

broteria

cultura e informação

CIÊNCIAS E MITO

PORTUGAL-85: ÉTICA POLÍTICA

AUTOGNOSE EM SÁ-CARNEIRO

«EU, SARTRE»

VICENTE ALEIXANDRE

DESENVOLVIMENTO E VALORES

DIÁLOGO: «VITA NUOVA» DE DANTE

MÉTODO EM PEDAGOGIA

TEOLOGIA E HABITAÇÃO

POLÍTICA E CONSCIÊNCIA

Brotéria

CULTURA E INFORMAÇÃO

DIRECTOR: António da Silva

CONSELHO DE REDACÇÃO: João Maia

Francisco Pires Lopes.

Isidro Ribeiro da Silva

SECRETÁRIO: José Marques Pinto

ADMINISTRADOR: Januário Geraldês

PROPRIETÁRIO: Luís Jorge Archer

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: Rua Maestro António Taborda, 14

1293 LISBOA CODEX • Telefone 66 16 60

CONDIÇÕES DE ASSINATURA PARA 1985

	Portugal	Espanha e Países Afr. de expr. Portuguesa	Outros Países
Série de Cultura (mensal)	800\$00	Dól. \$10.00	Dól. \$25.00
Série de Genética	500\$00	» \$7.00	» \$14.00
As duas séries conjuntas	1.200\$00	» \$16.00	» \$38.00

Números avulsos: Cultura, 120\$00; Genética, 200\$00

Correspondente no Brasil: **António Augusto Rodrigues**

Rua Marquês de São Vicente, 293 — 22.451 RIO DE JANEIRO

SUMÁRIO

Luís Archer	
• MITO HUMANO E OPERACIONALIDADE CIENTÍFICA . . .	363
F. Pires Lopes	
• 'EU, SARTRE'	384
Manuel Simões	
• NA MORTE DE VICENTE ALEIXANDRE	396
José Bernardes	
• MARIO DE SÁ-CARNEIRO: A AUTOGNOSE PELA POESIA	406
António da Silva	
• UMA ÉTICA PARA A POLÍTICA-85 EM PORTUGAL? — Perguntas a partir de factos	428
António Simões Lopes	
• DESENVOLVIMENTO: CRISE DE VALORES E VAZIO DE PROJECTO	444
<i>PARA O DIALOGO :</i>	
• <i>Ingenuidade e génio na «Vita Nuova» de Dante (João Maia); O conteúdo e o método na pedagogia contemporânea (Manuel Patrício); Teologia e habitação — Relendo uma carta pastoral (Cristóvão de Santarém); Política e consciência (Ribeiro da Silva.)</i>	

BIBLIOGRAFIA

• *Teologia . Filosofia . Literatura . Ciências Humanas*

OBRAS RECEBIDAS NA REDACÇÃO

EDIÇÃO: Livraria Apostolado da Imprensa

Tiragem de Março de 1985: 2.100 exemplares

Composto e Impresso: . . .
Officinas Gráficas de Barbosa & Xavier, Limitada
B R A G A

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: A AUTOGNOSE PELA POESIA

por JOSÉ BERNARDES

Também em termos de recepção, não há dúvida que existem poetas felizes e poetas infelizes. Os primeiros cedo conhecem o acolhimento geral, quer através da aura popular, quer como porta-vozes da oficialidade; os outros, os incompreendidos no seu tempo, têm que esperar pela 'descoberta' da crítica académica, que normalmente deles constrói imagens mais ou menos padronizadas, próprias para consumo institucional — das frequências universitárias às citações de parlamento.

Não há dúvida de que Mário de Sá-Carneiro é dos últimos. A sua criação lírica decorre, meteoricamente, entre Maio de 1913 e Fevereiro de 1916. A data do seu suicídio (26 de Abril de 1916) havia apenas publicado os doze poemas de *Dispersão* e o poema *Manucure* no *Orpheu* 2. Só em 1938, sob os auspícios do grupo da *Presença* vinha à luz um conjunto de 37 poemas — *Indícios de Oiro* — que o próprio autor teria deixado prontos para publicação, remetendo para Fernando Pessoa, seu amigo e tutor espiritual, a responsabilidade de uma escolha. Responsabilidade que este, compreensivelmente, não assumiu. De facto, a 'tábua biográfica' de Mário de Sá-Carneiro redigida por Pessoa e publicada no n.º 16 da *Presença* (Novembro de 1928) contém uma enumeração e não uma selecção das obras em prosa e verso do poeta, justificando-se, na altura, a não publicação integral da obra por não haver «ainda público propriamente dito para ela».

Quase 70 anos depois da sua morte, importa talvez começar por fazer um breve inventário crítico do que de mais importante se disse sobre a produção lírica de Mário de Sá-Carneiro (aliás, as suas produções novelesca, dramática e epistolar têm ocupado uma posição subsidiária, invocadas aqui e ali para convalidar ilações interpretativas a propósito da sua obra lírica (1)).

1. Em termos gerais pode dizer-se que a poesia de Mário de Sá-Carneiro tem sido alvo, quase exclusivamente, de atitudes críticas intuicionistas ou perspectivistas. E isso explica-se por dois motivos: primeiro, porque a acentuada indeterminação da mensagem convida a interpretações oraculares; depois, porque a crítica que mais atenção prestou à obra do poeta — a crítica presencista — tinha evidentes preocupações de Escola e, para além do seu marcante impressionismo, estava particularmente interessada em judicar positivamente algumas facetas da sua obra. Curiosamente, a crítica de pendor imanentista tem passado, displicentemente, ao lado da obra deste poeta do *Orpheu* (2).

