

O FANTÁSTICO DE EDGAR ALLAN POE NA POÉTICA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Fernando Hilário

Professor Auxiliar

CECLICO, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal

fhilario@ufp.edu.pt

RESUMO

«a “angústia da influência” de Harold Blom parece ser evidente em Sá-Carneiro, e traduzir-se-á na oscilação entre a sedução da descoberta e o desejo de apropriação-inovação – há como que uma consciência que o leva, por um lado, a não desbaratar o legado que o fascina e, por outro, a inflectir no sentido da transformação, reconvertendo, parcial ou totalmente, a matéria significativa de outrem numa plástica sua.»

“Essencialmente, o que aproxima Poe e Sá-Carneiro, ou o que entre eles coincide, é o desejo de a obra ser em absoluto o triunfo de uma estética discursiva ou signica, isto é, a capacidade inventiva de criar um *logos*, em ruptura com o instituído, que instale a desordem para uma ordem outra, que cause estranheza, e acabe, eventualmente, por se constituir em escândalo para uns e elevação para outros, como aconteceu com *Eureka*, do poeta do Corvo, e desde logo em *Orpheu 1 e 2*, respectivamente, com *Indícios de Ouro* e *Poemas Sem Suporte*, de Mário de Sá-Carneiro”.

PALAVRAS-CHAVE

Poe; Sá-Carneiro: descoberta, desejo, apropriação-inovação

ABSTRACT

“the “anguish of the influence” from Harold Bloom seems to be evident in Sá-Carneiro, and it will appear in the balancing between the discovery seduction and the wish of appropriation-innovation – there is a kind of consciousness that takes him, on the one hand, not to waste the legacy that fascinates him and, on the other hand, to move towards some transformation, converting partially or totally, someone else’s significant matter into its own plastic art”.

What makes Poe and Sá Carneiro similar, or what they have in common, is the wish to create the absolute triumph of a discursive or semiotic aesthetics, that is, the inventive capacity to create a *logos* against the established, which installs the disorder for another order. This may cause strangeness and may eventually lead to a scandal for some, and fulfillment for others, as it has happened with *Eureka*, by the poet of *The Raven*, as well as with *Orpheu 1 e 2*, respectively with *Indícios de Ouro* and *Poemas Sem Suporte*, by Mário de Sá-Carneiro.

KEYWORDS

Poe; Sá-Carneiro: discovery, desire, appropriation-innovation

Há poetas que desesperadamente são os seus poemas ou a sua poesia; vestem-se por dentro e por fora dessa linguagem, vivem dela e morrem por ela e com ela. Nada lhes é tão próprio nem irremediavelmente tão fugidio como a poesia; o que dão de si ao mundo e a si mesmos são os poemas, onde se acham em experiência doída, da expressão para o exterior insatisfeita e da introspecção de um “eu” cujo encontro é sobretudo desencontro.

Sua primordial razão da vida e da morte, em Sá-Carneiro a poesia não bastou como contraponto ao mal-estar social; ela própria pretextuou a agonística experiência do homem e do poeta.

*

A “Angústia da Influência” de Harol Bloom (queremos dizer: a obra e a angústia em si mesma) pode ser epígrafe a abrir – e talvez a rematar – o espírito deste texto sobre “O Fantástico de Edgar Allan Poe na Poética de Mário de Sá-Carneiro”.

Em rota de colisão com o politicamente correcto da actualidade, nomeadamente com a crítica literária norte-americana, que defende a cultura do “homem comum” em detrimento da noção de génio, já extremada no confronto com o espiritualismo romântico dos meados do século XIX, Bloom, sob o pretexto de ter apenas como saudável e insuspeitado objectivo levar as pessoas a ler, apresenta ao mundo os génios que, na alçada de um cânone, são objecto da sua escolha.

Numa entrevista de 3 de Fevereiro de 2003, ao jornal brasileiro *Época*, Harold Bloom dizia:

Leio em português com certa fluência. Gosto muito de José Saramago, somos bons amigos, embora eu não concorde com a posição dele em relação à guerra contra o terrorismo. Ele é comunista, respeito as ideias dele, mas não concordo. É um bom escritor. Em poesia, a língua portuguesa legou Camões e Fernando Pessoa. Na ficção, adoro Eça de Queirós e Machado de Assis. Considero Machado o maior génio da literatura brasileira do século XIX. Ele reúne os pré-requisitos da genialidade: exuberância, concisão e uma visão irónica ímpar do mundo. Procuo um grande poeta brasileiro vivo. Ainda não o encontrei. Conheço Carlos Drummond de Andrade e ouvi falar de Guimarães Rosa, que adoraria ler. Não sei se terei tempo.

