso. Fiz mais: desci da vida – hoje sou eu próprio essa auréola. *Sou o Instante*. Estilizei-me em tempo. Parei”¹³⁸. Contrariamente a Raul Vilar, que fracassa na sua tentativa de matar a mulher Marcela para parar o tempo que passa e assim criar a sua obra-prima, o fixador de instantes alcança a sua intenção de transformar a sua vida numa obra de arte, desrespeitando duas leis: uma, imposta pela natureza, o tempo; outra, imposta pela sociedade, o homicídio. São dois egoístas que decidem o destino das respetivas mulheres e as sacrificam no altar da arte, sem as consultar, mas por causa de um objetivo maior: o alcance da arte sublime que justifica todo o gesto, mesmo o crime.

De teor completamente diferente é o conto *Ressurreição*, narrativa que encerra o volume e é dedicada ao dramaturgo Vitoriano Braga (1888-1940). Narrado na terceira pessoa, entre todos os textos em prosa escritos por Sá-Carneiro, *Ressurreição* é, com *O Incesto*, o que oferece maiores referências a pessoas reais. Nele aparecem personagens cujos nomes são de fácil descodificação: em Fernando Passos, que já conhecíamos do conto *Asas*, é facilmente reconhecível Fernando Pessoa (1888-1935), não só pelo nome transparente, mas pelo que o narrador diz dele, ao defini-lo Artista genial, obrigatoriamente com o “a” maiúsculo, e ao identificá-lo como aquele a quem Inácio de

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 572.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 571.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 572.

Gouveia deve o seu nascimento como verdadeiro artista, numa relação de mestre-aluno que muito lembra o que liga Sá-Carneiro a Pessoa¹³⁹:

Ah! a glória dourada que lhe fora, havia um ano, ao conhecer o genial Artista, ver-se apreciado e entendido – sim, entendido! – por Ele... Depois, que benéfica influência operara na sua evolução literária o convívio do Poeta – melhor: as suas admiráveis cartas, visto que essas relações se tinham travado especialmente por correspondência, durante a sua estada em Paris. Fernando Passos acordara-o em alma. A ele devia Inácio o desdobramento em Oiro do seu génio grifado, toda a ascensão em heráldico do seu espírito, – e os laivos imperiais de Novo com que a sua obra hoje se timbrava, mosqueando-o de Auréola, diademando-se de Sombra.¹⁴⁰

Vitorino Bragança é Vitoriano Braga (1880-1940):

¹³⁹ A posição de David Mourão-Ferreira é conhecida; ele, sem hesitações, afirma que sem Pessoa não teria havido nem *Dispersão* nem *Indícios de Oiro*: “Se não fosse Fernando Pessoa, com o seu encorajamento, com a resposta amiga, rápida, imediata, àquelas cartas febris do começo de Maio de 1913, em que Sá-Carneiro lhe comunicava o inesperado surgimento de criação poética em verso (até então julgara-se apenas prosador) e lhe enviava poesias, e pedia conselhos, e submetia planos – sem esse constante encorajamento, repito, talvez não tivesse chegado a haver *Dispersão* nem os *Indícios de Oiro* de Mário de Sá-Carneiro” (Cf. D. Mourão-Ferreira, “Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa”, in *Hospital das Letras*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1983, p. 132). De parecer oposto é Teresa Rita Lopes que defende, pelo contrário, a teoria segundo a qual não só “Sá-Carneiro não foi epígono de Pessoa” mas, ao invés, é precisamente ele o “desencadeador não só da sua arte dos heterónimos mas também do seu primeiro *Livro(s) do Desassossego*”, chamando a atenção para aquela que na realidade é uma influência recíproca fecunda, identificando Pessoa como o “*maître à penser*” de Sá-Carneiro e Sá-Carneiro como o “*maître à sentir*” de Pessoa: “esse encontro foi mutuamente fecundante: Mário de Sá-Carneiro evoluiu de prosador para poeta e Fernando Pessoa não só se encontrou com a modernidade mas também se ‘achou’ como o definitivo poeta do ‘drama em gente’” (Cf. T.R. Lopes, “Mário de Sá-Carneiro, mestre de Fernando Pessoa”, in Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, cit., p. 17). Mesmo Giorgio de Marchis atenua o alcance efetivo da influência pessoana na produção sá-carneiriana, mostrando que de facto existe, mas também que, ao longo dos anos, perde intensidade à medida que Sá-Carneiro vai ganhando sempre mais segurança nas suas escolhas estilísticas: “If *Dispersão* was profoundly influenced by the stylistic indications that Fernando Pessoa was sending him from Lisbon (to the extent that it might even be seen as a co-authored work), the poems transcribed in the notebook he sent to Pessoa on 2 April 1916 were written with greater freedom and independence” (Cf. G. de Marchis, “Mário de Sá-Carneiro: Modernism Achieved by Means of Wrong Beauty”, in Steffan Dix, Jerónimo Pizarro (orgs.), *Portuguese Modernisms. Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, Legenda, Oxford 2011, p. 44).

¹⁴⁰ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 613.

o autor-dramático – alguém que, por exceção, o interessava vivamente e por quem o artista experimentara uma real simpatia: a simpatia que nos atrai àqueles que vibram um pouco o que nós estremeçemos. Com efeito, entre tantos provincianos, entre tantos broeiros de alma, Vitorino Bragança era uma criatura *com psicologia*: uma criatura de requinte, civilizada, aristocrática – intensamente Europeia.¹⁴¹

Jorge Pacheco é José Pacheco (1885-1934), “outra criatura Europeia e vibrante, *civilizada* na sua conversa, na sua arte e na sua vida”¹⁴².

Mas *Ressurreição* é também o conto que amplia o nosso conhecimento da anterior produção em prosa, apresentando-se como um autêntico epítome de personagens e temas sá-carneirianos. A partir do protagonista, o escritor Inácio de Gouveia, que conhecíamos do conto *Asas* – de facto, é ele a apresentar o escritor russo Zagoriansky ao narrador –, além de parafrasear versos inteiros de *Dispersão* – do tema da derivação da alma em labirinto interior ao viver delirante de si até à nostalgia de ter sido Deus –, refere os pensamentos já expressos por outras personagens noutros contos: o amor por Paris de Ricardo de Loureiro; a admiração pelos criminosos do narrador d’*A Grande Sombra*; o tédio pela vida que encontramos mais ou menos em todos os contos, mas especialmente em *Mistério* e n’*O Homem dos Sonhos*; o medo do final banal de um amor como, mais uma vez, n’*A Grande Sombra*, a necessidade de fixar instantes importantes da vida, que encontramos n’*O Fixador de Instantes*, de novo n’*A Grande Sombra*; a ideia de posse física do corpo de outrem, como “a Náusea maior”¹⁴³, temática que encontramos desenvolvida n’*A Confissão de Lúcio* e n’*O Homem dos Sonhos*; as ideias extravagantes e bizarras fruto do espírito imaginativo sempre em vibração do artista que reconhecemos, declinado de várias maneiras, em todos os contos. Além do mais, como se disse, reencontramos outras personagens já conhecidas: Robert Lagrange, “o dramaturgo, um dos melhores amigos do pintor, mal feito ainda da morte de Ivette Dolcey que ele estimara penetrantemente e lhe fora uma companheira amorável, agradecida e sincera”¹⁴⁴ e Jean Lamy, “hoje ‘soiriste’ da Comoédia”¹⁴⁵ e um tempo amigo de Ricardo de Loureiro.

Inácio de Gouveia, o artista do conto que, com apenas vinte e três anos, já tem as “mãos sagradas”¹⁴⁶, pode ser considerado, segundo Fernando

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 618.

¹⁴² *Ibidem*, p. 625.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 585.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 596.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 596.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 575.

Cabral Martins, uma espécie de semi-heterónimo de Sá-Carneiro, pois faz suas as características existenciais e as preocupações literárias do seu criador¹⁴⁷. De facto, porém, não é só a ele, mas pelo menos a outras duas personagens – Ricardo de Loureiro e Petrus Ivanowitch Zagoriansky – que Sá-Carneiro confia a tarefa árdua de encenar a sua ideia de arte e de artista. Não é por acaso que estes são os três contos que, mais do que os outros, relatam pensamentos e palavras dos poemas e das cartas escritos no mesmo período. A tal propósito, veja-se esta passagem, retirada de uma carta escrita a Fernando Pessoa, a 13 de julho de 1914, onde, ao descrever a sua arte, Sá-Carneiro discorre, de certa forma, sobre a arte proposta pelas três personagens:

Meu amigo, deixe-me dizer-lhe imodestamente – a razão de tudo isto está naquela quadra de *Dispersão*: A grande ave dourada / Bateu asas para o céu / Mas fechou-as saciada / Ao ver que ganhava o céu... O céu da minha obra não quero dizer que seja grande – não sei se na verdade o será. Entretanto estou bem certo que é pesadamente dourado (talvez de ouro falso, mas em todo o caso dourado) com muitas luzes de cor, e lantejoulas, todas a girar, fumos policromos, aromas, maquilhagens, lagos de água, dançarinas nuas, atrizes de Paris, salas de restaurantes, densos tapetes... E isso me basta. Passei na vida literária creio, uma rapariga estrangeira, esguia, pintada, viciosa, com muito gosto para se vestir bizarramente – pelo menos – e para dispor orquídeas em jarras misteriosas, em esquisitas talhas de Japão – gulosa de morangos e champagne, fumando ópios, debochada – ardendo loucamente. E se assim é, se não me engano: eu fui o que eu quis: a minha obra representa zebadamente entre luas amarelas aquilo que eu quisera ser fisicamente: essa rapariga estrangeira, de unhas polidas, doida e milionária...¹⁴⁸

Inácio de Gouveia é uma das raras personagens sá-carneirianas que afirmam ser felizes. O segredo da sua felicidade consiste em ter conseguido superar “o grande limite”¹⁴⁹, em manter as distâncias da insignificância da vida, tendo-a provado até ao fundo, até à náusea, transformando-a de modo intenso e admirável nas suas obras – “as suas obras esquivas, roçando miragens, extáticas de ouro, ungidadas de Incerto, tigradas de orgulho,

¹⁴⁷ F.C. Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, cit., p. 252. Di-lo o próprio Sá-Carneiro numa carta a Pessoa de 13 de julho de 1914: “Nas páginas psicológicas da ‘Ressurreição’ está bem descrito o meu estado de alma actual” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 126).

¹⁴⁸ *Ibidem*, pp. 126-127.

¹⁴⁹ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 575.

leoninas na ânsia...”¹⁵⁰ –, que se tornam na compensação de todas aquelas “coisas suaves”¹⁵¹ que ele reconhece faltarem na sua vida: “mãos enastradas nem lábios para morder, nem afectos ou amores – uma multidão de insignificâncias violetas, risonhas, caprichosas”¹⁵². A sua obra é intensamente europeia e bem recebida pela crítica: “ainda aqueles que menos poderiam compreender ou sentir as suas páginas europeias, todas nuas, tigrinas de brocado, sumptuosas de mistério, verdes-bronze e magenta – reconheciam-lhe a Estrela nas críticas palermas dos jornais”¹⁵³.

Inácio de Gouveia alcançou um tal grau de indiferença e de superioridade em relação à vida que não só consegue escorraçar com indignado orgulho as raras recaídas nostálgicas nela – o episódio da família burguesa “modesta, tranquila”¹⁵⁴ sentada ao restaurante que suscita nele “vislumbres de saudade”¹⁵⁵ na sua banalidade pálida e honesta, exemplo de “amor sincero, vulgar”¹⁵⁶, na qual reconhece todo o calor que falta à sua, sentimentos que são logo postos de parte porque ele é “doutro Raça, doutro Mundo – [...] Maior!...”¹⁵⁷ –, mas chega até a admitir que só com grande fadiga consegue reconhecer-se no seu passado, a ponto de acabar por pensar que não foi ele, “*o ele-próprio actual*”¹⁵⁸, a viver certos episódios passados, mas sim “*projeções de si próprio* – projeções de si próprio que ainda existiriam no Tempo, estilizadas”¹⁵⁹, vivendo assim um fenómeno singular de desdobramento:

Como é que nesse caso lhe lembrava essa saudade irreal? Sem dúvida porque não fora bem ele-próprio que uma tarde de abril, há anos, se assentara nesse jardim, doloridamente – mas *um outro* que teria na verdade qualquer coisa dele próprio; melhor: um outro *ele-próprio* que o artista vivera um instante, sentindo-lhe o seu estado de alma presente (o estado de alma que hoje recordava) mas ignorando o que o provocara, pois só vivera esse outro nesse momento – não podendo assim conhecer-lhe o passado.¹⁶⁰

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 578.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 624.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 579.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 576.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 578.

Como todos os artistas sá-carneirianos, mas talvez de modo mais feroz relativamente aos outros, Inácio de Gouveia afirma abominar profundamente a “turba normal”¹⁶¹, a “gente-de-juízo”¹⁶², a “gente-sadia”¹⁶³, aquela “subgente normal”¹⁶⁴ que define como má e imbecil, representada pela “gente-média, a gente-tranquila, que não tem estados de alma e que, mal chegou à existência, se domou aos usos e costumes, aos preconceitos”¹⁶⁵. Declara desprezar fortemente aqueles que define como “os castrados”¹⁶⁶, ou seja, todas aquelas pessoas dignas e sensatas, honradas e justas, sinceras e coerentes nas suas ações, que nunca na vida tiveram um gesto de cólera e nunca se atreveram a levantar a voz mas que nem sequer, tristemente, provaram o prazer de “entusiasmos infantis, ternuras frívolas”¹⁶⁷, preferindo maiormente à sua “justa-medida”¹⁶⁸ não só a loucura – que além de ser uma grande bênção significa também “ter um pouco de Deus na alma”¹⁶⁹ –, mas como faz o protagonista d’*A Grande Sombra*¹⁷⁰, ao admirar todos os criminosos do mundo, dos assassinos aos ladrões, até aos incendiários, porque pelo menos esses foram capazes de um gesto de rebelião, de desobediência, de transgressão na tentativa de não se deixarem domar e esmagar pela nulidade da vida.