A leitura que os críticos presencistas fizeram de Sá-Carneiro estipulou, inegavelmente, a sua imagem mais corrente, mesmo em nossos dias. É claro que as interpretações de Gaspar Simões, de Régio e de Casais Monteiro não coincidem inteiramente. Bastava o facto de a linguagem ser o veículo obrigatório da interpretação para obrigar a desníveis de exactidão e à fuga do 'consensus omnium', mesmo quando se trata de um grupo

(1) Honrosa excepção é a obra de F. Castex, *Mário de Sá-Carneiro e a génese de Amizade*, Almedina, Coimbra, 1971, onde se estuda o período de formação cultural e literária do então estudante de 16 anos do Liceu Camões co-autor com Tomás Cabreira Júnior da peça *Amizade*.

(2) Faltou, para Mário de Sá-Carneiro, uma obra como a que Jacinto do Prado Coelho dedicou a Pessoa (1949), logrando furtar o autor de *Mensagem* à exclusividade crítica do biografismo e do intuicionismo. Aliás, este estudo, de «inspiração imanentista» (embora tentando explicar a génese dos heterónimos pessoanos) suscitou vasta — e por vezes acintosa — reacção dos presencistas. Daí decorreu uma interessante polémica entre os dois mais importantes sectores da crítica literária em Portugal nas últimas quatro décadas (v. «Apêndice» ao ensaio de Prado Coelho, 6.ª ed., 1980).

tão coeso como foi, em termos de crítica e de doutrina estética, o chamado grupo do Segundo Modernismo. Há, de qualquer forma, uma substancial margem de uniformidade. A imagem que ressalta das exegeses presencistas é a do poeta da «Insatisfação perpétua»; contínua aspiração a *Mais*; sede de *Infinito*; consciência pungente da imperfeição própria; megalomania de «Destino máximo», «o maior intérprete da melancolia moderna», o poeta da «obediência aguda às vozes do sub-consciente»⁽³⁾; Gaspar Simões vê na lírica de Sá-Carneiro a sinopse de todo o lirismo peninsular e salienta a sua ilimitação: «A insuficiência de S.-C. afectava-lhe o lado mais importante da personalidade: S.-C. sentia-se ilimitado: olhava-se a um espelho e não se via. O mundo atravessava-o de lado a lado»⁽⁴⁾; Casais Monteiro define-o lapidarmente como «o poeta que integra os dramas do espírito na poesia»⁽⁵⁾.

Enfim ... o que mais atrai os críticos da *Presença* é a dimensão intimista e angustiada, mais sensorial que intelectual da poesia de Mário de Sá-Carneiro. O seu confessionalismo, cujas conexões com António Nobre são muitas vezes apontadas, permite a distinção fundamental entre a sua poesia e a poesia cerebrina e fingida de Fernando Pessoa. É esse racionalismo, pretensamente antimetafísico, que faz justamente de um certo Pessoa o mentor efectivo de Régio e dos presencistas ortodoxos. Sá-Carneiro, embora ditirambicamente enaltecido, não deixou de ser considerado se não como um apêndice de Pessoa, pelo menos como um génio menor, uma flor que não chegou a desabrochar⁽⁶⁾.

O já clássico ensaio de Mourão-Ferreira⁽⁷⁾ retoma implicitamente esta interpretação, considerando o poeta de *Quase*

(3) Cf. José Régio, in *Presença*, n.º 3, 1927.

(4) Cf. Prefácio às *Poesias Completas* de Mário de Sá-Carneiro, Atica, Lisboa, 1946, p. 42.

(5) Cf. *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Sá da Costa, Lisboa, 1977, p. 136.

(6) É também aos esforços dos críticos da *Presença* que se deve a publicação das primeiras cartas de Carneiro a Pessoa, onde é evidente a relação de discipulato.

(7) Cf. *Icaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa*, in «Colóquio», n.º 30, Outubro de 1964, pp. 54-57.

um Ícaro irreprimivelmente impulsivo, sem a sedimentada e multifacetada densidade existencial do Dédalo-Fernando Pessoa. O extraordinário interesse que a obra de Pessoa tem ultimamente conhecido (além e aquém fronteiras), independentemente das razões sociológicas que lhe podem estar na origem, assume quase um teor monopolista. Só esporadicamente Sá-Carneiro é citado com detença, até porque mais dificilmente integrável no espírito mais canónico do Modernismo, do qual os homens da *Presença* se consideram lídimos herdeiros.

Um claro exemplo de perspectivismo interpretativo é o do Padre João Mendes⁽⁸⁾. Depois de evidenciar, e bem, temas como os da grandeza perdida, megalomania sensorial, o amor desespirtualizado, a saudade, a imagem das ruínas, conclui dizendo que «toda a poesia de Sá-Carneiro é isto: o desconforto do homem em quem secou a fonte da verdade». E a 'fonte da verdade' é, evidentemente, Deus, cuja ausência é, para o agudo crítico jesuíta, a causa profunda da conturbação niilista do poeta: «Mas esse amor de comunhão perfeita esqueceu-se o poeta que só no meio divino, garantia de limitações humanas e seguro contra a morte é que se poderá realizar» (p. 227). Sublinhe-se que estas asserções, indisfarçadamente judicativas, são precedidas pela interpretação, ou pela fase de «alteridade hermenêutica». No plano estritamente metodológico, pouco haveria a opor. É no campo da crítica e da judicção que as reservas poderiam ser postas. E não é isso que cabe fazer agora. Importa apenas salientar que a obra lírica de Sá-Carneiro tem sido objecto quer de um intuicionismo obviamente condicionado e condicionador, quer de um perspectivismo (de cunho ideológico) excessivamente reducionista.