Nós também não sabemos se Bloom vier a ler Guimarães Rosa, o incluirá na lista dos génios do Cânone Ocidental. Edgar Allan Poe estará certamente na lista das preferências do crítico americano, mas confesso que não li o livro de fio a pavio... Também não sei se Bloom leu Mário de Sá-Carneiro (se leu, pelo menos, o bastante...), o certo é que não o inclui na sua lista de génios, de que, naturalmente, faz parte Fernando Pessoa, apesar de a um e a outro poetas não faltarem *intensidade, exuberância e loucura*, características, entre outras, que Bloom advoga como pré-requisitos para a deificação do génio. Na tradição grega, um e outro são génios, ainda que de genialidade distinta, *Daemon*, espíritos iluminados, mas parece haver génios que outros génios ofuscam, como se houvesse uma categoria da espécie que os seriasses. Ainda em vida, Pessoa foi ascendendo ao pedestal da genialidade, enquanto a Sá-Carneiro a morte existencial foi necessária para resgatar a poesia e coroá-la de Beleza.

A lista de Bloom vale o que vale, e talvez ela pouco traga de novo àquilo que já sabemos. Por outro lado, não queremos enredar-nos na discórdia que opõe Bloom aos conceitos emer-

gentes, nem trazer aqui à discussão a, hipotética, necessidade de revermos os cânones, ou de os abolirmos, e, eventualmente, reinventarmos outra visão crítica para o estabelecimento dos critérios literários que as literaturas actuais incontestavelmente reclamam. Interessa-nos, no contexto deste trabalho, apenas (re)tomar algumas definições com que Bloom defende os denominados poetas fortes (ou geniais), para, partindo delas, situarmos a problemática das influências de Mário de Sá-Carneiro. Para o popular crítico nova-iorquino, um génio “é o autor capaz de mudar a história,” e as respectivas obras devem ser vistas como biografias a marcar indelevelmente as sincronias e a diacronia dos lugares e dos tempos e não “consideradas apenas como meras manchas nas páginas do tempo”. Na definição de Bloom, génios são também “aqueles que não se submetem às leis dos seus predecessores”. Reter ainda do crítico a ideia de que “a literatura não passa de uma luta entre fracos e fortes, ao mesmo tempo que a crítica literária vai determinando as batalhas entre uns e outros”.

A grande literatura – vamos dizê-la assim – é sempre imperfeita ou incompleta, até ao aparecimento da obra do autor que faltava, isto é, que ainda não tinha sido escrita, apresentada original, peculiar. Mas este momento redentor, o seu advento, apenas relança esse sentido de imperfeição. De algum modo, estamos sempre à espera que no surgimento de cada novo autor se dê a superação do autor anterior – não o aniquilamento da sua obra, mas uma revitalização que na actualidade onde nos encontramos se apresente como uma espécie de ultrapassagem e se fixe, nessa sincronia, redentora. António Lobo Antunes, na entrevista que dá ao JL de 7 a 20 de Outubro de 2009 (Antunes 24), em resposta à pergunta: “A sua obra pode vir a ser entendida como paradigma de uma época ou precursora de algo?”, oscilando entre modéstia e vaidade, o autor de *Memória de Elefante* diz:

Eu não quero ser precursor de nada. Eu quero realizar. E o que espero da vida é só isso: mais alguns livros. Nesse aspecto não mudei. Só peço tempo para escrever e acabar o meu trabalho. Mas já que fala nisso, só posso deixar a pergunta: «Depois destes livros poder-se-á escrever da mesma maneira?»

Bem, respondemos nós, é essa superação que estamos sempre aguardando, a única que faz sentido no devir da literatura.

Sabemos que do processo de estudo de um autor, e também da sua eventual consagração, faz parte encontrar-lhe as influências. Por assim dizer, não há autor a quem a Crítica não tenha feito o levantamento das influências. Como refere Eduardo Lourenço, “o crítico tem esse lugar cativo na arena das novidades de baixar o polegar ou de o erguer condenando à morte ou à glória”. E essa decisão passa em muito pelo achar no novo livro boas influências. Trata-se, todavia, de um processo natural e de todo em todo necessário para a aferição da intertextualidade. Nem sempre, porém, as influências que se acham no autor são referências certas. Também não raro, essa espécie de obsessão pela descoberta da influência acaba por descorar o que, eventualmente, possa haver de original no novo autor. Como referiu Ruy Belo, “o processo de levantamento das influências pelo leitor ou pelo crítico, além de exigir um grande amor pela obra lida ou criticada, requer uma grande cultura” (285). Entendemos essa cultura, enquanto capacidade não só de identificação das influências, mas também o grau de uso que delas faz o autor influenciado. Desde logo interessa saber distinguir o que apenas é casual – aquilo que apenas se inscreverá num quadro banal de decorrência – do que é pertinente considerar para o campo da influência. Depois, interessa determinar se a influência se manifesta por um mero retomar-repisando, ou se ela adquire um significado novo.