E é também um dos protagonistas sá-carneirianos que mais se sente e é refinadamente europeu. “Amoroso do Mundo, sôfrego de Europa”¹⁷¹, Inácio vive em Paris, onde vive como *bon vivant*: “Todas as manhãs

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 583.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 618.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 583.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 584.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 583.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 584. Como precisa o narrador do conto, Inácio de Gouveia não tem medo de enlouquecer porque a loucura faz parte dele desde sempre: “Do mesmo modo que um organismo, às vezes, se pode adaptar a certos micróbios perniciosos – vivendo impunemente com eles, e invulnerável à loucura, adaptado a ela, imunizando contra ela por ela própria” (*Ibidem*, p. 593). Um excerto que recorda a carta de Sá-Carneiro a Pessoa, de 30 de agosto de 1915: “eu creio que na verdade há um ano estou um pouco *cientificamente* doido [...] Receio de endoidecer em verdade” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., pp. 202-203).

¹⁷⁰ “Ah! como invejo os grandes criminosos que souberam escapar à justiça... e passam... desaparecem sangrentos em assassínios e estupros... Deixaram ao menos um pouco de névoa – esses” (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 411).

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 594.

trabalhava algumas horas, e depois entregava-se então ao movimento de Paris, em voluptuosidade. Seguiu nos grandes Boulevards, sentava-se nos grandes cafés lendo os jornais, escrevendo cartas ou redigindo mesmo algumas páginas artísticas. À noite esquecia-se pelos music-halls, em cuja atmosfera artificial sempre se aprezara tanto¹⁷². Contrariamente a tantos artistas seus colegas que “cantavam as suas aldeias, tirando orgulho de haver nascido nelas”¹⁷³, ele gaba-se de “ser duma capital europeia”¹⁷⁴, ou seja, de Paris, a cidade que adora e descreve de modo participativo e envolvente, pondo em evidência também o perfil moderno e futurista: “Longes de torres de aço, altas chaminés das oficinas – pontes, andaimes, guindastes, cremalheiras – fábricas titânicas, silvos de locomotiva – vibrações de Progresso, murmúrios de Amanhã...”¹⁷⁵. E como se espera de um escritor bem inserido na vida artística da cidade, Inácio frequenta um restrito círculo de artistas, o ateliê do pintor Manuel Lopes (Eduardo Viana?). Embora não tenha nenhuma consideração por Manuel Lopes – de facto, define-o um “pintor cretino – como artista, e até simplesmente como homem”¹⁷⁶ –, frequenta o seu ateliê “soberbo – enorme, luxuoso, ultraconfortável e moderno”¹⁷⁷, não só porque gosta do ambiente, mas sobretudo porque “duma parte, a gente que lá encontrava (artistas estrangeiros, mais ou menos rastás; actrizitas, estudantes) focava-lhe bem, no seu bigarrado duvidoso, um vértice de Paris – e, por outra, as horas que nesse meio ele próprio figurava, valiam-lhe como banhos de banalidade, os quais, assim como as revistas do Olympia, das Folies, do Moulin, faziam repousar o seu espírito de Génio”¹⁷⁸. No ateliê de Lopes, cuja descrição recorda em parte a do ateliê de Gervásio Vila-Nova, e, portanto, a de Santa-Rita Pintor¹⁷⁹, fala-se de arte e das correntes vanguardistas que

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 581.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 594.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 596.

¹⁷⁹ Depois de o ter descrito como um “pintor cretino”, continua a defini-lo “um óptimo rapaz: gordachudo, espesso, trigueiro, lustroso – de barba azul, cabelos crespos, encarapinhados – jovial, numa eterna boa disposição... Aliás, pensando na sua imbecilidade, em certos momentos o novelista receava ser injusto – tinha a certeza de ser injusto. Pois, no pintor, não só de longe em longe havia repentinas claridades – como todos os dias contava novas cenas, aventuras imaginárias em que ele fora o protagonista: vitórias amorosas, rasgos de coragem, duelos, belas respostas... o demónio... grandes projetos, grandes ideias – tudo um caos... Um perpétuo imaginativo, em suma. Um baixo imaginativo, era claro – o que, não obstante,

então estavam mais na moda: entre elas, o Cubismo, que é definido como sendo uma escola “emaranhada e genial”¹⁸⁰ e da qual se citam as obras de Picasso, Léger, Gris, Henri Matisse, Derain e as “esculturas convulsionadas de Archipenko”¹⁸¹.

No entanto, como acontece em todos os contos, a certo ponto da narração sucede algo que acaba por mudar o andamento do conto. É nesta atmosfera boémia, e só podia ser assim, que Inácio conhece Paulette Doré, a mulher e o amor que lhe perturbarão a vida, quebrando a fátua bolha de ar dourada em que Inácio vive e onde pensava ter finalmente alcançado a paz e tranquilidade superiores que com tanto esforço e fadiga se empenhara em construir.

A história de amor inexistente, feita de gestos pequenos e insignificantes – um roçar de mãos, uma troca de olhares, um breve passeio de mãos dadas – com Paulette Doré, uma “atrizinha”¹⁸², “uma figurante banal de revista, nem linda sequer”¹⁸³, suscita no artista uma avalanche de sentimentos conflituais e contraditórios. De uma “suavidade loira”¹⁸⁴ e “uma ternura singular, cheia de piedade e de mágoa”¹⁸⁵ em relação à “pobre rapariguinha, tão vulgar, tão humilde de alma”¹⁸⁶, que, todavia, “tivera o génio de o distinguir, dentre tantos outros que melhor deveriam encantá-la: belos rapazes de cabelos longos, lábios excitantes, corpos esbeltos”¹⁸⁷, passando pela indecisão sobre se estimular ou não este sentimento de amor sem desejo – ““Meu amor... meu amor...”. Mas não a desejava... oh, de forma alguma” – ciente de que estava a enveredar por um “*mau-caminho*”¹⁸⁸ apesar de suave e perfumado de rosas; até à desilusão pelo fim dessa “historieta”¹⁸⁹ nunca realmente iniciada mas muito idealizada, ao início sentida sem dor, na tentativa de esquecer tudo, apagando esses dias porque “O seu orgulho, com efeito, não devia reconhecer

bem pesado, indicava justiceiramente um pouco de sangue real no espírito [...] Filho dum grande lavrador alentejano quase analfabeto, o Lopes – nisso muito lúcido – gastava em Paris às mãos cheias” (*Ibidem*, p. 595).

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Ibidem*, p. 603.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 627.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 601.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 602.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 603.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 607.

esse baixo desengano”¹⁹⁰, mas que depois se tinge sempre de maior nostalgia por aqueles “dedos trigueiros dirigindo-se para os seus; e essa voz, esses sorrisos, esse perfil agreste...”¹⁹¹, uma nostalgia que chega a tornar-se crime cor-de-rosa e se transforma numa “longa tristeza”¹⁹² quando Inácio descobre que Paulette se encontra com outra pessoa, Étienne Dalembert, um “incerto comediógrafo e jovem actor mais incerto que ele mal conhecia”¹⁹³. A descoberta da existência na vida de Paulette de um novo amante leva-o a perder a razão, a fantasiar insistentemente sobre possíveis porquês para o final da história e a frequentar sempre mais o comediógrafo, numa espécie de “comunhão de sensações”¹⁹⁴ que aumenta a intimidade entre os dois, até os tornar inseparáveis. A espiral começa vertiginosamente a fechar-se¹⁹⁵ e toca o seu centro na cena final que fecha o conto e que narra como, após a morte de Paulette, numa dimensão de *Além* – “lá longe... no espaço... muito longe... sideralmente, a leonino...”¹⁹⁶ – os corpos e as almas de Inácio e Étienne triunfalmente se unem e nesta união, na nostalgia comum por Paulette, por ambos amada, Paulette, a amada ausente, miraculosa e metaforicamente reaparece:

E então foi a Vitória, nesse abraço limpo, unissexuado – o triunfo impossível que um deles entressonhara outrora... o êxtase-fantasma vencido imponderavelmente, e absoluto... *Além*-Ressurreição! Ultra-Realidade só a Alma! Fora – em Milagre sentiu o artista – como se no mútuo desdobramento psíquico da Saudade comum, a força sexual de ambos, astralmente, lograsse, conjugada, ressuscitar entre os seus corpos – para A esvair – Paulette, ela-própria, toda nua e subtil, arfando luar.¹⁹⁷

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 605.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 608.

¹⁹² *Ibidem*, p. 610.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 596.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 631.

¹⁹⁵ É disso exemplo a “história medonha” de que Inácio imagina ser o protagonista, em que um escultor bizarro, um visionário religioso, pouco a pouco transforma a sua adoração mística numa paixão violenta, uma paixão sexual, tempestuosa, ilimitada, que o leva a criar uma gigantesca estátua de Cristo e “concluída a sua obra imortal, num último estertor de cio – infame, todo nu – lançar-se-ia sobre o bloco de mármore sagrado, esmagando em fúria contra ele, os seus lábios, o sexo erecto... morrendo sobre a estátua – ofegante, mutilado, execrável”. De repente, lembra-se que a estátua de Cristo tinha o perfil de Étienne Dalembert. (*Ibidem*, p. 623).

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 636.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

A inserção do conto dentro do volume – é o último conto – faz de *Ressurreição* a síntese de todo o *Céu em Fogo*, atribuindo à palavra “ressurreição” um significado-chave que, todavia, o leitor só descobre no final. A ressurreição de Paulette é o momento em que as contradições se resolvem, em que “*pela primeira vez total*”¹⁹⁸ a ascensão do Um com o Outro parece realizar-se e, através do Outro, o Eu se encontra. Numa palavra, é milagre da Realidade, da Realidade-Outra, do *Além* que é o produto da síntese entre realidade e ilusão, a possibilidade, como acontece n’*O Homem dos Sonhos*, de viver num mundo paralelo e infinito, de criar uma geografia abstrata, mutável, feita de sensações mais intensas da pura experiência da vida.

Outros dois contos compõem o livro: *Asas* e *A Estranha Morte do Prof. Antena*. Trata-se de duas personagens, o poeta Petrus Ivanowitch Zagoriensky e o cientista Prof. Domingos Antena, que ousam e conseguem quebrar duas leis invioláveis para o homem: a lei da gravidade e a do tempo e espaço. São duas personagens semelhantes, embora diversas na sua tentativa conseguida de terem sido Deus, mesmo que por um brevíssimo instante.

4.1 *Asas*

Asas, o único conto escrito em Camarate, na Quinta da Vitória, propriedade do avô paterno, em outubro de 1914, e dedicado ao amigo e colaborador de *Orpheu* Alfredo Pedro Guisado (1891-1975), é a história do artista que busca a perfeição artística no encontro com o invisível – porque “Belo é tudo quanto nos provoca a sensação do invisível”¹⁹⁹ – com a transparência e com o ar e ultrapassa-a sem todavia conseguir mantê-la, porque, assim que a alcança, esta voa longe como um bater de asas: “Um artista busca a perfeição – é esta a sua tortura máxima e desfaz e refaz a sua obra. Vence: atinge a perfeição e continua a querer fazer maior: porém a tela em que trabalha evolva-se por fim, dilui-se, torna-se espírito – desaparece. Esse artista ultrapassou a perfeição”²⁰⁰.

O conto narra a amizade da personagem-narradora com o poeta russo Petrus Ivanowitch Zagoriensky, cujo propósito, como descobriremos ao longo da história, é criar uma arte nova, fluida e gasosa, “sobre a qual a gravidade não tenha ação”²⁰¹ e escrever poemas “para se interpretarem

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Carta de 27 de novembro de 1915 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 244).

²⁰⁰ Carta de 7 de janeiro de 1913 (*Ibidem*, p. 30).

²⁰¹ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., pp. 501-502.

com todos os sentidos”²⁰²: “Até hoje, não existe uma Obra de Arte perfeita. As maiores são excertos. E eu quero o meu Poema íntegro! Tão incorrigível que lhe não possam tirar uma letra sem desmoronar”²⁰³. A ocasião para falar da sua obra perfeita é a leitura, em tradução para o francês, que o narrador faz de alguns versos seus e do amigo Fernando Passos – outra personagem que, como vimos, regressará depois em *Ressurreição* e na qual é fácil reconhecer Fernando Pessoa – em que Zagoriansky afirma reconhecer algo de semelhante ao “espírito velado das suas obras”²⁰⁴, vendo nos dois artistas alguém com quem pode finalmente falar da sua arte. A obra em que o poeta russo diz estar a trabalhar há anos de momento ainda não tem título e, quando o tiver, será “um compasso de música e alguns traços a cor”²⁰⁵. Embora esteja dividida em várias partes e em várias composições, estas reúnem-se “astralmente, *hipnoticamente* (foi o termo que empregou) em um só conjunto”²⁰⁶. A obra não será publicada, como diz Zagoriansky, “antes de obter a Perfeição”²⁰⁷. Mas em que consiste esta perfeição? Como reconhecê-la? Zagoriansky parece ter as ideias claras, apesar de elas serem as menos claras em termos de logicidade e racionalidade.