Também o biografismo — onde por vezes se interpenetram, imoderadamente, o intuicionismo e o positivismo — se tem ocupado do poeta que nasceu em Lisboa em 1890 e se suicidou no Hotel de Nice, em Paris, pelas cinco da tarde do dia 26 de Abril de 1926. Com efeito, quase todos os exegetas de Mário de Sá-Carneiro começam por aludir à sua vida. Assim o faz também Dieter Woll, autor da análise de conjunto menos incom-

(8) Cf. *Literatura Portuguesa*, IV, Verbo, Lisboa, 1979, pp. 223-244.

pleta e menos confinada da obra do poeta⁽⁹⁾; e assim o fazem, com propósitos mais denunciados, M. Aliete Galhoz⁽¹⁰⁾ e, mais recentemente, J. Pinto de Figueiredo⁽¹¹⁾. É compreensível: para além de tudo, o suicídio de um poeta suscita, desde logo, a curiosidade de saber como é que ele viveu e o que o conduziu à anomalia do desfecho final. Acresce, neste caso, o facto de o mesmo ter ocorrido aos vinte e seis anos, num pequeno hotel parisiense e rodeado de uma teatralidade deliberada. O confessionalismo da mensagem atrai então o biografismo, tido como única chave capaz de abrir portas fechadas.

Muito se tem dito já sobre as limitações do método biográfico, enquanto adjuvante da interpretação literária. Invoca-se, nomeadamente, o perigo do estabelecimento abusivo de relações mecânicas causa/efeito entre a vida e a obra, subvalorizando-se ou negando-se mesmo a especificidade da criação estética. Ninguém subestima esse perigo. Porém, tomadas certas precauções (necessárias não só a respeito do biografismo mas de toda a metodologia de análise literária), é difícil considerar-se como absolutamente estulta a averiguação criteriosa e tanto quanto possível rigorosa da vida do autor. E isto porque tal averiguação pode fornecer um contributo muito útil para o estabelecimento do chamado «horizonte do autor»⁽¹²⁾ base privilegiada de aferição hermenêutica. Exautorar a entidade criadora da mensagem de forma radical, como têm feito largos sectores da crítica imanentista, é menosprezar, inadmissivelmente (e a inadmissibilidade decorre de pressupostos éticos e epistemoló-

(9) Cf. *Realidade e Idealidade na Lírica de Sá-Carneiro*, Delfos, Lisboa, 1968.

(10) Cf. *Mário de Sá-Carneiro*, Presença, Lisboa, 1963.

(11) Cf. *A Morte de Mário de Sá-Carneiro*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1983.

(12) O conceito de «horizonte», de matriz husserliana, pode ser definido como um sistema de expectativas e de probabilidades típicas. Sobre este conceito, de importância basilar na hermenêutica moderna de todos os matizes, diz o professor norte-americano da Universidade de Virgínia, Eric Donald Hirsch Jr.: «L'orizzonte è quindi un aspetto essenziale di ciò che di solito chiamiamo contesto. È un senso esplicito del tutto, derivato dai significati espliciti presenti alla coscienza» (cf. *L'Interpretazione Oggettiva* [Primeiro Apêndice de *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*], Il Mulino, Bologna, 1973, pp. 230-231).

gicos), um valioso e por vezes insubstituível dado que ajuda ao estabelecimento do significado textual.

Ora, sobre a vida de Mário de Sá-Carneiro sabe-se alguma coisa e, sem a pretensão de fazer reflectir especularmente o seu percurso existencial na sua mundividência estética, é claro como água, por exemplo, que o seu posicionamento peculiar perante o Modernismo defluiu da tutelar influência que sobre ele exerceu Fernando Pessoa.

Assim, o livro de J. Pinto de Figueiredo lê-se com proveito, ainda que nem sempre o autor tenha sabido resistir ao vício metodológico atrás denunciado, indo da vida à obra e não o contrário⁽¹³⁾.

E temos, desta forma, um Mário de Sá-Carneiro pouco lido e quase nada estudado. O que não impede que sobre ele circulem, com trânsito fácil, muitos lugares-comuns: é o poeta do 'Quase', o poeta da Incompletude, o poeta dos caligramas, o precursor do surrealismo... Lugares-comuns que advêm quer de contactos fugazes e parcelares, quer da assimilação irreservada das posições que sobre ele a crítica presencista tem divulgado.

Compreender-se-á que se não acalente o propósito de remediar a situação. Mas talvez a pista que me proponho seguir (indicada pelo título do trabalho) se não revele de todo despendiosa. Já não seria mau se contribuísse, pelo menos, para clarificar alguns lugares-comuns.

2. Ao contrário de um Cesário Verde, por exemplo, cuja poesia é visceralmente dialéctica dando azo à instauração de antinomias temáticas como 'Cidade/Campo', 'Vida/Morte', etc., na poesia de Mário de Sá-Carneiro os núcleos temáticos prin-

(13) Depois de concluído este estudo, tive oportunidade de ler um pequeno ensaio de Manuel Viegas Abreu, *Mário de Sá-Carneiro em Coimbra. A sua fuga da Universidade e o sentido da evocação dela em «A Confissão de Lúcio»*, in *Biblos*, LII, Coimbra, 1976, pp. 1-40. Neste estudo, de inspiração biográfico-psicológica, confere-se nuclearidade ao motivo da «fuga»: Sá-Carneiro fugiu da violência do ritos iniciáticos inerentes à praxe coimbrã, como fugiu para Paris, abandonando o meio lisboeta, e como fugiu, enfim, definitivamente para a morte — por incapacidade de inserção gregária. O autor projecta esta interpretação psicológica, quer em algumas personagens novelescas, quer em alguns dos sujeitos da mensagem lírica. Infelizmente, quase nunca preservando a especificidade óptica da arte.

cipais articulam-se de forma poliédrica de forma a constituírem um complexo código, com muitas ramificações isotópicas co-laterais.