Nem sempre o trabalho de medição da influência é, como sabemos, fácil. Por vezes, há circunstâncias de ordem pessoal, textual, cultural e epocal que condicionam a análise das influências, lançando os leitores e os críticos em pistas falsas.

A poesia e a novelística de Mário de Sá-Carneiro devem entender-se na relação estabelecida com a literatura do fim-de-século ao tempo do *Orpheu*, enquanto diacronia de espaço singular e prolixo do confronto da tradição-vanguarda, tempo profícuo de assimilações e/ou rejeições que convoca os criadores e permite distingui-los na intertextualidade suscitada. Neste enquadramento analítico, a obra de Sá-Carneiro revela-se, não tanto a de uma literatura em tentativa de ajustamento às solicitações modernistas, mas antes uma relação identificada ou conformada, afirmada em permanente intensidade, com os requisitos estético-literários, mas “ungidos do Novo,” que a Modernidade em curso reclamava. Da dança dos *ismos*, Sá-Carneiro participa, não como um aprendiz, mas mais como um executante dos passes essenciais. A adopção do Sensacionismo é nele intensa, frenética; “nenhum sensacionista foi mais além do que Sá-Carneiro,” considerou Pessoa. Por outro lado, não precisou de Paúis para entrar no Paúlismo, pois “já lá estava ou já o era, existencial e poeticamente, paúllico (M. F. 69); como refere Maria Aliete Dores Galhoz, “A ele, o paúlismo é adequação íntima e vital. Corresponde à obsessiva canção de um ego em enamoramento reflexo, denso e fruste, queixoso de libertação e amargado de grotesco” (XXXVIII). E, pela estética privilegiada do “eu” e do envolvimento do objectivo com o subjectivo, para a expressão psíquica do tédio, em resultado do Decadentismo e, sobretudo, do anseio de “um além,” participa intensamente do Interseccionismo.

As influências literárias de Sá-Carneiro aparecem recorrentemente numa lista onde constam os nomes de Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Fiódor Dostoiévski, Cesário Verde e António Nobre. Alguns destes nomes são pertinentes para a influência objectiva, outros, nem tanto, e à luz de que tudo é influência ou a negação dela, todos serão admissíveis. Neste sentido, isto é, considerando que a literatura é uma herança à disposição do autor que a lê e que se deixa ou não influenciar por esta ou aquela obra, por este ou aquele momento literário, a lista bem pode ser mais inflacionada.

As influências de Sá-Carneiro podem ter começado em Victor Hugo, em Gothe e Schiller, autores que traduziu com 15/16 anos de idade. Podem ter começado, também, na tradução, em parceria com António Ponce de Leão, da peça *Les Fossiles*, de François de Curel. E, por estudos mais recentes, sobretudo os produzidos nos anos 90 do século passado, sabemos que há influências ou ligações a Gonçalves Crespo, Mário Beirão, Eugénio de Castro, Raul Brandão, Verlaine, Camilo Pessanha e, eventualmente, outros. É uma lista longa. Mas a influência também terá estado presente quando, com doze anos de idade, Sá Carneiro escreveu os seus primeiros poemas...

Antes de prosseguirmos pelos campos das influências de Sá-Carneiro, relembremos as que ele próprio testemunhou em discurso directo ao Inquérito do jornal *República*, de Abril de 1914 – texto em prosa, mas como se fosse pela linguagem a dramatização de um texto poético, um discurso da influência já assimilada e revertida às particularidades estilísticas do sujeito, aos seus referentes ontológicos, o que fará jus à apreciação que Pessoa lhe fez: “Génio não só da arte como da inovação dela”.