A perfeição dos seus versos consiste em serem:

Sem suporte... flexíveis... que se podem deslocar em todos os sentidos... Uma Arte sem articulações!... Uma Arte correspondente às formas aéreas que as realidades incrustam!... Sons interseccionados, planos cortados, múltiplos planos – ideias inflectidas, súbitas divergências... Tudo se traspassará, se esgueirá, perpetuamente, variável, ondulante – mas, em somatório, sempre ao mesmo conjunto!... [...] uma soma exacta de factores diversos!²⁰⁸

E Zagoriansky tem a certeza de que no momento em que alcançar o que acabou de definir como a perfeição dos seus versos, acontecerá algo, um fenómeno físico qualquer, que se manifestará ante os seus olhos, na atmosfera, ou então, “quem sabe até se nas páginas onde estão escritos os meus poemas”²⁰⁹. Trata-se de uma obra que não é uma simples realização

²⁰² *Ibidem*, p. 502.

²⁰³ *Ibidem*, p. 501.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 500.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 501.

²⁰⁸ *Ibidem*, pp. 504-505.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 501.

ideográfica, em palavras, ou seja, uma simples realização feita por escrito. É mais do que isso: é, ao mesmo tempo também, uma realização musical, cromática, pictórica, volátil, aromática, que pode ser percebida até por quem não conhece a língua em que foi escrita, porque é uma poesia que se compreende com os sentidos e não com as palavras:

Não escrevo só com ideias; escrevo com sons. As minhas obras são executadas a sons e ideias – a sugestões de ideias – (e a intervalos, também). Se lhe ler os meus versos, o meu amigo, não entendendo uma palavra, senti-los-á em parte. E será idêntico ao seu, o caso do surdo que os saiba ler – *mas não os possa ouvir*. A sensação total dos meus poemas só se obtém por uma leitura feita em voz alta – ouvida e compreendida de olhos abertos. Os meus poemas são para se interpretarem com todos os sentidos... Têm cor, têm som e aroma – terão gosto, quem sabe... Cada uma das minhas frases possui um timbre cromático ou aromal, relativo, isócrono, ao movimento de cada “circunstância”. Chamo assim as estrofes irregulares em que se dividem os meus poemas: suspensas, automáticas, com a sua velocidade própria – mas todas ligadas entre si por ligações fluidas, por elementos gasosos; nunca a sólido, por ideias sucessivas...²¹⁰

Com o espanto do narrador, que conhece o requinte do artista, estes versos admiráveis escrevem-se no caderno azul, um “vulgaríssimo caderno de estudante, de capa lustrosa, daqueles que se vendem por noventa centimos nas galerias do Odéon”²¹¹. Quando os ouve pela primeira vez, o narrador define-os um assombro”, “Dissonâncias de capricho”²¹² que se “entrechocavam suavemente, e eram outros tantos arfejos rendilhados, dimanando-se em mil tons – sobre um fundo violeta inalterável, numa evocação de perfumes lisos, cetinosos...”²¹³. O que sente ao ouvi-los é beleza, uma beleza ofuscante, a tal ponto que, tal como Lúcio na exibição da americana fulva durante a orgia do fogo, é obrigado a “cerrar os olhos desde os primeiros sons”, por não conseguir aguentar o brilho cegante, as cintilações magnéticas induzidas pelas palavras misteriosas do *Poema Brilhante* que o russo está a recitar. Após esta *performance*, o narrador fica sem dúvidas: trata-se de “toda uma nova Arte – diademada e última, excessiva e secreta, opiante, inconvertível”²¹⁴.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 502.

²¹¹ *Ibidem*, p. 503.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 504.

Estes versos que têm a capacidade de suscitar uma impressão indecisa de vago, com ligações muito ténues à realidade, são “qualquer coisa impossível de abranger, escapando-se como azougue: lençol de água movediço, ânfora d’oiro quebrada – por isso mesmo, flébeis ressaibos de *Além*”²¹⁵. Daqui a dificuldade do narrador em traduzi-los, ou melhor, em interpretá-los em português: uma tradução difícil, que, todavia, apesar de não restar sequer uma palavra do original, o narrador pensa ter conseguido devolver a sugestão do texto russo, pelo menos em termos de som e movimento, timbres cromáticos e consonâncias. Da sua obra, o poeta russo permite-lhe traduzir só uma composição sua, escrita quando tinha dezoito anos, que não faz parte do seu volume e que remonta ao tempo em que era estudante de Direito e vivia sozinho em Paris, num Hotel da Rue des Écoles²¹⁶. Trata-se do texto *Bailado*, que Sá-Carneiro publica em apêndice ao conto, juntamente com o outro texto, *Além*, como interpretações portuguesas do original em russo, dedicando-as à irmã de Zagoriensky: Marpha Ivanovna Zagoriensky.

Zagoriensky consegue realizar o seu objetivo de uma arte perfeita, levando-o às extremas consequências: acaba por criar os seus versos perfeitos, tão perfeitos que, como tinha imaginado, desaparecem, dispersando-se no ar, saídos do caderno azul que repentinamente se torna branco imaculado, mas, ao mesmo tempo, obrigando o seu génio, à força de intensidades, a resvalar na loucura, tanto que, no fim do conto, é internado num manicómio com ataques violentos de fúria. Com a sua obra, Zagoriensky consegue superar o campo do real objetivo e científico, criando uma outra forma de realidade irreal, em que uma lei própria da física, como a força de gravidade, não consegue agir sobre os seus versos, exemplo de perfeição poética, que voam do caderno onde foram escritos: “*Todos os meus versos, libertos enfim, tinham resvalado do meu caderno – por vãos mágicos!...*”²¹⁷.

O narrador e a irmã tentam encontrar uma explicação lógica que justifique o caderno em branco, mas não conseguem. Trata-se de um desaparecimento sobrenatural, inexplicável, que transcende os limites da experiência e do conhecimento humano. Todavia, esta sobrenaturalidade nada tem de divino, pelo menos segundo o significado tradicional e religioso que se dá a este termo como algo que tem a natureza, a essência de Deus.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 505.

²¹⁶ O próprio Sá-Carneiro fica hospedado no número 50 da Rue des Écoles, no Grand Hotel du Globe, durante a sua segunda estada parisiense (8 de junho-25 de agosto de 1914) e no início da sua terceiro e último período em Paris (15 de julho de 1915-26 de abril de 1916).

²¹⁷ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 508.

O Deus em questão que realiza este fenômeno sobrenatural é um artista que se torna divino, em paridade com um Deus, quando a qualidade artística excepcional das suas criações poéticas lhe permite transgredir uma lei inviolável para o homem: a lei natural da gravidade. Um desaparecimento sobrenatural que lembra a de Marta n’A *Confissão de Lúcio*, quando, durante a execução de uma peça ao piano, Marta, aos olhos de Lúcio, desaparece da poltrona onde está sentada. Lúcio conta que, durante a execução do pianista, Marta desaparece – “à medida que a música aumentava de maravilha, eu vi [...] a figura de Marta dissipar-se, esbater-se, som a som, lentamente, até desaparecer por completo”²¹⁸ –, deixando a poltrona vazia “em face dos meus olhos abismados”²¹⁹. Apesar de afirmar veementemente que viu Marta desaparecer, Lúcio fala disso como se fosse uma alucinação, visto que é “impossível explicar o estranho desaparecimento por qualquer outra forma”²²⁰. Como acontece em *Asas*, também o desaparecimento de Marta está ligado a uma manifestação artística: Lúcio está sentado de modo a poder ser o único a “ver [Marta] olhando ao mesmo tempo para o pianista”²²¹ e é, portanto, a única testemunha do evento sobrenatural, atribuindo a sua visão fantástica à “partitura imortal” executada pelo compositor e pianista Narciso do Amaral, cujo título é, não casualmente, *Além*, o mesmo de um poema incompleto de Zagoriansky.

4.1.1 Petrus Ivanowitch Zagoriansky: o artista do Além-perfeição

Petrus Ivanowitch Zagoriansky, artista russo e conhecido de Inácio de Gouveia, que o apresenta ao narrador, é introduzido logo no início do conto como uma “extraordinária personagem”²²², uma “inexplicável criatura esguia, de longos cabelos mordoados, rosto litúrgico, olhos de inquietação”²²³, de extraordinários sorrisos triangulares, em cujas frases é fácil notar “uma desconexão aflitiva, um destrambelho fugaz – e nos seus olhos, um esplendor *fumarento*, a boca amarfanhando-se-lhe em um rictus de sombra”²²⁴. Antes de o conhecer pessoalmente, o narrador encontra-o três vezes em três lugares significativos de Paris – Notre Dame, Place Vendôme e os

²¹⁸ *Ibidem*, p. 343.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*, p. 344.

²²¹ *Ibidem*, p. 343.

²²² *Ibidem*, p. 491.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ *Ibidem*, p. 494.

jardins de Luxemburgo –, atento e distraído, “como louco, embevecido”²²⁵, a indagar a atmosfera: “Contraía-se-lhe o rosto, os olhos palpitavam-lhe em bizarras divergências, enclavinavam-lhe o corpo bruscos estremeções – como se na verdade presenciasse, no espaço, qualquer coisa emocionante!”²²⁶. Como explica com as suas “frases novas”²²⁷, que parecem não sair só da sua boca, mas de todo o seu corpo, nesses momentos estava a tentar “congeminar” um dos seus “poemas Novos, onde sugestionaria toda a beleza insuspeita do Ar. Do Ar [...] o Grande Insidioso que tudo contorna e prolonga, esparze vibratilmente...”²²⁸. “O Ar”, escrito com letra maiúscula, que significa algo mais do que o simples elemento “ar”, que remete para algo de etéreo, incorpóreo, impalpável, imaterial, transparente, leve, diáfano, abstrato, e, em última análise, inalcançável.

Zagoriansky é uma das realizações mais bem conseguidas de Sá-Carneiro relativamente à sua ideia de artista: um conúbio perfeito de genialidade e loucura que o leva a realizar aquilo que ninguém antes dele foi capaz de fazer, isto é, alcançar a perfeição artística, ou melhor, superar a perfeição artística. A sua genialidade, que deriva de um excesso do seu desequilíbrio, manifesta-se na capacidade de ver e sentir a realidade objetiva com outros olhos e outros sentidos, vendo e sentindo além da corporeidade e da fixidez das coisas, criando, assim, aquela “Imaginativa nova”²²⁹ em que o artista pode realmente criar “uma Arte interceptada, divergente, inflectida... uma Arte com força centrífuga... uma Arte que se não possa demonstrar por aritmética... uma Arte-geometria no espaço... [...] uma Arte a três dimensões... no espaço... no espaço... Áreas e Volumens!”²³⁰. É exemplo disso a descrição da catedral de Notre Dame, da qual, através de uma sugestiva prosa poética, Zagoriansky não relata as suas “linhas imutáveis, nativas, rudes – a pedra”²³¹, mas os seus “moldes incorpóreos de ar – transmitidos, flexíveis, impregnantes”²³²:

Notre Dame – incrustação medieval! Abóbadas do templo, rosáceas dos vitrais, cornijas e telhados – tudo, tudo, pelo espaço... Mas são degraus de trono, degraus de trono – outras tantas catedrais projectadas na atmosfera; sucessivas; ao Infinito! A atmosfera: um espelho

²²⁵ *Ibidem*, p. 493.

²²⁶ *Ibidem*, p. 491.

²²⁷ *Ibidem*, p. 492.

²²⁸ *Ibidem*, p. 493.

²²⁹ *Ibidem*, p. 494.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ *Ibidem*, p. 493.

²³² *Ibidem*.

de Fantasmas! E cada figura, cada ogiva, cada rendilhado – se traduz lá, vagueando-se, se projecta lá em insinuações envolventes de contorno. Pois o ar tudo rodopia, amolda e alastra, anela, diverge insondavelmente... Para *além* da nossa existência real, outra se influi, existe – suave: a das formas aéreas, contínuas, que emolduramos. Quem sabe até se elas não irão ser, ultrapassando o Vácuo – as almas subtis, voláteis, dos corpos doutros mundos?...²³³

Uma ideia de arte cuja força centrífuga evoca o processo futurista das “palavras em liberdade”: “grandes oficinas... o giro ácido das rodas... os volantes... os êmbolos... as correias de transmissão... o oscilar de complicados maquinismos... Outros tantos movimentos de Ar!... Hélices, espirais [...] turbilhonando, ziguezagueando, entregolfando-se... Magia contemporânea! Europa! Europa!”²³⁴ – cujo desejo de “animar” a atmosfera apela para o “sentir tudo em todas as maneiras” do sensacionismo pessoano – “se uma dançarina multicolor volteia a atmosfera toda se colore em cerca, abismando-se em despojos policromos que vêm tingir as nossas próprias mãos, os rostos dos espectadores – como a farfalhar vidrilhos... Pois é tudo isto, tudo isto que devemos – Hoje! – adivinhar e sugerir em Alma”²³⁵ – e cuja capacidade de criar maravilhosas intersecções de planos e ideias recorda as sobreposições de sensações e paisagens, internas e externas definidas por Pessoa na corrente do interseccionismo – “Planos múltiplos e livres, desdobrados, que se enclavinham, se trasmudam, soçobram, turbilhonam!...”²³⁶. Uma arte que, partindo da atmosfera, “fonte inesgotável de beleza inúmera”²³⁷, pretende criar uma nova beleza: zebra-da, estridente, disjunta, imersa; dito de outro modo: uma arte como a que Sá-Carneiro gostaria de perseguir com a sua obra; uma arte que Sá-Carneiro reconhece na obra de Fernando Pessoa, o poeta que “num canto amargurado e esquecido da Europa, rasga horizontes desconhecidos, perturbadores e belíssimos”²³⁸; uma arte que se torna síntese daquela “Doença-de-Novo” de que Sá-Carneiro e os outros artistas de *Orpheu* querem ser porta-vozes.