É assim que é possível, numa primeira leitura, a delimitação de uma teatralogia temática axial composta pela Morte, pela Saudade e pelo Amor. Entre estes quatro macro-temas, em si indefinidores, estabelecem-se relações sintácticas peculiares: a Morte, ora se opõe à Dispersão (conectada esta com a fragmentação existencial e aquela com a re-aglutinação essencial), ora surge como sua intensificação máxima; o Amor funciona, fundamentalmente, como metonímia da Dispersão, quer na sua inconsequência erótica, quer na sua frustração metafísica; e a Saudade não decorre apenas da vivência eufórica, mas aparece modulada em termos de reminiscência retroprojectiva e em termos de reminiscência ante-projectiva.

Em poemas como 'Rodopio' ou 'Apotese', a Dispersão é, sobretudo, a pulverização sensacionista do Ser entremeada com «vislumbres de não ser». Mas o rodopio, que atinge laivos oximóricos e zeugmáticos

*E um espelho reproduz.
Em treva todo o esplendor ...*

ou

*Chovem garras, manchas, laços ...
Planos, quebras e espaços
vertiginam em segredo.*

(*Rodopio*, p. 31) ⁽¹⁴⁾

é, inequivocamente, o rodopio da vida interior, veiculado por imagens e metáforas de referência empírico-sensual:

*Silvam madeixas ondeantes,
Pungem lábios esmagados
Há corpos emaranhados,
Seios mordidos, golfados,
Sexos mortos de anseantes ...*

⁽¹⁴⁾ As citações têm por base a ed. das *Poesias Completas*, Anagrama, Porto, 1980.

e de referência diáfana ou etérea

*Há [...]
Emanações fugidias,
Referências, nostalgias,
Ruínas de melodias,
Vertigens, erros e falhas.*

.....
*Há vácuos, há bolhas de ar,
Perfumes de longas ilhas,
Amarras, lemes e quilhas —
Tantas, tantas maravilhas
Que se não podem sonhar! ...*

Está-se perante uma tentativa inconseguida de abranger a totalidade vivencial. Essa inconsecução decorre, por um lado, da exaustão da linguagem perante a pluridimensionalidade do Ser (o velho 'topos' do indizível) e, por outro lado, da insuficiência da própria imaginação («Tantas, tantas maravilhas / Que se não podem sonhar»). O sujeito poético é remetido para a situação pungente de estar simultaneamente longe da Vida e longe da Morte — longe da unidade e longe da dispersão.

Mas, apesar de tudo, a Dispersão é condição necessária para que se verifique a plenitude. O Mar e o Oriente são espaços miticamente desconfinados que o poeta evoca com frequência na sua teatralidade dispersiva, que assume, por vezes, um claro teor de autoterapia (v. 2.^a *Cânção de Declínio*, p. 73).

Esta dispersão psíquica, inconceptualizável em si mesma, pode também assumir a configuração de Perda: é o que ocorre em *Apoteose*, p. 50 (*Apoteose de Consciência e Consciência da Dispersão*). As imagens da ruptura

Mastros quebrados ...

.....
Quebrei a taça de cristal e espanto

e as imagens da vacuidade incolor

*Lajearam-se-me as ânsias bruscamente
Por claustros falsos onde nunca oro*

preludiam o espasmo do inefável nos dois versos sintomaticamente entrecortados por reticências

*Findei ... Horas-platina-olor-brocado ...
Luar-ânsia ... Luz-perdão ... orquídeas-pranto.*

Inefabilidade que quase remete para um automatismo psíquico proto-sobrerrealista, não forã a prévia dilucidação interior que a consciência opera.

A Dispersão vai, enfim, ganhando matizes alienatórios, e surge a ânsia de anulação, ou seja, a Morte como aniquilamento da Consciência ou dispersão total. É aí que conduz o cariz violentamente alucinatório de poemas como '16' (p. 48).

*As rãs hão-de coaxar-me em roucos tons humanos
Vomitando a minha carne que comeram entre estrumes*

ou em *Apoteose*:

— Ó pântanos de mim — jardim estagnado! ...

e o desejo niilista da letargia em *Vontade de Dormir* (p. 19)

«Quero dormir ... ancorar
.....

Arranquem-me esta grandeza!

ou ainda a desmotivação para inflectir o rumo fatalista do Destino em *O Recreio* (p. 90)

Mudar a corda era fácil ... Tal ideia nunca tive ...

E é então que surge a Saudade como elo de ligação entre o 'ante' e o 'post mortem' — «Ai que saudades da morte» —, forma suprema de eliminar o turbilhão existencial. Saudade que é anormalmente voluptuosa, já que a própria reminiscência eufórica permite antever a alegria da Morte:

*E só me resta hoje uma alegria:
É que, de tão iguais e tão vazios,
Os instantes me esvoam dia a dia
Cada vez mais velozes, mais esguios ...*

(*Além-Tédio*, p. 29)

A Saudade do que não foi associa-se ao desespero do que não começou, com notas flagrantes de interseccionismo temporal:

*Ó minhas cartas nunca escritas,
E os meus retratos que rasguei ...
As orações que não rezei ...
Madeixas falsas, flores e fitas ...
.....*

*Pobres enleios de carmim
Que reservara para algum dia ...
A sombra loira, fugidia,
Jamais se abeirará de mim ...*

(Elegia, p. 66)

Ou ainda, em *Sugestão* (p. 53):

*As companheiras que não tive,
Sinto-as chorar por mim, veladas
Ao pôr do sol, pelos jardins ...
Na sua mágoa azul revive
A minha dor de mãos finadas
Sobre cetins ...*

E a Morte surge como um além-reino de plenitude estética, do qual se tem Saudade e pelo qual se anseia:

A minha alma nostálgica de além;

ou

*O que devemos é saltar na bruma,
Correr no azul à busca da beleza.*

(Partida, p. 11)

No que diz respeito a estes domínios semânticos, as formas de expressão caracterizam-se por um simbolismo de matiz paúllico que vai do cromático ao sensitivo, dos códigos estritamente pessoais aos códigos arquetípicos. É o azul e o oiro (substância e cor nas suas modulações fulvas e ruivantes) como símbolos da almejada plenitude, e o esverdeado, o oiro falso, a noite escura, a bruma e o roxo, como símbolos da mediocridade empírica; o cetim, o tule, a sede e a brasa, como símbolos de onirismo eufórico, contrapostos à angustiante realidade sensitiva do gelo e do bronze, por exemplo.