**À minha vibração emocional, a melhor obra de Arte-escrita dos últimos trinta anos
(que a Arte timbra-se para os nervos a vibrarem e não para a inteligência medi-la**

em lucidez) é um livro que não está publicado – seria com efeito aquele, imperial, que reunisse os poemas inéditos de Camilo Pessanha, o grande ritmista. Ouvindo pela primeira vez dos seus versos, fustigou-me sem dúvida uma das impressões maiores, mais intensas a Ouro e gloriosas de Alma, da minha ânsia de Artista. Rodopiantes de Novo, astrais de Subtileza, os seus poemas engastam mágicas pedrarias que transmudam cores e músicas, estilizando-as em ritmo de sortilégio – cadências misteriosas, leoninas de miragem, oscilantes de vago, incertas de Íris. Pompa heráldica, sombra de cristal zebreadamente roçando cetim...

No entanto, para falar de obras impressas, citarei como preferidas o *Só* de António Nobre, nas suas ternuras de pajem, saudades de luar, febres esguias – e ainda, frisantemente, o livro do futurista Cesário Verde, ondulante de certo, intenso de Europa, ziguezagueante de Esforço.

Para além desta declaração da influência, que diríamos coerciva, Sá-Carneiro reconhece também as “imitações” que faz, por exemplo, de Cesário Verde (cf. Carta a Fernando Pessoa, de 10 de Março de 1913, *Cartas I*, 86) e de Camilo Pessanha, como no caso do poema “Partida,” entre outros. Neste assumir da hipertextualidade diante do hipotexto, a “angústia da influência” de Harold Blom parece ser evidente em Sá-Carneiro, e traduzir-se-á na oscilação entre a sedução da descoberta e o desejo de apropriação-inovação – há como que uma consciência que o leva, por um lado, a não desbaratar o legado que o fascina e, por outro, a inflectir no sentido da transformação, reconvertendo, parcial ou totalmente, a matéria significante de outrem numa plástica sua. Esta espécie de contaminação da intertextualidade, tê-lo-á levado, por exemplo, a (re)utilizar o início do primeiro verso do poema “Sozinho,” de Ângelo de Lima, (“Quando eu morrer...”), para abertura de “Fim,” escrito em Paris, cinco anos, pelo menos, após a publicação da composição do poeta de Rilhafoles¹. Expondo os dois poemas perspectivas diferentes sobre o cortejo fúnebre da morte (um: trágico-dramático; outro: trágico-cómico) e onde se adivinha a influência de António Nobre, ambos, porém, traduzem uma crise similar da existência terrena dos dois poetas, para quem a poesia foi uma tentativa de ligação à vida, mas também uma inevitável separação (...)

Porém, algo ao arrepio destas considerações, é interessante reflectirmos sobre a posição que Pessoa toma, em carta a João Gaspar Simões, sobre as influências de Pessanha em Sá-Carneiro:

Eu conhecia, de cor, quase todos os poemas do Pessanha, por mos ter várias vezes dito o Carlos Amaro. Comuniquei-os ao Sá-Carneiro, que, como é de supor, ficou encantado com eles. Não vejo, porém, que tenham influenciado o Sá-Carneiro em qualquer coisa. Uma grande admiração não implica uma grande influência, ou, até, qualquer influência [...]

¹ Publicado por A. Forjaz de Sampaio, no n.º 286 de *Ilustração portuguesa*, em 14 Ago. 1911, 214, com a indicação de ter sido escrito em Rilhafoles.

Ora Sá-Carneiro tinha em si mesmo, ou de outras influências, tudo quanto o Pessanha lhe poderia dar, quando primeiro ouviu, como ele diz, “dos seus versos”. (Pessoa 80)

Não sabemos bem como interpretar este juízo de Pessoa. Se aceitarmos como sérias e fundamentadas as suas posições, teremos de admitir que, a não haver influência de Pessanha em Sá-Carneiro, há identificação. Como adianta Fernando Cabral Martins,

O teor dessa influência é, afinal de contas, entendido do modo mais radical, pois se trata de uma verdadeira incorporação: dizer “influência” é inútil – há identificação. E Pessanha é só o nome que pode tornar em si [Pessoa] como em Sá-Carneiro, a presença “natural” de “certos elementos”. (196)

Da suposta influência que alguns querem ver – ou vêem – de Pessoa em Sá-Carneiro, há uma ideia, a nosso ver, moribunda, de que, imbuído pela amizade comum e da ânsia partilhada do Novo, o poeta suicida terá tentado imitar a despersonalização do poeta dos heterónimos. Como bem observa José Augusto Cardoso Bernardes, “Por detrás desta ideia está, evidentemente, a crença de que o poeta do «Quase» foi essencialmente um discípulo de Pessoa”. (164).