Zagoriansky, que deixou Moscovo há dez anos para se estabelecer em Paris, vive uma vida familiar aparentemente tranquila, protegido pelo afeto

²³³ *Ibidem.*

²³⁴ *Ibidem*, p. 495.

²³⁵ *Ibidem.*

²³⁶ *Ibidem*, p. 494.

²³⁷ *Ibidem.*

²³⁸ Carta de 7 de janeiro de 1913 (Cf. M. de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, cit., p. 28).

e pela compreensão ternurenta da mãe, Sofia Dmitrievna, “uma senhora de porte aristocrático e magníficos cabelos brancos”²³⁹, e da irmã, Marpha Ivanovna, “uma linda rapariga, cheia de vida – alta, robusta, musculada. O tipo completo da beleza forte”²⁴⁰. Mas, frequentando a sua casa – aliás, onde o narrador conhece o conde Sérgio Warginsky d’A *Confissão de Lúcio* e pede que lhe apresentem novamente a mulher, “ainda muito formosa”²⁴¹, que conhecera em Lisboa em circunstâncias muito diferentes (Marta?) –, o narrador vem a saber que o poeta russo não gozara de boa saúde no passado: a intensidade excessiva do seu génio e o seu espírito complicado e complexo levaram-no a sofrer de misteriosos e terríveis ataques que os médicos não foram capazes de diagnosticar com exatidão, a não ser como “uma bizarra e sinistra epilepsia nova”²⁴². Há seis anos que as crises já não se manifestavam, mas é precisamente quando cessaram que se começou a manifestar de modo mais patente um desequilíbrio em todos os seus gestos, em todas as suas palavras, em todos os seus pensamentos. Daqui a singularidade das suas “anotações psicológicas”²⁴³ e das suas “estrambóticas constatações”²⁴⁴, muitas vezes interrompidas por bruscos silêncios e olhares que se perdem no vazio, tão peculiares quanto as suas ideias sobre a arte: o facto de duvidar em termos ilógicos da sua identidade – “chego a lembrar-me se não *serei só eu, mas muitos* – isto é: *todos os personagens da minha vida...*”²⁴⁵; as suas reflexões sobre o perfume do petróleo – “Dir-se-ia um aroma *com crosta...* Sim, um aroma duplo: um tom aromal, primeiro, grosso – revestindo um tom mais agudo, esféricamente...”²⁴⁶; as suas afirmações sobre o amor, sentimento que diz nunca ter provado, ligadas ao sono – “tenho a certeza que, se um dia amasse, o meu amor seria um grande sono”²⁴⁷; as suas recordações de sabores nunca provados – “gostos maquiados, com rodízios, em complexos movimentos... Gostos-transformações de energia”²⁴⁸; as suas obsessões inventadas que passado pouco tempo se tornam duplas, não sabendo mais dizer se são criações da sua férvida imaginação de artista ou autênticas loucuras realmente vividas pelo seu espírito

²³⁹ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 496.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ibidem*, p. 497.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 498.

– “um homem que, por uma parte, se convencera de que o seu pensamento era translúcido, e assim, todos saberiam o que pensava [...] e, por outra parte, fosse descobrindo pouco a pouco, em todos os rostos, a mesma expressão; os mesmos tiques, os mesmos trejeitos...”²⁴⁹; um pensar ter descoberto o segredo da sua existência: “*Sou todas as mãos esguias de mulher com as unhas pintadas!*...”²⁵⁰.

Convicções e frases que o narrador tem a certeza de que não são de um “blagueur”, mas de um louco, a ponto de, mesmo sendo seu amigo e tentando compreendê-lo, observando-o e escutando-o atentamente, se perceber que o narrador, em boa verdade, nunca consegue compreendê-lo totalmente, sendo-lhe porventura difícil contar a sua história. Na dificuldade de parafrasear as ideias do amigo, o narrador escolhe reproduzir diretamente, às vezes de maneira desordenada, as suas conversas: “Não estou escrevendo uma novela – apenas fixando um episódio bem real, por secreto e perturbador. Assim, nem me esforçarei por dar um segmento dramático à minha narrativa. Ela resvalará mais do que livre, desarticulada – apoiando-se quase estritamente na reprodução das nossas conversas”²⁵¹. E a temida loucura chega, em toda a sua fúria, cinco dias depois de Zagoriansky alcançar a perfeição artística: quando os seus versos perfeitos, vencendo uma lei invencível, a da gravidade, se separam do seu caderno azul e voam, desaparecendo no ar: “*Todos os meus versos, libertos enfim, tinham resvalado do meu caderno – por vãos mágicos!*...”²⁵². O que resta é apenas o caderno azul, com o nome do poeta, uma data e na página 22 um trecho que o narrador traduz e ao qual dá o título de *Além*. O resto do caderno é completamente branco, os versos desapareceram, embora, porém, apresente as mesmas manchas de humidade e os idênticos “borrões vermelhos”²⁵³ presentes no caderno quando ainda continha as poesias. Um fenómeno inexplicável, um acontecimento que, de facto, vai para lá de qualquer realidade e lógica objetiva. Apesar da imensa dor da sua família, Zagoriansky é internado num manicómio, perto de Meudon, “onde puseram ainda muita dificuldade em o receber, devido à misteriosa violência dos seus ataques – crises estranhas, convulsas, espasmódicas, desconhecidas por todos os alienistas: como que um feitiço medieval... um “evoûtement” de missa negra...”²⁵⁴. Os médicos não conseguem perceber o que lhe aconteceu.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 499.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 492.

²⁵² *Ibidem*, p. 508.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 509.

Na prosa sá-carneiriana, só outro artista de génio acaba internado num manicómio: Patrício Cruz, que “habita hoje o quarto n.º 5 de Rilhafoles. É um doido perigoso. Os enfermeiros já por várias vezes o têm ido encontrar tentando suicidar-se”²⁵⁵. Patrício Cruz possui o sexto sentido, um órgão que vibra dentro do seu cérebro e lhe permite sentir os sentimentos dos outros. Tal como para Zagoriansky, aquela que num primeiro momento parece uma grande conquista revela-se, pelo contrário, uma grande e insuportável tortura, como conta o próprio Patrício:

Fiquei perplexo e, devo dizer-te, radiante! Seria rei do mundo enquanto fosse eu o único a possuir tal sentido. Saberria tudo, e os outros nada saberiam! Penetraria no íntimo de todos! Seria rico, glorioso, feliz: o rei do universo, repito!... Ah! como me enganava, meu amigo, como me enganava... No dia seguinte, saí logo de manhã. Querendo experimentar o “tesouro” que descobrira dentro de mim próprio, identifiquei-me com a primeira pessoa que vi, um homem idoso já. Desgraçado! Morrera-lhe o único filho [...] Sofria duma maneira atroz, e eu... eu sofria portanto atrozmente também!...[...] Resolvi condenar o meu órgão à inação; inativo, atrofiar-se-ia... Ah! mas pode-se tornar inativo um sentido? [...] Horrível, meu caro! Não queria sentir, mas sentia [...] Todo o mundo sofria, eu sofria por todo o mundo! Vês... vês como isto é horrível!?... [...] Sofro, enfim, eu só, os tormentos de toda a humanidade!... Avalias agora o martírio da minha existência?²⁵⁶

Zagoriansky é o exemplo da condição danada e ébria do artista genial, uma condição extrema, sem concessões, no limite da loucura e, em última análise, impossível. Como impossível é o propósito do Prof. Antena de levar a cabo a prova experimental sobre a sua complicada teoria da transmigração das almas combinada com uma outra sobre mundos simultâneos. Cada tentativa de conhecer o *Além* demonstra-se uma busca perigosa porque intensifica a insanidade do artista até o levar a um ponto sem regresso e sem controlo. E esta é a punição destinada a quem ousa desafiar as leis da natureza; este é o castigo reservado a quem tem o atrevimento de alterar as leis dos deuses: alcançar a perfeição e não conseguir pará-la.

4.2 A Estranha morte do Prof. Antena

O conto *A Estranha Morte do Prof. Antena* é o que mais se distingue de todos os outros. Embora seja facilmente reconhecível o toque

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 202.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 201.

sá-carneiriano no tipo de escrita (basta pensar na apoteose de sinestésias na descrição da misteriosa maquinaria presente no laboratório de Antena e no desenvolvimento da trama, que parte do pressuposto, como em *Asas*, de que “como o inexplicável se não se explica, mas tem que ser admitido”²⁵⁷), este conto desenrola-se numa atmosfera de “cientificidade” cuja complexidade é realmente difícil de seguir e compreender. Esta “cientificidade”, bem exemplificada na fórmula matemática abstrusa quase no final do texto – $W^3 Y^2 X N^4$ Ro. A – é, com efeito, alheia à escrita de Sá-Carneiro que, como bem recorda Teresa Rita Lopes, “não era dado à teoria mas tão somente à prática poética”²⁵⁸, filtrando tudo através da sua sensibilidade. Escrito em Lisboa, entre dezembro de 1913 e janeiro de 1914, é dedicado ao amigo Armando Côrtes-Rodrigues²⁵⁹, um dos intelectuais principais que gravitam à volta da revista *Orpheu*.

Como recorda o título, no centro da história está a estranha morte do Prof. Antena, cientista e mestre do narrador, morte que o discípulo tenta explicar através da leitura e da difícil interpretação dos seus apontamentos, que se apresentam incompletos, telegráficos e às vezes incompreensíveis. No início do conto, Domingos Antena já morrera há quase um ano. O narrador informa-nos de que a sua morte, após várias investigações por parte dos órgãos da polícia, foi arquivada como um atropelamento banal. Mesmo o discípulo-narrador, que assistiu à morte do mestre, reválida num primeiro momento esta hipótese porque, na altura, não teria conseguido dar outra explicação admissível e, sensatamente, decide calar-se: “Um louco, no meu caso, teria falado. Isso mesmo definiria a sua loucura. Homem sensato, calei-me. A prova maior da sensatez está em ocultar a realidade dos factos inverosímeis. A verdade é só para ser dita ocorrendo nela circunstâncias muito especiais. Eis o axioma máximo”²⁶⁰.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 537.

²⁵⁸ T.R. Lopes, “Mário de Sá-Carneiro, mestre de Fernando Pessoa”, cit., p. 24.

²⁵⁹ Armando Côrtes-Rodrigues (1891-1971) desempenha um papel importante dentro do grupo de *Orpheu* e é um correspondente assíduo quer de Pessoa, quer de Sá-Carneiro, que o consideram um poeta de grande capacidade. Segundo Óscar Lopes é “o mais injustamente esquecido dos poetas de *Orpheu*” (Cf. Ó. Lopes, “Outras Personalidades do Primeiro Modernismo”, in K. David Jackson (org.), *As Primeiras Vanguardas em Portugal*, Vervuert-Iberoamericana, Madrid 2003, p. 249). Sá-Carneiro não se cansa de contar os “geniais [...] sonetos do Guisado” e quando começa a sentir a falta do amigo – cujo restaurante de família, “Irmãos Unidos”, é o local de encontro no momento da planificação da revista (os postais que Sá-Carneiro envia a Pessoa durante a sua estada em Lisboa, entre junho de 1914 e julho de 1915, falam constantemente das reuniões no “Guisado”) – pede com insistência a Pessoa notícias de Côrtes-Rodrigues. Por exemplo, são significativas as cartas de 18 de novembro e de 12 de dezembro de 1915.

²⁶⁰ M. de Sá-Carneiro, *Verso e Prosa*, cit., p. 537.

Salta logo à vista que existe algo de misterioso nesta morte: a começar pelo adjetivo “estranha” presente no título – que remete para algo de diverso do comum ou do habitual, relativamente ao que, regra geral, se considera normal e, por conseguinte, que causa espanto, deslumbramento e perplexidade – até chegar às feridas que logo após a morte se encontram no corpo do mestre: além do “crânio esmigalhado, das pernas decepadas, ferimentos *reais*, ainda que duma violência fenomenal”²⁶¹, o corpo apresenta uma “ferida quase inexplicável”²⁶², “perfurante, cônica, a meio do ventre, que dir-se-ia feita por uma broca triangular, girando vertiginosamente a rasgar-lhe as entranhas com a sua ponta de diamante”²⁶³. Mas também é misteriosa a mudança que o narrador observa no professor depois de quinze dias de isolamento – “a expressão do seu rosto deslocara-se, não se transformara, *deslocara-se*”²⁶⁴; uma mudança que lembra de perto a que aconteceu em Zagoriánsky, também neste caso logo após o isolamento durante o qual o artista alcança a perfeição dos seus versos, e a que Lúcio reconhece em Ricardo, passado um ano e depois do casamento com Marta. Um “deslocamento” que, como se descobrirá algumas linhas mais adiante, depende das lentes dos eternos óculos azuis do professor, que, depois do “Instante Supremo”²⁶⁵, passam a ter outra cor: são de um amarelo sujo, uma cor repugnante que mete medo e que suscita no discípulo um vórtice de sensações sinestésicas:

A cor não me soube a cor. Os meus olhos sentiram-na, não vendo-a, mas tateando-a. Sim, a sensação que essa cor que eu vira me transmitiu ao cérebro, foi uma sensação de tacto – olhá-la, era como se tateássemos qualquer coisa viscosa. E só das estranhas lentes – atingi – provinha a mudança que eu notara no rosto do Mestre: eram elas que deslocavam a sua expressão fisionómica!²⁶⁶

O discípulo do mestre informa-nos também sobre como se organizará o conto: será “lúcido e breve”²⁶⁷, como convém a um discurso científico, que visa alcançar dois objetivos: em primeiro lugar, restabelecer “a verdade sobre o desastre”²⁶⁸; em segundo lugar, dar, pelo menos, uma hipótese

²⁶¹ *Ibidem*, p. 536.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 540.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Ibidem*, pp. 540-541.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 538.