O oiro e o azul são, inequivocamente, as cores mais conotadas com a Morte, enquanto plenitude futura, e com o passado que se conhece por reminiscência (que não por experiência). É no muito citado poema *Quase* (p. 25) que a escassez de 'Sol' não permitiu a 'brasa' e a insuficiência de 'Azul' impediu o 'além'.

Mas esta angústia niilista e demissionária decorre também de uma dolorosa misantropia. O exemplo mais cabal desta particular modulação da Morte é o poema *Caranguejola* (p. 105): o mito de Actéon, muito operante em toda a obra de Mário de Sá-Carneiro, revela-se aqui associado a um claro hedonismo de renúncia:

*Se me doem os pés e não sei andar direito,
Para que hei-de teimar em ir para as salas de Lord?
Vamos, que a minha vida por uma vez se acorde
Com o meu corpo e se resigne a não ter jeito ...
.....
De que me vale sair se me constipo logo?*

A radicalidade e o patético da opção misantrópica são mitigados por índices de fruição:

*Façam apenas com que eu tenha sempre a meu lado
Bolos de ovos e uma garrafa de Madeira.*

Ao poeta, espécie de 'albatroz' baudelairiano, resta a vida vegetativa, sem sobressaltos gregários, já que o excesso de energia anímica o impede de adoptar os padrões comuns:

*Triste de mim que vim de Alma prà rua,
E nunca a poderei deixar em casa.*

ou

(O Pajem, p. 95)

Morro à mingua de excesso.

(A Queda, p. 34)

E o poeta continua em *Caranguejola* a auto-análise justificativa das suas opções:

*Não fui feito para festas. Larguem-me! Deixem-me sossegar!
Noite sempre pelo quarto. As cortinas corridas,
E eu aninhado a dormir, bem quentinho — que amor! ...*

*Sim: ficar sempre na cama, nunca mexer, criar bolor —
Pelo menos era o sossego completo ... História!
Era a melhor das vidas ...*

Mas a misantropia, como 'topos' literário de vastas tradições (bucólico por excelência), assume, em Mário de Sá-Carneiro, mais duas tonalidades: a tonalidade subversiva ou anti-social; e a tonalidade estética. Quanto à subversão que a poesia de Mário de Sá-Carneiro exala, pode dizer-se que ela é, de facto, inconsequente: o poeta, longe de adoptar uma militância anti-social (como um Sá de Miranda, por exemplo), queda-se pelo imediatismo dos impulsos, pelo escárnio gratuito e iconoclasta tipicamente modernista (do qual Almada foi o mais lídimo e persistente cultor). É a célebre abjecção do lepidopterismo burguês:

*Abriu-se agora o salão
Onde há gente a conversar.
Entrei sem hesitação —
Somente o que se vai dar?
A meio da reunião,
Pela certa disparato,
Volvo a mim a todo o pano:
As cambalhotas desato,
E salto sobre o piano ...
— Vai ser bonita a função!
Esfrangalho as partituras,
Quebro toda a caqueirada,
Arrebento à gargalhada,
E fujo pelo saguão ...
Meses depois, as gazetas
Darão críticas completas,
Indecentes e patetas,
Da minha última obra ...
E eu — prà cama outra vez,
Curtindo febre e revés,
Tocado de Estrela e Cobra ...*

(Torniquete, p. 92)

A noção angustiante de prematuridade estética também contribui para a insularidade do poeta:

De aqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda!

(*Caranguejola*)

É, entretanto, significativo o facto de o poeta, que cultivava a misantropia em vida, defender a gregarização extremada da sua própria morte. O poema *Fim* (p. 113), longe de ser uma simples contravenção ou exorcismo da Morte, é uma compensação subversiva, uma vingança institucional. Pretende-se a publicação da Morte como se pretende a misantropia na vida: por excesso e por defeito.

A oposição ser pleno/ser social ocorre amiudadas vezes:

*Ganhar o pão do seu dia
Com o suor do seu rosto ...
Mas não há maior desgosto
Nem há maior vilania!*

.....
*E quem for Grande não venha
Dizer-me que passa fome:
Nada há que se não dome
Quando a Estrela for tamanha!*

(4.^a Canção do Declínio, p. 75)

Dado extremamente importante é o facto de o Amor se enquadrar no gregarismo ao qual o poeta renuncia. Voltando a *Caranguejola*:

*Quanto a ti, meu amor, podes vir às quintas-feiras,
Se quiseres ser gentil,
Perguntar como eu estou.*

*Agora no meu quarto é que tu não entras, mesmo com as
[melhores maneiras ...
Nada a fazer minha rica. O menino dorme. Tudo o mais acabou.*

A figura feminina aparece, quer rodeada de um erotismo frenético e anulador, quer de uma inefabilidade mirífica e sublimada⁽¹⁵⁾. No primeiro caso, temos a figura de Salomé como

(15) Creio que são indesmentíveis as raízes simbolistas desta dualidade: atente-se, sobretudo, na poesia de Eugénio de Castro e de Henrique

protótipo da fêmea caprichosa, embriagante e castradora da vontade masculina (v. *Salomé*, p. 42); no segundo caso, a mulher flébil e também mítica de *A Inigualável* (p. 64), onde o cromatismo do etéreo e o simbolismo da pureza se conjugam, constituindo um dos poucos Objectos actanciais da poesia de Mário de Sá-Carneiro. Neste último poema, o desejo avulta como motivo subordinante, intensificado anaforicamente pelo imperfeito volitivo *queria* e a dolorosa impossibilidade de consecução indiciada pela interjeição que inicia o poema:

Ai, como eu te queria toda de violetas!