Ora, em Sá-Carneiro há um só “eu,” ainda que confrontado com um Eu-Outro, e essa concentração, apesar de reclamada dispersiva, devolve-se, por (in)transitividade, ao campo discursivo de um só sujeito. O Eu-Outro não se desdobra; vive em permanente tensão, envolvendo-se nas temáticas de Dispersão, Loucura, Sonho, Amor, Vida e Morte. A obra de Sá-Carneiro pauta pelo permanentemente irresolvido, vivendo nessa e dessa tenção, que só a morte, das existências real e poética, trará solução. Assim, em Sá-Carneiro, fará mais sentido aceitar a alteridade, não como um projecto fracassado, como entendeu Dieter Woll, mas antes por uma tensão agonística que o poeta, objectivamente, não pretendeu ou não quis resolver (...). De qualquer modo, bem diferente das questões de alteridade do ortónimo Pessoa, que, analiticamente, se desdobra em outros, cuja existência “real” e literária ele próprio estabelece, e, num fantástico fingimento, cria, por exemplo, Caeiro mestre de si mesmo, Bernardo Soares, um humilde ajudante de guarda-livros que escreve em prosa requintada a sua “autobiografia sem factos,” e Álvaro de Campos o seu editor, em *Orpheu*, que desse modo se torna (o Pessoa homem e o poeta ortónimo) leitor do heterónimo. É, pois, um projecto maquinado, uma auto-encenação de intriga, que, sendo de um universo essencialmente literário, o homem não deixa de estar por detrás, e cuja concretização, não isenta de sobressaltos, Pessoa, com as suas “personalidades fictícias,” vai resolvendo.

Em Sá-Carneiro, o “drama em gente” não tem expiação efectiva em um Eu-Outro; não há lugar nem tempo concretos para a exorcização, esta prevalece em estado de permanência lactante (...)

Sobre as aproximações da obra poética de Sá-Carneiro aos surrealistas, Cesariny afirmou:

O que saudamos em Mário de Sá-Carneiro não é, de modo algum, a «dispersão do ser» [...], mas sim a recusa de ser, este, aquele, aquilo, isto, ou aqueloutro («eu não sou eu nem sou o outro», diz o poeta) que leva à descoberta de associações cinéticas tão prodigiosas como as do poema «Rodopio».

Para José Régio, o defensor presencialista do conceito de Literatura Viva, “aquela que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria” (*Presença*, n.º 1), o génio não era Pessoa, sim Sá-Carneiro, donde irrompia “a lúcida inconsciência do verdadeiro criador: o criador por fatalidade, por doença, por dom dos deuses, pelo quer que seja” (Cf. Lisboa 220), e não o analítico, raciocinado, consciente, voluntário e fingido Fernando Pessoa. Das publicações de Régio sobre os homens do Primeiro Modernismo, ressalta sempre uma certa indignação pelo facto de Sá-Carneiro, para ele o poeta verdadeiramente genial dessa geração, persistir na sombra da notoriedade ascendente de Fernando Pessoa. Num artigo publicado em 3/4/1946, n’O *Primeiro de Janeiro*, ao referir-se a “Caranguejola,” de Sá-Carneiro, Régio afirma:

Sobre o seu senso do Mistério, (ou, diria eu, a sua intimidade com o Sobrenatural) escreveu Fernando Pessoa que excedia o dum Mestre incontestado no género, Edgar Poe. O seu poder de luxuriante invenção metafórica porventura terá influenciado o mesmo Fernando Pessoa. E, não obstante os fragmentos de cabotinismo ou esteticismo superficial que se peguem ainda a algumas das suas criações mais sérias; não obstante certo excessivo particularismo – que dum ponto de vista é força, doutro é deficiência – dos seus sentimentos e ainda das suas sensações, impõe-se-nos a obra desse poeta excêntrico por uma sinceridade irreprimível, irresponsável, directa, que bem raras vezes, palpamos na do seu amigo e rival.

Todavia, sobre esta adesão de Régio a Sá-Carneiro, em quem o poeta do *Cântico Negro* via consubstanciada a sua máxima “a superior ingenuidade de toda a criação sincera” e que a não enxergava na obra de Pessoa, é interessante lembrar a *Filosofia da Composição*, de Edgar Allan Poe, segundo a qual um poema deve ser construído como se projecta uma barragem, usando-se “cálculos rigorosos dos efeitos a produzir e dos ingredientes a utilizar” (...) Mas, em Poe, a criação literária reverte-se do compromisso entre uma imaginação fantástica com uma construção cogitada, aspectos que levam Pessoa a “exaltar a superioridade do correligionário Mário de Sá-Carneiro sobre a “imaginação visionadora do estranho” (Cf. Gato 23).