²⁶⁸ *Ibidem*.

plausível sobre a morte do mestre, se não for possível dar uma explicação coerente:

Num apanhado, condensarei – tanto quanto possível ordenada e claramente – todos os apontamentos dispersos encontrados entre os papéis do Mestre, os quais, reconstituídos nas suas lacunas, *ajustados*, refletidos em conjunto – *além* das coisas assombrosas que nos entremostram –, nos fornecem, senão uma explicação definitiva, categórica, pelo menos, como já dissemos, uma forte hipótese sobre a estranha morte do Prof. Antena.²⁶⁹

Na sua narração, o discípulo segue um esquema bem preciso: primeiro, conta pormenorizadamente os dias que precedem a morte e o dia da tragédia; depois, expõe os apontamentos do mestre, que encontrou e analisou. Assim, fala-nos: da carta em que o mestre lhe implora que não procure por ele e que corra imediatamente para sua casa, logo que o convocar; dos dias do isolamento total e anómalo no seu laboratório; do telegrama inquietante e urgente de Antena “Vem sem falta 6 horas”²⁷⁰; do longo passeio juntos de duas horas por uma rua periférica, cadenciada pelo silêncio do mestre e pelo facto de ele consultar, de vez em quando, um objeto estranho, cujo “mostrador era roxo e que os algoritmos das horas estavam substituídos por traços de cor”²⁷¹, que tem guardado num bolso, aparentemente um misterioso relógio, ou talvez, mais propriamente uma espécie de bússola, até ao som dos sinos de uma aldeia próxima que tocam 10 horas, momento em que se verifica o “prodigioso instante!”²⁷²:

eu vi o Mestre estacar... Todo o seu corpo vibrou numa ondulação de quebranto... Ergueu o braço... Apontou qualquer coisa no ar... Um rictus de pavor lhe contraiu o rosto... As mãos enclavinharam-se-lhe... Ainda quis fugir... Estrebuchou... Mas foi-lhe impossível dar um passo... tombou no chão: o crânio esmigalhado, as pernas trituradas... o ventre aberto numa estranha ferida cónica...²⁷³

Vale a pena recordar, pelo riquíssimo exemplo de combinação de sinestésias e oximoros que caracteriza o trecho, em cujo centro há um jogo de luzes-fantasma muito refinado, a descrição que o discípulo faz da estranha maquinaria que encontra no laboratório do mestre, para onde se dirige logo

²⁶⁹ *Ibidem.*

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 539.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 541.

²⁷² *Ibidem*, p. 542.

²⁷³ *Ibidem.*

após a remoção do corpo do lugar do suposto acidente. Trata-se de um aparelho, ainda a funcionar, muito barulhento e que emana um grande calor, com a forma de um pequeno motor cuja motriz parece ter sido substituída por uma hélice formada por um sistema de três ampolas de vidro:

As ampolas continham uma substância roxa e *dardejavam em torno de si um halo de luz negra*. Não divago. Os raios luminosos projectados eram efectivamente negros [...] em torno do aparelho havia um halo de outra luz, *não de sombra, de luz* – entanto, não posso exprimir-me doutra maneira: de luz negra. Sim; *era como que um jacto de ágata negra*. Com efeito, este mineral ainda que negro, é brilhante [...] o mesmo se dava com essa luz aterradora – *com essa luz fantasma*. E na auréola negra, luminosa, grifavam-se, como faíscas, crepúsculos roxo-dourados, num estrépito agudo. Depois, requinte de Mistério – as ampolas em movimento não projectavam luz apenas: dimanavam simultaneamente um perfume denso, opaco e sonoro, e um som arrepiante, *fumarento*.²⁷⁴

Aqui começa a explicação do que se define “Enigma formidável”²⁷⁵, ou seja, a exposição do conteúdo dos apontamentos que o narrador teve em herança do mestre, documentos que apresentam a teoria segundo a qual, de acordo com o narrador, o Prof. Antena tinha trabalhado durante o seu isolamento e que, no momento da morte, estava a tentar provar. A esta teoria, o discípulo dá o nome de “sistema de vidas sucessivas entrecruzadas”²⁷⁶. Trata-se de um sistema complexo, uma espécie de palingenesia, explicado através da apresentação de perguntas, axiomas, hipóteses e postulados sucessivos que levam o discípulo a interpretar a teoria do mestre como tentativa, com êxito embora vão, de “adaptar os seus sentidos a uma outra vida (à nossa vida imediatamente anterior), conservando-os ao mesmo tempo despertos na de hoje”²⁷⁷. Portanto, a morte do Prof. Antena seria a prova de que o professor tinha realizado o seu objetivo, ou seja, “venceu o Mistério”²⁷⁸, acabando, “ainda que de balde”²⁷⁹, por “penetrar em outra vida”²⁸⁰. Mesmo permanecendo sensíveis nesta vida, os seus órgãos teriam despertado noutra vida. Mas nesse exato instante absoluto, por um puro caso que o mestre não poderia ter previsto, na vida anterior

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 543.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 544.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 555.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 557.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 554.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 557.

em que teria despertado, teria acontecido algo de imprevisível, como, por exemplo, ser atravessado, tocado ou atropelado por alguma coisa que teria provocado acidentalmente a sua morte: “talvez apenas por um acaso desastroso –, o Prof. Antena, ao vencer, surgisse na outra vida entre uma Praça pejada de veículos, entre uma oficina titânica, no meio de maquinismos vertiginosos, alucinantes, que o tivessem esmagado”²⁸¹. Esta é, pois, a explicação científica hipotética a que chega o narrador: que o seu mestre realmente conseguiu tornar os seus órgãos sensíveis a outras existências, mas que, ao nascer noutra vida, por um azar do destino, foi atropelado por alguma coisa, acabando por morrer em ambas as vidas, porque se achava em ambas ao mesmo tempo e com o mesmo corpo. Claramente, o que aconteceu escapa aos conhecimentos da ciência da época e precisamente por isso, por serem teorias que “rasgam sombra, fazem-nos oscilar de Mistério, como nenhuma outra. Incompletas, embaraçadas, são entretanto as mais assombrosas”²⁸², ocultá-las seria um crime, uma perda enorme para a humanidade.

4.2.1 O Prof. Antena: o artista cientista

O Professor Domingos Antena é outro exemplo de artista superior, como se verá, em certos aspetos igual, noutros diferente das personagens que já conhecemos, como Petrus Ivanowitch Zagoriansky ou Ricardo de Loureiro.

De um modo diferente da maior parte das personagens sá-carneirianas, inclusive os protagonistas de *Asas* e d’*A Confissão de Lúcio* – homens que não conseguem ou se recusam a fazer parte da sociedade em que vivem, que frequentam poucas pessoas, geralmente apenas artistas como eles, procurando superar-se na tentativa inútil e incessante de criar obras de arte sublimes –, é apresentado não só como um homem muito amado e estimado pela comunidade em que vive, que o considera até “popular”²⁸³, mas por sua vez ama e sente-se à vontade no meio da “multidão inferior das esquinas”²⁸⁴: “ao invés dos sábios convencionais e artistas castrados que fogem às multidões, à Europa, ao progresso, num receio gagá de ruído e agitação – o Prof. Antena era, pelo contrário, onde mais se aprazia, sobretudo nas horas maravilhosas de criação”²⁸⁵.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 558.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ *Ibidem*, p. 535.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ *Ibidem*.

Apesar do seu aspeto obrigatoriamente bizarro, como convém a todas as personagens criadas pelo nosso autor – “O seu rosto glabro, pálido e esguio, indefinidamente muito estranho; os olhos sempre ocultos por óculos azuis, quadrados, e o sobretudo negro, eterno de verão e de inverno, na incoerência do feltro enorme de artista; e os cabelos longos e a *lavallière* de seda, num laço exagerado”²⁸⁶ –, e o halo de mistério que havia à volta da sua figura – “a tradição sabia que esse homem excêntrico se debruçara mais duma vez sobre qualquer coisa enorme, alucinante – que o seu laboratório seria melhor, entre aparelhos bem certos, a gruta dum feiticeiro, do que o atelier dum mero cientista”²⁸⁷ –, o Prof. Antena nunca é objeto de escárnio nem de coscuvilhices malignas nas ruas e nas praças que frequenta quotidianamente, apesar da “lusa grossaria, provinciana e suada, regionalista, que até nesta Lisboa – central, em vislumbres – campeia à rédea solta (e mesmo refina democraticamente)”²⁸⁸. Talvez tanta bondade de juízo insólita por parte do povo e da imprensa – “os periódicos heroificavam-no popularmente nas suas manchetes, dia a dia”²⁸⁹ – se possa explicar em virtude dos cuidados extraordinários, considerados quase milagrosos, que regularmente pratica nos hospitais, graças à aplicação de raios ultravioletas, que acabam por fazê-lo “sagrar aos inferiores, em humanitarismo”²⁹⁰.

Embora não se dedique às artes, mas à ciência, pode ser definido como um artista, ou melhor ainda, como um artista cientista, porque, como nos leva a crer o discípulo-narrador, um grande cientista cria e imagina tanto quanto (se não mais) um artista, fazendo da Ciência a maior das artes: “O artista adivinha. Fazer arte é Prever. Eis pelo que Newton e Shakespeare, se se não excedem, se igualam”²⁹¹. Com efeito, apesar de os seus estudos de cientista se concentrarem na pesquisa do passado das almas, o “aquém-vida”²⁹², e na busca de vestígios que o passado deixou dentro de nós, na base da sua teoria do “sistema de vidas sucessivas entrecruzadas”²⁹³ está uma reflexão de tipo artístico-científico. Ao perguntar-se sobre o que há de mais fantástico “dentro do nosso mistério total”²⁹⁴, chega à conclusão

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 536.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 535.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 536.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² *Ibidem*, p. 545.

²⁹³ *Ibidem*, p. 555.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 545.

de que é, sem dúvida, a imaginação, como mostra a nossa mente que, mesmo não admitindo o que é inexplicável, em cada momento e involuntariamente cria fantasias em cima de fantasias; mesmo aceitando apenas o que vê, o que sente, isto é, o que existe, sabe, todavia, sonhar com o que não existe: “Sim, como é que não *havendo* fadas, nem encantamentos, nem deuses, nem milagres – os homens souberam *realizar* todas estas irrealidades?...”²⁹⁵. A resposta está concentrada numa só palavra: a fantasia, na qual se “acastela a verdadeira Arte”²⁹⁶; fantasia que, desenvolvida ao seu mais elevado grau, se torna génio: “A que se reduz o génio? Às faculdades criativas. Quer dizer: à fantasia desenvolvida no mais elevado grau”²⁹⁷. Mas de onde provém a imaginação? Segundo Antena, a fantasia não passa da soma de reminiscências distantes de coisas que não recordamos ter visto, mas que decerto vimos, porque as sabemos ver de novo. Se isto é verdade, então também é verdade que a imaginação não é ilimitada. A prova da veracidade desta constatação é que o artista que quer realizar uma obra pode fazê-lo somente dentro de um número restrito de artes: pode ser um pintor, um poeta, um escultor, um músico ou um arquiteto. Contudo, por mais alto que se eleve o seu génio, ser-lhe-á impossível dar vida a uma obra que não se reduza a um poema, a um edifício, a uma partitura, a uma estátua, a um quadro. Se a imaginação fosse livre, isto é, se fosse imaginação pura, se não fosse o fator de nada, estas restrições não existiriam, e o artista criaria outras obras, de outras artes. Ao artista que conseguisse realizar esta Nova Arte caberia de direito o epíteto de genial. É possível sintetizar o que se disse nas duas hipóteses propostas por Antena:

Só podemos imaginar aquilo que vimos ou de que nos lembramos. Se vimos, a fantasia chama-se memória. Se apenas nos lembramos sem nos recordarmos de o ter visto – é nesse caso a fantasia pura. O homem que mais reminiscências guardou – será aquele cuja fantasia mais se alargará. Génios serão pois os que menos se esqueceram.²⁹⁸

Antena é um desses génios: ao recusar-se a analisar a realidade segundo os dados objetivos e a organizar os mesmos segundo os conhecimentos da ciência da época, liberta os fios abstratos da sua imaginação científico-artística e cria uma arte-teoria nova que, como vimos, através da

²⁹⁵ *Ibidem.*

²⁹⁶ *Ibidem.*

²⁹⁷ *Ibidem.*

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 547.

aplicação do sistema das vidas sucessivas entrecruzadas, consegue superar duas leis da física: a do tempo e a do espaço, vivendo a sua vida atual e despertando, ao mesmo tempo, numa vida anterior com o mesmo corpo. Isto é possível porque, partindo do pressuposto de que o movimento, o tempo, a distância, ou melhor, a sua medida, é apenas o resultado de uma sensação dos nossos órgãos atuais e de que também a percepção da realidade, tal como a irrealidade das coisas, depende do nosso “sentir”, no universo “nada será real nem irreal, mas outra coisa qualquer – que só saberia o indivíduo perfeito que se adaptasse, duma só Idade, a todas as vidas, vivendo-as universalmente. E a esse triunfador, em verdade, caberia o nome de Deus”²⁹⁹. Antena, ao superar e ao quebrar as leis naturais, ganhou: não só se portou como Deus, mas por um momento, no “instante Absoluto”³⁰⁰ em que as duas vidas se entrecruzaram, foi Deus: “Aquele que, por momentos, foi talvez Deus – Deus, Ele Próprio: que realizaria, um instante, o Deus que nós, os homens, criámos eternamente”³⁰¹.