Também no *último soneto*, a saudade da amada é conotada com a violeta, depois de ter sido efémeras rosas:

Que rosas fugitivas foste ali!

.....

E fugiste ... Que importa? Se deixaste

A lembrança violeta que animaste,

Onde a minha saudade a cor se trava?

Uma curiosa sinopse destes dois tipos de mulher encontra-se na *Confissão de Lúcio*: a orgiástica e doirada Marta (que tem muito das 'contessinas' fialhescas e das personagens femininas de M. Teixeira Gomes) acaba por se desvanecer na sua diafanidade onírica:

«Marta, essa, desaparecera, evolara-se em silêncio, como se extingue uma chama»⁽¹⁶⁾.

Esta infabilidade da Mulher euforizada prende-se, afinal, com uma irremediável incapacidade de posse que atravessa toda a poesia de Mário de Sá-Carneiro e que se prende com o seu agregarismo (tenha-se em conta que é a esfera do poder a que comanda a organicidade social).

3. Sumariamente delineados os contornos sintáctico-semânticos da teatralogia temática assinalada, importa agora salientar

de Vaconcelos. Sobre o tratamento temático dos temas do Amor e da Mulher na poesia simbolista e decadentista veja-se J. C. Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1975, pp 326-337.

⁽¹⁶⁾ Cf. *A Confissão de Lúcio*, Anagrama, s/d, p. 86.

que em torno dela gravitam vários motivos moduladores, cuja relevância não pode ser sonogada, quer por contribuírem, de forma decisiva, para a própria configuração temática do texto de Sá-Carneiro, quer por constituírem, em conjunto com os principais núcleos temáticos, micro-significantes de um signo estético (Barthes) de maior amplitude, que se revela de importância capital para a compreensão da mundividência do poeta: a autognose.

Refiro-me, sobretudo, a metáforas e imagens amplificadoras do espaço como o voo, o palácio e o mar, e a outras facilitadoras da intradiologia como a ponte e o espelho.

Comece-se pelas imagens amplificadoras do espaço. É evidente que o poeta não cabe nos espaços circunscritos da normalidade gregária. Surge assim o Palácio Real (*Não*, p. 43) e o castelo deserto (*Epigrafe*, p. 39) como metonímias da grandeza almejada ou da insuficiência micro-cósmica, a «Baía embandeirada de miragem» (6.^a *Canção do Declínio*, p. 78) como alotopia onírica, o «Paris da minha ternura / ... Regaço de namorada, / Meu enleio apetecido» (*Abrigo*, p. 81) como local de exílio⁽¹⁷⁾.

A construção de um espaço não factual ou contra-factual serve, invariavelmente, o desejo e a necessidade de um encontro consigo mesmo, num espaço pessoal porque imaginário, onde o poeta possa tentar conhecer-se:

*Lá anda a minha Dor às cambalhotas
No salão vermelho atapetado —
Meu cetim de ternura engordurado,
Rendas da minha ânsia todas rotas ...*

(*Pied-De-Nez*, p. 94)

Repare-se como este poema denota um evidente decréscimo cromático, fruto de uma introspecção profundamente desenganada: o «salão vermelho» — o «esverdinhado espelho» — «as

(17) O único espaço confinado que aparece na poesia de Mário de Sá-Carneiro é o café parisiense (*Cinco Horas*, p. 83). E, mesmo assim, funcionando como ponto de partida para o desconfinamento estético, já que é à mesa do café que ele constrói, pela escrita poética, os mundos contra-factuais.

violetas» — «as bandeiras pretas». É nesses espaços que o poeta constata a sua dispersão e lhe advém a saudade do que não foi.

E quase sempre se trata ou de espaços espelhados ou de espaços aquosos, uns e outros propiciadores da autocontemplação. É ela que permite o desdobramento do Eu (a alteridade) e a intradiálogo trágica:

*A sala do Castelo é deserta e espelhada.
Tenho medo de Mim. Quem sou? De onde cheguei?*

(Estas perguntas, autocognitivas por excelência, revelam-se como as mais arquetipais de toda a poesia de Mário de Sá-Carneiro. A especificidade da sua mundividência reside, aliás, nas respostas e não nas perguntas).

Mas o espelho é, comprovadamente, um elemento desvirtuador de factos e gerador de ilusões (neste caso não de teor óptico mas vivencial). É o espelho, enquanto espaço de auto-gnose, que permite ao poeta a visão da sua idealidade doirada. No poema *O Resgate* (p. 56) o poeta tem a ilusão de partir os espelhos. Não existe aqui a contraposição entre a idealidade espelhada e a realidade pura. Existem, sim, níveis diferentes de idealidade que se interseccionam: o da idealidade sublimada — «o oiro», «as imperiais riquezas», «os cetins» — e o da idealidade circunscrita.

Mas o poeta não leva a mistificação até ao fim:

*Então eu mesmo tranquei as portas;
Fechei-me a Bronze eterno em meus salões ruidos ...
— Se arranho o meu despeito entre vidros partidos.
Estilizei em mim as doiraduras mortas!*

Resta a estilização da poesia, espaço de idealidade preservador, que subsiste para além de todos os desenganos, espécie de espelho espiritual onde o poeta continua a ver-se com maior ou menor lucidez, consoante o permite a luz falaciosa e fugaz das «velas de oiro».