Parece ser de todo consensual que o legado do fantástico de Edgar Allan Poe, entre nós, para além de já ter tocado indelevelmente a Geração de 70, foi igualmente flagrante entre simbolistas e decadentes e na conseqüente confluência destas estéticas na vanguarda do Primeiro Modernismo Português². O Simbolismo, na sua concepção de uma *estética sem estética declarada* e, em essência, considerado o triunfo do espiritualismo sobre o materialismo (por ventura, a instância fundadora da obra de Poe), favorece as interpretações míticas e feéricas do mundo, já traduzidas nas obras de Albert Samain e Gustave Kahn, ao mesmo tempo que susceptibiliza o efeito de fantástico. Em algumas narrativas de Raul Brandão, de Fialho de Almeida e de António Patrício, a influência do fantástico de Poe fora já ensaiada, ainda que se restringisse ao papel de, simbolicamente, acentuar a realidade, surgindo, portanto, como uma conseqüência e não em um processo de narratividade.

² O consenso sobre a influência de Poe no Primeiro Modernismo não é extensivo ao entendimento que tiveram alguns presencialistas. Sobre este assunto, veja-se *Edgar Allan Poe em Portugal* (pp. 24-25 e nota 19), de Margarida Vale de Gato.

Na experiência modernista, o fantástico de Poe incorpora o ficcional da prosa e da poesia, participando na construção estética das linguagens que visam a repercussão do insólito, do anômalo e do indizível. A tradução de Poe por Fernando Pessoa coincide com o tempo de preparação da heteronímia, e sabemos do impacto que a tradução criativa entretece na conflitualidade entre sedução e desejo voluntário de traição, ou de apropriação-transformação, confronto decisivo para aqueles que, deixando-se influenciar, “não se submetem às leis dos seus predecessores,” como defende Harold Bloom.

Associada à, provável, influência decisiva de Walt Whitman, enquanto exemplo de força anímica para a demanda de Pessoa rumo a uma literatura singular, consubstanciada pela pluralidade literária dos heterónimos, a influência de Poe é central para a estética da verbalização desses discursos. Por outro lado, no campo da ficção, refira-se, como exemplo peculiar, o projecto pessoano de novelas policiais, cujo protagonista, o detective Quaresma, revela acentuadas parencas com o Dupin, de Poe. Das experiências ficcionais de Pessoa parece ser também evidente a influência do conto *Thou Art the Man*, de Poe, na novela *Um jantar muito original*, de Pessoa³. Todavia, para estes e outros exemplos, não devemos perder de vista que a influência dos autores geniais nunca é um processo apenas adstrito a casos específicos, resultará antes da assimilação de todo o legado literário que lhes chega e da sua capacidade inventiva em transformá-lo.

Na novelística de Sá-Carneiro (e também na poesia), as afinidades com a narrativa de Poe podem ser identificáveis pela presença do “eu” do autor como personagem do espaço ficcional e no estatuto autodiegético – personagens reais e aí tornadas verosímeis, envolvidas no psiquismo do *ser e não ser*; também na criação do macabro e do sobrenatural, do aliciante policial de mistério e terror, na combinação dos factores reais com o fantástico e na obsessão tematólogica do Sonho, da Loucura e da Morte, como tentativa de decifração do oculto e do insondável. O recurso à Cor, quer pela sugestão da sua simbólica ou da conotação metafórica, quer pelos efeitos sinestésicos, intensificadores da poeticidade da linguagem, sendo aspectos centrais da influência de Poe em Baudelaire, por exemplo, prevalecem na estética de Sá-Carneiro, como se este antes de se deixar influenciar pelo Simbolismo ou em especial por algum dos seus poetas, tivesse aprendido a lição de cromática (não diremos a da aritmética dos espaços...) de *A máscara da morte rubra*, de Edgar Allan Poe. Relembremos uma passagem dessa obra:

A cor dos vitrais dessas janelas variava de acordo com a tonalidade dominante na decoração do salão para o qual se abriam. O da extremidade leste, por exemplo, era azul e de um azul intenso eram as suas janelas. No segundo salão os ornamentos e tapeçarias, assim como as vidraças, eram de cor púrpura. O terceiro era inteiramente verde, e verdes também eram os caixilhos das janelas. O quarto estava mobilado e iluminado a cor-de-laranja, o quinto era branco, e o sexto, roxo. O sétimo salão estava todo coberto por tapeçarias de veludo negro, que pendiam do tecto e das paredes, caindo onduladas sobre um tapete do mesmo material e tonalidade. Mas apenas neste salão a cor das janelas não correspondia à das decorações, as vidraças eram escarlata uma violenta cor de sangue. (Poe 179)

3 A abordagem comparativa às duas obras referidas, foi tratada por Maria Leonor Machado de Sousa, em “Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção” (*Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Brasília Editora, 1978).