Em suma, com este conto, Sá-Carneiro anula a oposição entre discurso científico e artístico, fazendo-os conviver harmoniosamente na figura do Prof. Antena, o cientista-artista que valoriza a ciência enquanto forma suprema de arte, como se a arte fosse algo de maior que abrange, entre outras coisas, também a ciência. A ciência de Antena engloba, de facto, um elemento que pertence imprescindivelmente à arte: a fantasia.

²⁹⁹ *Ibidem*, pp. 555-556.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 558.

³⁰¹ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA ATIVA

- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1940), *Obras Completas*, Vol. II, *Poesias*, prefácio de João Gaspar Simões, Lisboa, Edições Ática.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1952). *Zagoriansky*, apresentação de Jorge de Sena, s.n.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1980). *Céu em Fogo. Novelas*, prefácio de Maria Aliete Galhoz, 2.^a edição, Lisboa, Ática.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1983). *Poesia*, edição de João Maia, Lisboa, Verbo.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1986). *Mário de Sá-Carneiro em "Azulejos" (Contos Breves)*, Lisboa, Edições Contexto.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1989). *A Confissão de Lúcio*, introdução de António Quadros, 2.^a edição, Mem-Martins, Publicações Europa-América.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1990). *Poesia*, Vol. 1, prefácio de Nuno Júdice, Lisboa, Círculo de Leitores.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1991). *Obra Poética Completa. 1903-1916*, organização, introduções e notas de António Quadros, Mem-Martins, Publicações Europa-América.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1992). *Cartas a Maria e outra Correspondência Inédita*, leitura, fixação e notas de François Castex e Marina Tavares Dias, Lisboa, Quimera.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1995). *Obra Completa*, introdução e organização de Alexei Bueno, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1995). *Juvenília Dramática*, introdução de Manuela Nogueira, notas de Maria Aliete Galhoz, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1997). *Poesie*, introdução, tradução e notas de Orietta Abbati, Pisa, ETS.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1998). *A Confissão de Lúcio*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (1998). "Cartas à desconhecida". In: Mário de Sá-Carneiro, *Primeiros Contos*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, pp. 207-212.

- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (2001). *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, edição Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (2010). *Verso e Prosa*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (2013). *Tutta la prosa. Principio, La Confessione di Lúcio, Cielo in Fuoco e altri scritti*, introdução, tradução e notas de Barbara Gori, Pádua, CLEUP.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (2013). *Follia*, tradução da língua portuguesa por Martina Matozzi, Livorno, Vittoria Iguazu Editora.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (2015). *Em Ouro e Alma. Correspondência com Fernando Pessoa*, edição de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro, Lisboa, Tinta da China.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (2016). *O Homem São Louco*, Ricardo Vasconcelos, Jerónimo Pizarro (coord.), Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.
- SÁ-CARNEIRO, MÁRIO DE (2016). *Prosa – Edição Comemorativa 100 Anos 1890-1916*, Lisboa, D. Quixote.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- ABBATI, ORIETTA (1997), “Introduzione”. In: Mário de Sá-Carneiro, *Poesie*, introdução, tradução e notas de Orietta Abbati, Pisa, ETS, pp. 11-132.
- ADERALDO, NOEMI ELISA (1978). “O simbolismo do fogo em Mário de Sá-Carneiro”, *Revista de Letras*, Vol. I, n.º 2, Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, pp. 29-56.
- ADORNO, THEODOR W. (2009). *Teoria estetica*, organização de Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi.
- ALBERANI, ELISA (2018). *La ricezione italiana di Fernando Pessoa. Tra mitizzazione e appropriazioni (in)debite*, Milão, Mimesi.
- ALCAZAR, RITA DE CÁSSIA MOSER (2005). *O Depuramento das Percepções: Uma Leitura de A Confissão de Lúcio e O Retrato de Dorian Gray*, Curitiba, Universidade Federal do Paraná.
- ALMEIDA, MIGUEL (2016). “Crossing Over: Mário de Sá-Carneiro between Life, Work, and Death”. In: Fernando Beleza, Simon Park (orgs.), *Mário de Sá-Carneiro, A Cosmopolitan Modernist*, Bern, Peter Lang, pp. 49-66.
- ALVAREZ, AL (2017). *Il Dio selvaggio. Suicidio e letteratura*, tradução de Mario Manzari, Bolonha, Odoja.
- AMARAL, FERNANDO PINTO DO (1990). “O desejo absoluto. A poesia de Mário de Sá-Carneiro e a lírica portuguesa dos anos 70/80”, *Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 237-245.
- AMARAL, MARTA MENDES (2013). Livro do Desasocego e Céu em Fogo: o discurso da subjetividade em Fernando Pessoa/Bernardo Soares e Mário de Sá-Carneiro, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Clepul.
- ANTUNES, MANUEL (1987). “A Poesia Modernista de ‘Orpheu’ a ‘Altitude’”, in *Legómena. Textos de Teoria e Crítica Literária*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 167-170.
- ARAÚJO, FIORELLA ORNELLAS DE (2009). *Do Duplo à Abjeção: Uma Leitura de A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro*, Dissertação de Mestrado, São Paulo, USP.
- ARENAS, FERNANDO (2005). “Onde Existir? A (im)possibilidade Excessiva do Desejo Homoerótico na Ficção de Mário de Sá-Carneiro”, *Metamorfoses*, 6, pp. 159-168.
- AZEVEDO FILHO, LEODEGÁRIO A. DE (1994). “Mário de Sá-Carneiro e a teoria do duplo”. In: Lélia Parreira Duarte (coord.), *Anais da Semana de Estudos Mário de Sá-Carneiro [80 anos de Dispersão e de A Con-*

- fissão de Lúcio], Belo Horizonte, Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG, pp. 107-109.
- BACARISSE, PAMELA (1983). “Mário de Sá-Carneiro: A Imagem da Arte”, *Colóquio/Letras*, 75, pp. 40-53.
- BACARISSE, PAMELA (1984). *A Alma Amortalhada. Mário de Sá-Carneiro's Use of Metaphor and Image*, Londres, Tamesis Books Limited.
- BACHELARD, GASTON (1997). *Psicanalisi dell'aria*, tradução de Marta Cohen Hemi, Como, RED.
- BASÍLIO, RITA (2003). *Mário de Sá-Carneiro: Um Instante de Suspensão*, Lisboa, Edições Vendaval.
- BAUDELAIRE, CHARLES (1885). *L'Art romantique*, Paris, Calmann Lévy.
- BAUDELAIRE, CHARLES (1920). *Journaux intimes*, Paris, Les Éditions G. Crés et C.
- BAUDELAIRE, CHARLES (2004). *Scritti sull'arte*, tradução de Giuseppe Guglielmi e Ezio Raimondi, prefácio de Ezio Raimondi, Turim, Piccola Biblioteca Einaudi.
- BAUDELAIRE, CHARLES (2004). *Nuove note su Poe*. In: Charles Baudelaire, *Saggi critici*, organização de Cinzia Bigliosi, Bolonha, Pendragon, pp. 104-116.
- BAUDELAIRE, CHARLES (2006). *I fiori del male e tutte le poesie*, organização de Massimo Colasanti, tradução de Claudio Rentina, Roma, New Compton Editori.
- BAKUNIN, MICHAIL (2013). *Stato e anarchia*, introdução de Maurizio Maggiani, Milão, Feltrinelli.
- BARRAS, HELENA (1992). “Salomé de Mário de Sá-Carneiro”, *Táira. Revue du Stendhal – Grenoble III*, 4, pp. 37-56.
- BARROS, TANIA STURZBECHER DE (2003). *O Duplo em Céu em Fogo de Mário de Sá-Carneiro*, Dissertação de Mestrado, Londrina, Universidade Estadual de Londrina.
- BELEZA, FERNANDO; PARK, SIMON (orgs.) (2017). *Mário de Sá-Carneiro, A Cosmopolitan Modernist*, Bern, Peter Lang.
- BELEZA, FERNANDO; PARK, SIMON (2017). “Introduction: The Making of Cosmopolitan Modernist”. In: Fernando Beleza, Simon Park (orgs.), *Mário de Sá-Carneiro, A Cosmopolitan Modernist*, Bern, Peter Lang, pp. 1-10.
- BELEZA, FERNANDO (2017). “Sexologia, Desejo e Transgressão em *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro”, In: Fernando Beleza, Simon Park (orgs.), *Mário de Sá-Carneiro, A Cosmopolitan Modernist*, Bern, Peter Lang, pp. 37-54.

- BENJAMIN, WALTER (1977). “Zur Ästhetik”. In: Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser (org.), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 109-129.
- BENJAMIN, WALTER (2000). *A Modernidade e os Modernos*, tradução e organização de Heindrun Kreiger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- BENJAMIN, WALTER (2006). *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, organização de Renato Solmi, introdução de Fabrizio Desideri, Turim, Einaudi.
- BERARDINELLI, CLEONICE (1985). *Estudos de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BERGHAUS, GÜNTER (1993). “Dance and the futurist woman: the work of Valentine de Saint-Point (1875-1953)”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 11, n.º 2, pp. 27-42.
- BERMAN, MARSHALL (2012). *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*, tradução de Virginia Lalli, Bolonha, Il Mulino.
- BERNARDES, JOSÉ AUGUSTO CARDOSO (1990). “Mário de Sá-Carneiro: Aqueloutro”, *Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 163-168.
- BERQUÓ, FRANCA ALVES (1982). *A Lírica de Sá-Carneiro: o Trajecto no Labirinto*, Tese de Doutoramento, UFRJ, Rio de Janeiro, 1982.
- BISCAIA, MARIA CAROLINA VAZZOREL (2006). *A Estética Decadentista em A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro*, São Paulo, Universidade de São Paulo.
- BRANDÃO, ANTÓNIA MARISA RODRIGUES (2011). “O Mito na Novela *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro: Uma Leitura Analógica”, *Ângulo*, 125/6, pp. 65-69.
- BRIE, FRIEDRICH (1921). *Ästhetische Weltanschauung in der Literatur des XIX. Jahrhunderts*, Friburgo, Boltze.
- BRUNEL, PIERRE (2005). *Dicionário de Mitos Literários*, tradução de Carlos Sussekind, Rio de Janeiro, José Olímpio.
- BUESCU, HELENA CARVALHÃO (2001). *Chiaroscuro: Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras.
- BUETTENMULLER, ERIC (2014). *Mitos, Arquétipos e Visão de Mundo na Obra em Prosa de Mário de Sá-Carneiro*, Tese de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, São Paulo, Universidade de São Paulo.
- CALINESCU, MATEI (1991). *Cinco caras de la modernidad*, tradução de María Teresa Berguiristain, Madrid, Editorial Tecnos.
- CARPINTEIRO, MARIA DA GRAÇA (1960). *A Novela Poética de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Publicações do Centro de Estudos Filológicos, 1960.

- CASSAGNE, ALBERT (1997). *La théorie de l'art pour l'art – En France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel, Editions Champ Vallon.
- CASTEX, FRANÇOIS (1971). *Mário de Sá-Carneiro e a Génese de 'Amizade'*, Coimbra, Livraria Almeida.
- CASTEX, FRANÇOIS (1985). “Un conte inédit de Mário de Sá-Carneiro. Biographie ou autoportrait?”, *Revista da Universidade de Coimbra*, n.º 31, pp. 149-172.
- CASTEX, FRANÇOIS (1988). “Sá-Carneiro – Lettres a l'inconnue”, *Nova Renascença*, 30/31, pp. 279-300.
- CECCUCCI, PIERO (2018). “Simbologia e Representação do Duplo em *Céu em fogo: Eu-Próprio O Outro*”. In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 41-56.
- CERDEIRA, TERESA (2005). “*Confissão de Lúcio: Um Ensaio sobre a Voluptuosidade*”, *Anais do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, Instituto de Letras da UFF. L. Christiano, pp. 1-8.
- CHEVALIER, JEAN; GHEERBRANT, ALAIN (2005). *Dizionario dei simboli*, Milão, BUR.
- COOLEY, CHARLES HORTON (1983). *Human Nature and the Social Order*, introdução de Philip Rieff, prefácio de George Herbert Mead, Oxford, Taylor & Francis Group.
- COSTA, PAULA CRISTINA (2008). “Além Deus”. In: Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Caminho, p. 34.
- COUTINHO, LUIZ EDMUNDO BOUÇAS (2002). “Mário de Sá-Carneiro: uma Confissão Decadentista”. In: *Annali Della Facoltà Di Lettere e Filosofia Università Degli Studi Di Perugia*, Vol. XXXVII, Perugia, Università degli Studi di Perugia, pp. 56-71.
- CUADRADO, PERFECTO (1989). “Mário de Sá-Carneiro, el abatido albatros”, *Revista de Occidente*, Madrid, 94, pp. 137-158.
- CUNHA, AUGUSTO (1944). “No Tempo do Paulismo e do “Orpheu” – (Páginas de Memórias)”, *Atlântico – Revista Luso-Brasileira*, Lisboa/Rio de Janeiro, 5, pp. 33-40.
- CURATOLA, VINCENZO (2009). “Il pittore della vita moderna. Baudelaire: arte e modernità”, *Rivista Illuminazioni*, 7, pp. 1-16.
- CUROPOS, FERNANDO (2015). “Mário de Sá-Carneiro and the Demons of Dance”. In: Fernando Bezeza, Simon Park (orgs.), *Mário de Sá-Carneiro, A Cosmopolitan Modernist*, Bern, Peter Lang, pp. 69-89.
- CUROPOS, FERNANDO (2016). *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise, 1875-1915*, Paris, L'Harmattan.