Outra metáfora de substrato autocognitivo é a do voo. A semelhança de um Baudelaire em *Albatros* ou de um Reinaldo

Ferreira em *Quero um cavalo de várias cores*, também Mário de Sá-Carneiro recorre ao voo. Não como meio de superar distâncias abismais, mas como única possibilidade de extremar, ética e ontologicamente, espaços e vivências:

*O que devemos é saltar na bruma
Correr no azul à busca da beleza.*

Estes versos de *Partida* são, de facto, a epígrafe de toda a lírica de Sá-Carneiro. Este poema, de teor invulgarmente assertivo, não é mais do que a cisão hiponímica desses dois versos, remetendo a redundância anafórica dos lexemas *É, Ser, Sei, Sou*, para uma tentativa frustrada de autodefinição realmente ilimitada, já que às metáforas se inscrevem no campo semântico do volátil — «Ser coluna de fumo ... sombra vertigem ascensão-Altura / [...] Sei a distância, compreendo o Ar; / Sou chuva de oiro e sou espasmo de luz; / Sou taça de cristal ... Diadema e timbre»⁽¹⁸⁾.

A imagem do voo associa-se o motivo metafórico da águia, cujo «tenor» (Richards) é o próprio poeta:

*É partir sem temor contra a montanha
Cingidos de quimera e de irreal*

.....
*É suscitar cores endoidecidas,
Ser garra imperial enclavinhada.*

(*Partida*)

Mas a montanha é incomensuravelmente alta, mesmo para uma águia imperial. E a incompletude de *Quase* é redobradamente dolorosa, já que o poeta se lançou no abismo num voo fracassado e irreversível, immobilizando-se depois numa grotesca e trágica suspensão:

*Para atingir faltou-me um golpe de asa ...
Se ao menos eu permanecesse alguém ...*

(18) Este mesmo processo de tentar a autognose através da anáfora assertiva verifica-se ainda em poemas como *Estátua Falsa* (p. 24), *Escala* (p. 69) e a 6.^a *Canção do Declínio* (p. 78).

Porquê o fracasso? O próprio poeta o explica num acesso de pungente consciência:

*Ao triunfo maior, avante pois!
O meu destino é outro — é alto e é raro.
Unicamente custa muito caro:
A tristeza de nunca sermos dois.*

(sublinhado meu)

Daí decorre a queda, e o desengano contraposto ao arrebatamento da esperança⁽¹⁹⁾. Esta distância que é, afinal, uma distância intradimensional, de um Eu para outro Eu.

Mas nem só o voo permite a superação de precipícios. Também as pontes o permitem em alguns casos, desde que transitáveis. Ora é exactamente do motivo da ponte intransitável que decorrem, muitas vezes, na poesia de Mário de Sá-Carneiro os temas da Saudade, da Morte, da Dispersão e do Amor:

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

(7.^a Canção do Declínio, p. 80)

O que separa o Eu do Outro que não deixa de ser Eu? Um corte temporal?

*A ponte levadiça e baça de Eu ter-sido
Enferrujou — embalde a tentarão descer ...
Sobre fossos de vago, ameias de inda-querer —
Manhãs de armas ainda em arraiais de olvido ...*

(Taciturno, p. 54)

⁽¹⁹⁾ Parece-me pertinente a reserva que D. Wöll faz à interpretação de David Mourão-Ferreira, quando este assinala na poesia de Mário de Sá-Carneiro reflexos arquetípicos do mito de Ícaro. Parece-me também que não existe um atrevimento (titânico) mas um impulso irreprimível e fatal. (Cf. Wöll *op. cit.*, pp. 137 e ss.).

Porém, o ter-sido é onírico e não real. Pode dizer-se que a poesia de Sá-Carneiro é a poesia do Ser, e que o Ser repousa sempre numa referência imaginária. A consecução ontológica não incide sobre a referência do real. Ao contrário de um poetizador das coisas, como Cesário, Sá-Carneiro exautora a realidade, o tempo cronológico e o espaço físico. Daí a peculiaridade do seu interseccionismo e do seu sensacionismo (inegavelmente mais metafísico do que o de um Álvaro de Campos).

O Eu e o trans-Eu são pois, em Mário de Sá-Carneiro, duas «coincidentiae oppositorum», temporalmente interseccionadas:

*Percorro-me em salões sem janelas nem portas
Longas salas de tronos a espessas densidades,
Onde os panos de Arrás são esgarçadas saudades,
E os divãs, em redor, ânsias lassas, absortas ...*

(*Taciturno*, p. 54)

É o Eu das saudades do passado e o Eu das ânsias do futuro — um Eu sem raízes no tempo presente. A ponte é a passagem para o sonho:

*Por sobre o que Eu não sou, há grandes pontes
Que um outro, só metade, quer passar
Em miragens de falsos horizontes —
— Um outro que eu não posso acorrentar ...*

(*Ângulo*, p. 61)

Só que a parte do Eu que atravessa, constata a inconsistência da passagem:

*Detive-me na ponte, debruçado,
Mas a ponte era falsa — e derradeira.
Segui no cais. O cais era abaulado,
Cais fingido sem mar à sua beira ...*

(*Ângulo*, p. 61)

Uma via-sacra da ilusão e da desilusão, pois; um mundo sensacionisticamente extremado e, na verdade, sem pontes — tal é o universo que transparece da estética de Mário de Sá-Carneiro.