Mas, essencialmente, o que aproxima Poe e Sá-Carneiro, ou o que entre eles coincide, é o desejo de a obra ser em absoluto o triunfo de uma estética discursiva ou sógnica, isto é, a capacidade inventiva de criar um *logos*, em ruptura com o instituído, que instale a desordem para uma ordem outra, que cause estranheza, e acabe, eventualmente, por se constituir em escândalo para uns e elevação para outros, como aconteceu com *Eureka*, do poeta do Corvo, e desde logo em *Orpheu 1* e *2*, respectivamente, com *Indícios de Oiro* e *Poemas Sem Suporte*, de Mário de Sá-Carneiro.

A literatura é, para Mário de Sá-Carneiro, o palco onde o escritor leva a cena a sua vida real e fantástica, de um Eu em Outro, vivida em conflito agónico. Um palco, diríamos construído por ele à sua medida, isto é, cuja linguagem formal se apresenta, simultaneamente, transgredida e transgressora, armadilhada em uma didascália que os dois actores, o Eu real e o Eu autor, recebem do poeta, do prosador ou do dramaturgo. Um palco onde o “eu” carrega sobre ele o peso insuportável dos seus próprios pronomes pessoais, o me e o mim, que o fustigam pela incapacidade de conseguir possuir algo ou alguém, a incapacidade do afeiçoamento, da amizade ou do sexo. É o palco do “eu,” em transe por uma outra alteridade, sempre (in) transitiva, obsessivamente indagada, dir-se-ia como uma demência, em alguns casos, num síndrome adolescente ou mesmo de anseio infantil, nunca todavia lograda e talvez nunca “verdadeiramente” desejada resolvida, como já antes ousamos defender.

Para tentativa de grafar em texto o mal-estar, o escritor privilegia ou exhibe um discurso singular, Novo, feito de ataques à gramática castradora, à língua servil, cujas liberdades e originalidades o ar experimentalista dos *ismos* do Modernismo propiciava – um discurso de delírio verbal, mas talvez o único passível de pôr em consonância um dizer inefável, ou seja, de dar dimensão própria, pessoal e adequada ao drama da vida e ao drama fantástico da Poesia, enquanto expressão plástica, cuja redenção é a verdade ou a seriedade posta nessa linguagem. Também o compulsar de uma alienação diante de uma implacável lucidez. Neste face a face, o que se exhibe é uma *Dispersão*, tragédia numana real, e, ao mesmo tempo, metafísica. O que se exhibe é a dramaticidade do tédio e do “Além-tédio,” da ascensão instantânea e do regresso inevitável à dor, do cansaço do vivido e de um outro viver desejado em um outro. O que se exhibe é uma *Confissão de Lúcio*, um retrato, hipotético em versão portuguesa de Dorian Gray, de Oscar Wilde, mas narrativa fantasmática, cujo fantasma é o “eu” discursivo do artista Sá-Carneiro, a sua tentativa de autognose, a perscrutação da sua libido (...)

A Elevação no ar, “Um pouco mais de azul – eu era além,” e “Um pouco mais de sol – eu era brasa” são ânsias que se evolvem em desígnio de perda irremediável. Na metáfora do fogo, já estabelecida por David Mourão-Ferreira, a vida de Sá-Carneiro ardeu em imagem poética sensacionista e sensorial; também da cor, do ar, da antítese da água que queima, do delírio alcoolizado em que o poeta se lançou, levando com ele o homem, à consumição.

O fascínio pela morte, que acaba por se concretizar em vida no suicídio do homem, foi sendo encenado gradativamente ao longo da obra, num desempenho fantástico que encenou o fantástico da vida real.

Na transferência da vida para o campo literário e na refrega dorida dos “eus,” morre o “eu” real Sá-Carneiro, mas glorifica-se o “eu” poético. E nesse fado se terá achado, irremediavelmente, a doar a vida de homem para a assumpção gloriosa do poeta e da poesia, encontrados no desenlace trágico da morte.