- D'ANNUNZIO, GABRIELE (1920). *Poema Paradisiaco. Odi navali*, Milão, Fratelli Treves.
- D'ANNUNZIO, GABRIELE (2002). *Il fuoco*, Milão, Mondadori.
- DE MARCHIS, GIORGIO (2007). *O Silêncio do Dândi e a Morte da Esfinge*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DE MARCHIS, GIORGIO (2011). “Mário de Sá-Carneiro: Modernism Achieved by Means of Wrong Beauty”. In: Steffan Dix, Jerónimo Pizarro (orgs.), *Portuguese Modernisms. Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, Oxford, Legenda, pp. 42-54.
- DE MARCHIS, GIORGIO (2015). “Mário de Sá-Carneiro. “Perdido. Solitário e pelos Cafés Baratos””. In: Steffen Dix (org.), *1915. O Ano do Orpheu*, Lisboa, Edições Tinta-da-China, pp. 239-253.
- DE MARCHIS, GIORGIO (org.) (2018). *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus.
- DE MARCHIS, GIORGIO (2018). “Introdução”. In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 9-13.
- DE SAINT-POINT, VALENTINE (1996). *Manifeste de la femme futuriste*, organização de Giovanni Lista, Paris, Séguier.
- DIAS, MARINA TAVARES (1990). “Mário de Sá-Carneiro em Lisboa: entre duas errâncias”. *Revista Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 39-44.
- DUARTE, LÉLIA PARREIRA (1991). “O (Des)tecer Irónico da Linguagem em *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro”, *Letras & Letras*, Porto, pp. 54-73.
- ECO, UMBERTO (2013). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milão, Bompiani.
- FERREIRA, ERMELINDA MARIA ARAÚJO (2006). “Mário de Sá-Carneiro e Oscar Wilde: Apoteoses”, *Revista do CESP – Vol. 27, n.º 36*, pp. 243-269.
- FERREIRA, ERMELINDA MARIA ARAÚJO (2011). “Mário de Sá-Carneiro: doença e criatividade”, *Veredas*, 16, pp. 71-102.
- FERREIRA, ERMELINDA MARIA ARAÚJO (2016). “Mário de Sá-Carneiro: Suicídio ou Transfiguração?”, *Anu. Lit.*, Florianópolis, Vol. 21, n.º 2, pp. 89-100.
- FIGUEIREDO, JOÃO PINTO DE (1983). *A Morte de Mário de Sá-Carneiro*, Mem-Martins, Publicações Europa-América.
- FLAUBERT, GUSTAVE (1893). *Correspondance*, 4.^a série (1869-1880), Paris, Bibliothèque Charpentier, S. Charpentier-E. Fasquelle Éditeurs.
- FLAUBERT, GUSTAVE (1903). *Correspondance*, 3.^a série (1854-1869), Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle Éditeur.
- FLAUBERT, GUSTAVE (1910). *Correspondance*, 2.^a série (1850-1854), Paris, Louis Conard.

- FREITAS, SOFIA RIBEIRO MOTA (2016). *O Imaginário e a Representação da Dança em Mário de Sá-Carneiro*, Tese de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, Ramo de Estudos Românicos e Clássicos, Variante de Literatura Portuguesa, Literaturas de Língua Portuguesa, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- FREUD, SIGMUND (1922). *L'Io e l'Es*, tradução de Cesare L. Musatti, Turim, Bollati Boringhieri.
- FREUD, SIGMUND (1985). “Il poeta e la fantasia”, in *Opere*, Vol. 5: *Il motto di spirito e altri scritti*, Milão, Bollati Boringhieri, pp. 487-508.
- GALHOZ, MARIA ALIETE (1963). *Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Presença.
- GALHOZ, MARIA ALIETE (1980). “Introdução”. In: Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo. Novelas*, 2.^a edição, Lisboa, Ática, pp. 7-33.
- GALHOZ, MARIA ALIETE (1990). “Thanatos, Eros e Ícaro. As Leis Profundas (já) das Primeiras Narrativas Ficcionalis de Mário de Sá-Carneiro (textos de 1908 a 1912)”, *Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 47-53.
- GARCEZ, MARIA HELENA NERY (2018). “Desventuras da Modernidade”. In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 31-38.
- GAUTIER, THÉOPHILE (1860). *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Charpentier Libraire-Éditeur.
- GEBRA, FERNANDO DE MORAES (2018). “O conto ensaio *O Fixador de Instantes*: laboratório de criação de Mário de Sá-Carneiro”. In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 207-218.
- GOMES, FÁTIMA IGNÁCIO (2006). *O Imaginário Sexual na Obra de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GORI, BARBARA (2013). “Sintassi delle sensazioni e morfologia dell’Io. La grammatica dell’anima di Mário de Sá-Carneiro”. In: Mário de Sá-Carneiro, *Tutta la prosa. Principio, La Confessione di Lúcio, Cielo in Fuoco e altri scritti*, saggio introdução, tradução e notas de Barbara Gori, Pádua, CLEUP, pp. 9-37.
- GORI, BARBARA (2015). *Una letteratura da manicomio. “Orpheu” nei giornali e nelle riviste portoghesi del 1915*, Perúgia, Urogallo.
- GORI, BARBARA (2015). “L’Oriente e il linguaggio simbolico dei colori nella poesia di Mário de Sá-Carneiro”, in Michela Graziani (organização de), *Trasparenze e rifrazioni. L’Oriente nella poesia di lingua portoghese moderna e contemporanea*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, pp. 135-145.
- GORI, BARBARA (2018). “A Relação Arte-Vida na Primeira Produção em Prosa de Mário de Sá-Carneiro”. In: Giorgio de Marchis (org.),

- Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 115-126.
- GORI, BARBARA (2018). “Eros e Thanatos nella novella *Loucura...* di Mário de Sá-Carneiro”. In: Michela Graziani (organização), *Un incontro lusofono plurale di lingue, letterature, storie, culture*, Florença, Firenze University Press, pp. 85-95.
- GORI, BARBARA (2018). “A lírica de Mário de Sá-Carneiro e a pintura de vanguarda”, in Dionísio Vila Maior, Annabela Rita (orgs.), *100 Futurismo*, Viseu, Edições Esgotadas, pp. 321-337.
- GORI, BARBARA (2019). “‘Um tipo fantástico, não deixando no entanto de ser interessante’. Mário de Sá-Carneiro ci presenta Santa-Rita Pintor”. In: Barbara Gori (organização), *Futurismo Futurismos*, Roma, Aracne, pp. 241-260.
- GRECO, RICCARDO (2013). “Quel pilastro del ponte di tedio che va da me alla follia...”. In: Mário de Sá-Carneiro, *Follia*, tradução da língua portuguesa por Martina Matozzi, Livorno, Vittoria Iguazu Editora, pp. 3-5.
- GUEDES, MARIA ESTELA (1985). *Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Presença.
- HAUSER, ARNOLD (2000). *História Social da Arte e da Literatura*, São Paulo, Martins Fontes.
- HUYSMANS, JORIS KARL (1977). *À Rebours*, Édition de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard-Folio Classique.
- JACOTO, LILIAN; FERRAZ, ROBERTA (2018). “A Radicalidade da Experiência na Escrita de Mário de Sá-Carneiro”. In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 197-206.
- JÚDICE, NUNO (1986). *A Era do “Orpheu”*, Lisboa, Teorema.
- JÚDICE, NUNO (1990). “Prefácio”. In: Mário de Sá-Carneiro, *Poesia*, Vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 9-17.
- JUNG, CARL GUSTAV (1985). “Picasso”. In: Carl Gustav Jung, *Civiltà in transizione. Il periodo fra le due guerre*, Turim, Boringhieri, 1985, pp. 409-410.
- LACERDA, ALBERTO DE (1990). “A poesia de Mário de Sá-Carneiro: tragédia sem suporte”, *Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 153-155.
- LANCASTRE, MARIA JOSÉ DE (1992). *O Eu e O Outro – Para uma Análise Psicanalítica da Obra de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Quetzal Editores.
- LISTA, GIOVANNI (2007). *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Paris, Hermann.
- LOPES, ÓSCAR (1989). “Alguns Nexos Diacrónicos na Poesia Novecentista Portuguesa”, *Um Século de Poesia*, número especial de *A Phala*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 208-223.

- LOPES, ÓSCAR (1995). “Mário de Sá-Carneiro ou a aposta contra Cesário”. In: Gilda Santos *et al.* (org.), *Cleonice, clara em sua geração*, Rio de Janeiro, UFRJ, pp. 566-582.
- LOPES, ÓSCAR (2003). “Outras Personalidades do Primeiro Modernismo”. In: K. David Jackson (org.), *As Primeiras Vanguardas em Portugal*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, pp. 235-256.
- LOPES, TERESA RITA (2018). “Mário de Sá-Carneiro, mestre de Fernando Pessoa”. In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 15-29.
- LOSURDO, DOMENICO (2004). *Nietzsche e la critica della modernità*, Roma, Manifesto Libri.
- LOURENÇO, EDUARDO (1984). “Sentido e não sentido do moderno”, *Ocasionais I*, Lisboa, A Regra do Jogo, pp. 65-71.
- LOURENÇO, EDUARDO (1990). “Suicidária modernidade”, *Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 7-12.
- LOURENÇO, EDUARDO (1992). *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- LOURENÇO, EDUARDO (2003). *Tempo e Poesia*, Lisboa, Gradiva.
- LOURENÇO, PATRÍCIA A. ALVES (2009). *O Eu e o Outro: Considerações sobre o Duplo n’A Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, Instituto Superior de Psicologia Aplicada.
- LUKÁCS, GYÖRGY (1974). *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, tradução de F. Saba Sardi, introdução de L. Goldmann, Milão, Garzanti.
- MACEDO, HÉLDER (1999). *Nós uma leitura de Cesário Verde*, Lisboa, Editorial Presença.
- MAIA, JOÃO (1983). “Mário de Sá-Carneiro, Poeta Expressionista”. In: Mário de Sá-Carneiro, *Poesia*, edição de João Maia, Lisboa, Verbo, pp. 9-14.
- MAJAKOVSKIJ, VLADIMIR (2008). *Poesie*, organização de Guido Carpi, Milão, BUR.
- MANN, THOMAS (1997). *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, tradução de Bruno Arzeni, Italo Alighiero Chiusano, Lavinia Mazzucchetti, Ervino Pocar *et alii*, Milão, Mondadori.
- MANN, THOMAS (2006). *La morte a Venezia*, tradução de Anita Rho, Turim, Einaudi.
- MARCUSE, HERBERT (1985). *Il romanzo dell’artista nella letteratura tedesca. Dallo “Sturm und Drang” a Thomas Mann*. Turim, Einaudi.
- MARTINES, ENRICO (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da “Presença”*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- MARTINES, ENRICO (2018). “José Régio leitor de Mário, ou O Triunfo da Sinceridade do Artista”, In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 65-76.
- MARTINS, FERNANDO CABRAL (1997). *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa.
- MARTINS, FERNANDO CABRAL (1998). “Os Vasos Comunicantes”. In: Mário Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 133-142.
- MARTINS, FERNANDO CABRAL (2000). *O Trabalho das Imagens*, Lisboa, Arion.
- MARTINS, FERNANDO CABRAL (2017). “Mário de Sá-Carneiro: Intersectionist”. In: Fernando Beleza, Simon Park (orgs.). *Mário de Sá-Carneiro, A Cosmopolitan Modernist*, Bern, Peter Lang, pp. 13-25.
- MARTINS, FERNANDO CABRAL (2018). “Mário de Sá-Carneiro e os Caminhos da Vanguarda”. In: Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), *Paris, Mário de Sá-Carneiro et les autres*, Paris, Éditions Hispaniques, pp. 17-25.
- MARTINS, FERNANDO CABRAL (2018). “Paradoxos da Sinceridade”. In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 57-64.
- MIGLIORE, SANDRA (1994). *Tra Hermes e Prometeo. Il mito di Leonardo nel decadentismo europeo*, Florença, Olschki.
- MIRANDA, KARINE COSTA (2016). *Céu em Fogo: quando o narrativo e o poético se encontram. Hibridização de gêneros*, Saarbrücken, Novas Edições Acadêmicas.
- MOURÃO, LUÍS (1984). “Mário de Sá-Carneiro ou o epílogo do Romantismo”, *Cadernos de Literatura*, 18, Coimbra, pp. 31-44.
- MOURÃO, PAULA (1990). “Algumas marcas simbolistas na poesia de Sá-Carneiro”, in António Braz de Oliveira (coord.), *Mário de Sá-Carneiro 1890-1916*, Lisboa, Biblioteca Nacional, pp. 23-29.
- MOURÃO, PAULA (1990). “Tempo e Memória na Ficção de Mário de Sá-Carneiro”, *Revista Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 67-73.
- MOURÃO, PAULA (2001). *Salomé e Outros Mitos*, Lisboa, Cosmos.
- MOURÃO, PAULA (2008). “Imagem de Poeta”. In: Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Caminho, p. 348.
- MOURÃO, PAULA (2018). “Paris e o Dandismo em António Nobre e Mário de Sá-Carneiro”. In: Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), *Paris, Mário de Sá-Carneiro e les autres*, Paris, Éditions Hispaniques, pp. 57-68.