Uma interessante imbricação dos motivos do espelho e da ponte ocorre no muito citado poema *Aqueloutro*, veículo da mais aguda e desapiedada autognose do sujeito poético: a auto-inectiva não é aqui apenas um puro (e de certa forma inconsequente) exercício actónico: esta mensagem pressupõe um destinador e um destinatário antiteticamente definidos em termos de intertextualidade restrita: o Eu e o trans-Eu. É o trans-Eu que passou desacompanhadamente a ponte a insultar o Eu que a não ousou passar, o «covarde vigoroso», o «sem nervos nem ânsia», o que «passou na vida incógnito», cuja imagem de passividade física se reflecte no espelho — «o papa-açorda», «o Esfinge gorda». O trans-Eu sente-se só na aventura de superação existencial, assim votada ao inêxito. Repare-se como este exercício autocognitivo é tipicamente romântico: lembre-se apenas o também actónico desnudamento do garrettiano Carlos das *Viagens* onde o Eu material é cruelmente inectivado pelo Eu ideal: «Sou um monstro, um aleijão». Esta introspecção autopenalizadora é, aliás, uma das componentes primaciais do paradigma do herói-romântico assimilado em grande parte, como se sabe, pela estética do Simbolismo ⁽²⁰⁾.

4. É tempo de concluir. Em matéria de análise poética, porém, as conclusões não devem assumir o carácter fixo das que decorrem de um inventário estatístico, por exemplo. Se defluírem de um trabalho metodologicamente correcto e de uma atitude hermenêutica sensata, as conclusões nunca devem deixar de revestir um duplo aspecto: o de ponto de chegada e o de ponto de partida ⁽²¹⁾.

⁽²⁰⁾ Para só citar exemplos da Literatura Portuguesa, atente-se nos exemplos de Eurico, de Simão ou do sujeito poético da lírica de Pessanha. Sublinhe-se ainda que as afinidades entre esta introversão (actónica ou narcísica) e o complexo fingimento heteronímico de Pessoa são mínimas.

⁽²¹⁾ Até porque os textos líricos de Mário de Sá-Carneiro suscitam, de forma particularmente aguda, um dos mais delicados problemas de hermenêutica literária, ou seja, a contradição lógica que frequentemente se verifica entre os micro-sentidos do comunicado (daí, talvez, a escassa atracção que a sua obra tem despertado por parte de certa crítica).

A questão do círculo hermenêutico (versão de Spinoza e de Dilthey) assume, aqui, notável acuidade, a exigir do intérprete uma redobrada atenção perante os mecanismos convalidadores do significado.

Mesmo assim, ficou bem patente que a macro-conclusão desta leitura é a de que a autognose é o macro-signo estético e ideológico da poesia de Mário de Sá-Carneiro. Porém, dizer que o assunto fundamental dos poemas analisados é o próprio sujeito poético é coisa que não carece de particular convalidação. Até porque esse aspecto tem sido de uma ou outra forma já realçado pela crítica. Para além de o modo lírico favorecer, por definição, uma atitude propensamente cognitiva. Mesmo a poesia de empenhamento social ou político (diametralmente oposta aos princípios estéticos de Mário de Sá-Carneiro) acaba por ser, essencialmente, uma revelação do sujeito em relação ao objecto e não o contrário.

Julgo que o que interessa a uma interpretação literária — e, modestamente, foi o que este trabalho pertendeu ser — é descobrir os matizes dessa cognição, trilhando assim a via que conduz aos significados poéticos.

Temos assim que:

- 1 — A autognose é intransitiva e reflexiva. A intransitividade revela-se, entre outras marcas, nos próprios verbos. O recurso inusitado a formas verbais reflexas assume particular importância como elemento indicador de uma autocatarsse obsessivamente perseguida.
- 2 — O código temático organiza-se em torno de núcleos e de motivos que decorrem do macro-signo da autognose e que proporcionam a instauração de uma intradiologia trágica. Não se trata, evidentemente, da auto e heterognose olímpica de um Ricardo Reis. E mesmo a autognose que transparece da poesia de um Régio ou de um Torga, embora matizada pelo sentimento humanista do trágico, não está imbuída da ânsia e do desespero da Dispersão que caracterizam a poesia de Mário de Sá-Carneiro.
- 3 — A expressão simbólica do poeta, embora servida por um claro nefelibatismo de linguagem, é invariavelmente circunscrita pelos limites do Eu. Os signos cuja referência

é objectual assumem uma significação autotélica, já que o único objecto poético do sujeito é ele mesmo.

- 4 — Esteticamente, Sá-Carneiro é ainda, e fundamentalmente, um simbolista⁽²⁾. O seu Modernismo incorpora, principalmente, os *-ismos* claramente herdeiros dessa estesia: o paúlismo, o sensacionismo e o interseccionismo. O futurismo de Escola teve nele um cultor esporádico e inconsequente. Justamente porque o futurismo pressupõe uma objectividade que não é predilecção de um poeta claramente subjectivo e propenso à autognose.

(2) É tentador classificar-se Sá-Carneiro como poeta romântico (epigonal, claro está). Tal atitude crítica revela-se, contudo, devedora de uma concepção metafísica de «período» teoreticamente insustentável. De facto, como assinala A. e Silva, «não devemos esquecer que o romantismo [como qualquer outro período estético] só se afirma quando, numa determinada secção de tempo, se verifica uma determinada constelação de valores, não se devendo também esquecer que um elemento unívoco, quando considerado em abstracto, assume significados diversos quando se integra em contextos diversos» (cf. *Teoria da Literatura*, 4.^a ed., Almedina, Coimbra, 1982, p. 380). Ora, os aspectos românticos de Mário de Sá-Carneiro (e, particularmente, os que a sua lírica evidencia) integram-se, perfeitamente, no que normalmente se considera o lastro romântico do Simbolismo.