O que a literatura de Sá-Carneiro nos lega é a encenação de uma peça teatral, anómala sob múltiplos aspectos; em síntese, a teatralidade de uma loucura que anda na rua, “assim como a de Ângelo de Lima,” dizia ele ao seu companheiro dilecto do Orpheu; mas, sobretudo, uma loucura procurada, vertida nos textos, uma loucura poética, capaz de buscar o oculto e o insondável no mais além, de ânsias paúlicas e, mesmo que o poeta o negasse, de projecção futurista – afinal, de repercussão simbolista ou neo-simbolista, decadentista, nefelibata ou romântica, de um “eu” romântico, extremado, extrapolado, febril, dramático, trágico, tremendamente sentimental, de razão desviante, possesso de uma vida de morte. Nesse quadro de Belo Fantástico (à Edgar Allan Poe) de um Céu em Fogo, Sá-Carneiro é, então, o herói Ícaro que de tanto se aproximar do fogo arde nele em atracção fatal. Ao arder, consubstancia-se o desejo de mudança, de antecipar o tempo ou de abreviá-lo, pelo termo da vida. Dá-se, então, o encontro tantas vezes levado a cena ao longo da vida e da obra, e cumpre-se a Poesia de um dos mais singulares poetas da literatura universal.

No plano das influências, que são múltiplas, assimiladas e repercutidas em direcções diversas, a obra de Sá-Carneiro revela uma atracção, dir-se-ia febril, pela codificação e reconstrução das linguagens que mais intensamente sonorizem as características psíquicas em expressão nos textos; de algum modo, que susceptibilizem ou promovam o literário em detrimento do real. Na tradição do simbolismo, de Baudelaire e, sobretudo, no enunciado de Mallarmé, de que a arte deve ser essencialmente sugestão, a arte de Sá-Carneiro desenha-se intensa, em sintaxes múltiplas, significante, provocadora, fantástica, idealizada em sonho, na direcção, afinal, para onde o Modernismo apontava. Desta ideia de arte metafísica, leia-se um excerto de uma carta de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa:

Como se a intelectualidade se não pudesse conter na arte! Meios-artistas aqueles que manufacturam, é certo, a beleza mas são incapazes de a pensar – de a descer. Não é o pensamento que deve servir a arte – a arte é que deve servir o pensamento, fazendo-o vibrar, resplandecer – ser luz, além do espírito. Mesmo, na sua expressão máxima, a Arte é Pensamento [...] Ah! Como eu amo a Ideia! (Sá-Carneiro 130)

BIBLIOGRAFIA

- Belo, Ruy. *Na senda da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- Bernardes, José A. "Mário de Sá-Carneiro, aqueloutro". *Revista colóquio/ letras* .117/118 (Set. 1990): 163-168.
- Duarte, Luís R. "Entrevista: António Lobo Antunes - a vida toda". *Jornal de Letras* 7 Out. 2009: 22-24.
- Galhoz, Maria A. "Estéticas do modernismo em Orpheu". *Orpheu*. Lisboa: Ática, 1984. XXXIII-XLVIII.
- Gato, Margarida Vale de, e Gina Guedes Rafael. *Edgar Allan Poe em Portugal (Catálogo)*. Lisboa: U de Lisboa ; Biblioteca Nacional de Portugal, 1999.
- Hilário, Fernando. *A loucura de Ângelo de Lima. Eu sinto sempre o que escrevo*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2003.
- Lima, Maria A. "A morte do artista em 'a estranha morte do professor Antena,' de Mário de Sá-Carneiro e outros casos estranhos de Edgar Alan Poe". *Actas do I congresso internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada – Estudos Culturais*. Universidade de Évora. 2001.
- Lisboa, Eugénio. "José Régio e Mário de Sá-Carneiro: as afinidades electivas?" *Revista colóquio/letras* .117/118 (Set. 1990): 215-223.
- Martins, Fernando C. "Pessanha e Sá-Carneiro, intersecções". *Revista colóquio/letras* .117/118 (Set. 1990): 117-118.
- Pessoa, Fernando A. *Cartas a João Gaspar Simões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- Poe, Edgar A. "A máscara da morte rubra". *200 Antologia Comemorativa dos 200 anos de Edgar Allan Poe*. Parede: Saída de Emergência, 2009. 179-188.
- Régio, José. *Presença 1*. Coimbra, 1927.
- Sá-Carneiro, Mário. *Cartas a Fernando Pessoa, I-II*. Lisboa: Ática, 1973.
- Sampaio, A. F. "No Title". *Ilustração portuguesa*. 1911. 214.
- Sousa, Maria L. "Fernando Pessoa e a literatura de ficção". *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Brasília Editora, 1978.