- MOURÃO, PAULA (2018). “Mário de Sá-Carneiro – Ele próprio, o outro”. In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 231-244.
- MOURÃO-FERREIRA, DAVID (1983). “Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa”. In: *Hospital das Letras*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 131-138.
- NEGREIROS, JOSÉ DE ALMADA (s.d.). *Orpheu 1915-1965*, Lisboa, Ática.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1977). *Al di là del bene e del male*, tradução de Ferruccio Masini, Milão, Adelphi.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1982). *La nascita della tragedia*, note di Giorgio Colli, tradução de Sossio Giametta, Vol. III, Milão, Adelphi.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1984). *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, tradução de Ferruccio Masini, Milão, Adelphi.
- PAIM, AUGUSTO MACHADO (2011). “Estudos sobre o narrador não-confiável e outras estratégias discursivas em ‘A Confissão de Lúcio’, de Mário de Sá-Carneiro”, <http://ebooks.pucrs/edipucrs/anais/XI SemanaDeLetras/pdf/augustopaim.pdf>, pp. 1-10.
- PAIXÃO, FERNANDO (2003). *Narciso em Sacrifício*, São Paulo, Ateliê Editorial.
- PAPPALARDO, FERDINANDO (2009). *Teorie dei generi letterari*, Roma, Edizioni B. A. Graphis.
- PARK, SIMON (2015). “‘Eu serei então um bárbaro?’: Art, Dance, and Artistic Belonging in Mário de Sá-Carneiro”. In: Fernando Beleza, Simon Park (orgs.), *Mário de Sá-Carneiro, A Cosmopolitan Modernist*, Bern, Peter Lang, pp. 91-112.
- PARKER, JOHN M. (1960). *Three Twentieth-Century Portuguese Poets*, Joanesburgo, Witwatersrand University Press.
- PASCOAES, JOAQUIM PEREIRA TEIXEIRA DE; UNAMUNO, MIGUEL DE (1957). *Cartas de Pascoaes e Unamuno*, Lisboa, Câmara Municipal de Nova Lisboa.
- PASTOUREAU, MICHEL (2005). *Medioevo simbolico*, Roma-Bari, Laterza.
- PATER, WALTER (1869). “Notes on Leonardo da Vinci”, *Fortnightly Review*, New Series (Novembro), pp. 494-508.
- PAVESE, CESARE (2014). *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Torino, Einaudi.
- PEDROSA, INÊS (1990). “O Mistério da Morte de Mário de Sá-Carneiro”, *Grande Reportagem*, 2, pp. 164-170.
- PEREIRA, JOSÉ CARLOS SEABRA (1975). *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Coimbra Editora.
- PEREIRA, JOSÉ CARLOS SEABRA (1990). “Rei-Lua, Destino Dúbio”, *Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 169-192.

- PEREZ, ROGÉRIO (1971). “Biografia Esquecida”. In: François Castex, *Mário de Sá-Carneiro e a Génese de ‘Amizade’*, Coimbra, Almedina, pp. 395-400.
- PESSOA, FERNANDO (1976). *Obra em Prosa*, Rio de Janeiro, Companhia Aguilar Editora.
- PESSOA, FERNANDO (1982). *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, prefácio, posfácio e notas de João Gaspar Simões, 2.^a edição, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PESSOA, FERNANDO (2006). *Escritos sobre Génio e Loucura*, org. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PESSOA, FERNANDO (2006). *O Provincianismo Português*, Lisboa, Ática.
- PESSOA, FERNANDO (2010). *Edição Crítica de Fernando Pessoa – Livro do Desassossego*, edição de Jerónimo Pizarro, Vol. XII, Tomo I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PETRUS (1959). *Sarça Erótica*, Porto, Arte e Cultura.
- PIEIDADE, ANA NASCIMENTO (1994). *A Questão Estética em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Universidade Aberta.
- PIEIDADE, ANA NASCIMENTO (2018). “Sá-Carneiro e Pessoa ou a “Necessidade de reagir em Leonino contra o ambiente””. In: Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), *Paris, Mário de Sá-Carneiro et les autres*, Paris, Éditions Hispanique, pp. 27-35.
- PITTA, EDUARDO (2003). *Fractura: a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*, Lisboa, Ângelus Novus.
- PONTES, ROBERTO (2014). *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro*, Fortaleza, Imprensa Universitária.
- PRAZ, MARIO (2015). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milão, BUR.
- PROUST, MARCEL (2013). *Contro Saint-Beuve*, note al testo di Pierre Clarac, Milão, Mimesis.
- QUADROS, ANTÓNIO (1989). *O Primeiro Modernismo Português. Vanguarda e Tradição*, Lisboa, Mem Martins.
- QUADROS, ANTÓNIO (1989). “Introdução à vida e à obra poética de Mário de Sá-Carneiro”. In: *Mário de Sá-Carneiro, A Confissão de Lúcio*, introdução de António Quadros, 2.^a edição, Mem-Martins, Publicações Europa-América, pp. 9-56.
- QUADROS, ANTÓNIO (1988). *O Primeiro Modernismo Português – Vanguarda e Tradição*, Mem-Martins, Publicações Europa-América.
- QUADROS, ANTÓNIO (s.d.). “Introdução”. In: Mário de Sá-Carneiro, *Obra Poética de Mário de Sá-Carneiro*, Mem-Martins, Publicações Europa-América, pp. 13-60.
- RAMACCIOTTI, VALERIA (1987). *La chimera e la sfinge: immagini, miti e profili decadenti*, Geneve-Paris, Slatkine.

- RANK, OTTO (2018). *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, tradução e organização de Isabella Bellingacci, Milão, SE.
- RE, LUCIA (2003). “Valentine de Saint-Point, Ricciotto Canudo, F. T. Marinetti: eroticism, violence and feminism from prewar Paris to colonial Cairo”, *Quaderni d’Italianistica: Official Journal of the Canadian Society of Italian Studies*, 24 (2), pp. 37-69.
- RÉGIO, JOSÉ (1925). *As Correntes e as Individualidades da Moderna Poesia Portuguesa*, s.l. [Vila do Conde], edição do autor.
- RÉGIO, JOSÉ (1941). *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, Porto, Brasília Editora.
- RÉGIO, JOSÉ (1964). “O Fantástico na Obra de Mário de Sá-Carneiro”, *Ensaaios de Interpretação Crítica*, Lisboa, Portugalia, pp. 197-244.
- RÉGIO, JOSÉ (1980). *Ensaaios de Interpretação Crítica. Camões, Camilo, Florbela, Sá-Carneiro*, 2.ª edição, Porto, Brasília Editora.
- RIMBAUD, ARTHUR (2012). *Una stagione all’inferno*, organização de Davide Rondoni, Milão, BUR.
- ROCHA, ANDRÉE CRABBÉ (1984). *A Epistolografia em Portugal*, 2.ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ROCHA, CLARA (1985). *O Essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ROCHA, CLARA (1990). “Mário de Sá-Carneiro: o outro lado do fogo”, *Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 156-162.
- RODRIGUES, MARIA APARECIDA (2016). ““Na Floresta do Alheamento’ ou a Dissimulação Discursiva do Sujeito Lírico sobre o fazer Poético”, *Revista Desassossego*, 15, pp. 178-195.
- SACRAMENTO, MÁRIO (1957). “Lírica e dialética em Cesário Verde”, *Vértice*, abril de 1957, Vol. 17 (163), pp. 166-176; junho de 1957, Vol. 17 (165), pp. 308-313; junho de 1957, Vol. 17 (166), pp. 366-373.
- SAID, EDWARD W. (2004). *Orientalismo*, tradução de Pedro Serra, Lisboa, Livros Cotovia.
- SANTANA, RAFAEL (2015). “A Confissão de Lúcio ou o dandismo como educação às avessas”, *Via Atlântica*, 28, São Paulo, pp. 363-378.
- SANTANA, RAFAEL (2016). *Lições do Esfinge Gorda. Mário de Sá-Carneiro*, Beau Bassin, Novas Edições Acadêmicas.
- SAPEGA, ELLEN (1990). “Em busca da velada subtil: experiência, marginalização e ruptura nas novelas de ‘Céu em Fogo’”, *Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 74-79.
- SARAIVA, ANTÓNIO JOSÉ; LOPES, ÓSCAR (2005). *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora.
- SARAIVA, ARNALDO (1981). “Mário de Sá-Carneiro: uma carta inédita”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, I, 6, 1981, pp. 5-6.

- SASSOON, DONALD (2002). *La Gioconda. L'avventurosa storia del quadro più famoso del mondo*, tradução de Alessia Palladino, Roma, Carocci.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR (1999). *Parerga e paralipomena*, organização de Giorgio Colli, Tomo II, Milão, Adelphi.
- SCHWARTZMANN, MATHEUS NOGUEIRA (2016). “Mário de Sá-Carneiro: Índícios de um mito, Índícios de um corpo”, *Anu. Lit.*, Florianópolis, Vol., n.º 21, n. 2, pp. 56-78.
- SIDERI, MARIA (2016). “The meta-dance of Valentine de Saint-Point: the occult and the erotic of vibration”. In: *International Yearbook of Futurism* 6, Berlin-Boston, Walter de Gruyter GmbH, pp. 437-448.
- SILVA, MANUELA PARREIRA DA (2008). “Diabo Azul”. In: Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Caminho, p. 219.
- SILVA, MARIA ARAÚJO DA, CUROPOS, FERNANDO (dir.) (2017). *Paris, Mário de Sá-Carneiro et les autres*, Paris, Éditions Hispanique.
- SILVA, PATRÍCIA CARDOSO DA (2008). “Loucura”. In: Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Caminho, p. 419.
- SIMÕES, JOÃO GASPAR (1940). “Prefácio”, *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro*, Vol. II, Poesias, Lisboa, Edições Ática, Lisboa, pp. 1-48.
- SIMÕES, JOÃO GASPAR (1971). *O Mistério da Poesia*, 2.ª ed., Porto, Inova.
- SOUSA, MARIA LEONOR MACHADO DE (1977). “Uma Leitura das Poesias de Mário de Sá-Carneiro”, *Aufsätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte*, 14, pp. 131-136.
- SOUZA, PAULO RICARDO B. DE (2011). “Alguma luz sobre Mário de Sá-Carneiro: a orgia do fogo de Lúcio Vaz”, *RCL Convergência Lusíada*, 25, pp. 124-132.
- TAINÉ, HIPPOLYTE (2008). *Saggi di critica e di storia. Stendhal e Balzac*, Florença, Biblioteca Clinamen 12.
- TEIXEIRA, JOSÉ RUI (2017). “Qualquer coisa de intermédio. Da estesia à astenia: o sono abúlico, a morte e outras derivas intertextuais na poesia de Mário de Sá-Carneiro”. In: Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), *Paris, Mário de Sá-Carneiro et les autres*, Paris, Éditions Hispanique, pp. 79-96.
- TORRES, ALEXANDRE PINHEIRO (2003). *A Paleta de Cesário Verde*, Lisboa, Editorial Caminho.
- TRZECIAK, MALGORZATA (2011). “Giacomo Leopardi e il genio del bello”, *Kwartalnik Neofilologiczny*, LVIII, pp. 175-186.
- TORIELLO, FERNANDA (1987). *La ricerca infinita*, Bari, Adriatica Editrice.
- VALTOLINA, AMELIA (2002). *Blu e poesia*, Milão, Bruno Mondadori.

- VASCONCELOS, RICARDO (2013). “Painting the Nails with Parisian Polish – Modern Disseminations and Central Redemption in the Poetry of Mário de Sá-Carneiro”, *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, 4, pp. 129-151.
- VASCONCELOS, RICARDO (2017). “Mário de Sá-Carneiro, Paris e a Primeira Guerra Mundial”. In: Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), *Paris, Mário de Sá-Carneiro et les autres*, Paris, Éditions Hispanique, pp. 133-146.
- VASCONCELOS, RICARDO (2018). “Uma carta de Tito Bettencourt a Fernando Pessoa, acerca de Mário de Sá-Carneiro”. In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 127-140.
- VIEIRA, ANTÓNIO (2017). “L’être au monde et l’œuvre de Mário de Sá-Carneiro”. In: Maria Araújo da Silva, Fernando Curopos (dir.), *Paris, Mário de Sá-Carneiro et les autres*, Paris, Éditions Hispanique, pp. 69-77.
- VILA MAIOR, DIONÍSIO (1996). *Introdução ao Modernismo*, Coimbra, Almedina.
- VILA MAIOR, DIONÍSIO (2003). *O Sujeito Modernista: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: crise e superação do sujeito*, Lisboa, Universidade Aberta.
- VILA MAIOR, DIONÍSIO (2018). *Sob o Signo de Calíope. Sentidos Modernistas*, Roma, Aracne.
- VILA MAIOR, DIONÍSIO (2018). “Mário de Sá-Carneiro: Intranquilidade ou ‘dever do artista?’”. In: Giorgio de Marchis (org.), *Quando eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro Cem Anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, pp. 181-196.
- VON ANDICS, MARGARETHE (1947). *Suicide and the Meanings of Life*, Londres, Hodge.
- WEINRICH, HARALD (1977). “Interferenz bei Farbennamen: das Farbwort bleu”. In: Herbert Kolb (hrsg. von), *Sprachliche Interferenz*, Tubinga, Niemeyer, pp. 267-277.
- WILDE, OSCAR (2013). *Il ritratto di Dorian Gray*, organização de Benedetta Bini, Pádua, Marsilio.
- WOLL, DIETER (1968). *Realidade e Idealidade na Lírica de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Delfos.
- ZENITH, RICHARD (2005). *Prefácio à Crónica de Um Suicídio Anunciado*, Lisboa, 1001 Noites.
- ZOLA, ÉMILE (2006). *L’opera, traduzione di Franco Cordelli*, Milão, Garzanti.

COLIBRI – ARTES GRÁFICAS

APARTADO 42 001 – 1601-801 LISBOA

TELEFONE | (+351) 21 931 74 99

www.edi-colibri.pt | colibri@edi-colibri.pt
