

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra romanistiky

Universo poético de Mário de Sá-Carneiro

Bakalářská práce

Vypracovala:

Ivana Jurigová

Vedúca práce :

Mgr. Kateřina Ritterová

Olomouc 2011

Prehlasujem, že som bakalársku prácu vypracovala samostatne s použitím uvedenej literatúry.

Prehlasujem, že tlačová verzia práce presne súhlasí s verziou elektronickou.

V Olomouci dňa 20. 4. 2011

.....

Chcela by som poďakovať svojej vedúcej práce, Mgr. Kateřine Ritterovej, za cenné rady a pripomienky, za trpezlivosť a čas, ktorý mi venovala.

Índice

Introdução	5
1 Mário de Sá-Carneiro	7
1.1 (Anti)biografia.....	7
2 Modernismo à la Sá-Carneiro	9
2.1 O homem do Orpheu.....	9
2.2 Aspectos estilísticos do Modernismo sá-carneirano.....	10
2.2.1 Paùlismo.....	10
2.2.2 Interseccionismo.....	11
2.2.3 Sensacionismo.....	11
2.2.4 Futurismo.....	12
3 A via futurista com virada ao Cubismo	13
4 Traços simbólicos e Eu	19
5 Sá-Carneirismo	31
Conclusão	35
Resumé no inglês	37
Resumé no eslovaco	38
Anotação	39
Bibliografia	40

Introdução

Como a humanidade precisa de avançar no seu conhecimento, seja em qualquer das suas áreas, não se satisfaz mais com os ideais antigos e doutrinas clássicas. O século XIX foi, sem dúvidas, um período de profundas mudanças na ciência, cultura, artes e igualmente na literatura. Na esquina do século, a literatura, encontra-se no ponto de inovação e de renovação, que leva ao Modernismo, a corrente representando uma perfeita ruptura.

Quanto a Portugal, é naquela altura quando nasce a Geração de Orpheu, um grupo de jovens apresentando a sua arte para lutar contra o dogmatismo na literatura nacional. As suas idéias inovadores, eles aplicaram-nas na revista Orpheu. Um dos membros principais dessa geração é Mário de Sá-Carneiro a cuja criação literária é dedicado este trabalho. O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro é quase revolucionário.

O objectivo do meu trabalho é analisar a obra poética de Mário de Sá-Carneiro a quem o Modernismo português agradece pelo grande contributo à inovação literária. O meu interesse, queria concentrá-lo no olhar panorâmico através do seu mundo poético e na minha própria interpretação versífica baseada em estudos críticos do mito de Mário de Sá-Carneiro porque é importante manter uma atitude objectiva e aceitar também análises do ponto de vista profissional e experta. Aliás disso, graças a essa confrontação com várias possibilidades de explicar o papel do poeta na arte, avancei na minha tentativa de realizar uma análise objectiva. Também não se pode omitir o estudo da teoria literária.

A minha intenção primordial era criticar numa forma rígida a visão poética de Mário de Sá-Carneiro porque não gosto a tristeza na poesia. No entanto, deu-me conta que seria demasiado simples tomar o problema apenas dum lado e insistir na minha vista demasiado subjectiva a esta obra porque não seria interessante de a analisar. O que me convenceu foram os factos teóricos sobre a distinção entre o poeta e o eu poético ou, tal chamado, o sujeito lírico. Escolhi informações seguintes do livro MUKAŘOVSKÝ, Jan; *Studie I*; Host – vydavatelství, s.r.o., Brno 2007. Claro que há certas semelhanças e traços comuns entre estas duas figuras mas a obra poética é só um símbolo do autor. O sujeito é um ponto de que podemos perceber toda a estrutura da obra. A presença do sujeito distingue a ficção da realidade. Nas questões das relações entre o poeta e a obra encontra-se também a questão do sujeito ou seja do eu de que a obra se desenrola e que possui todos os sentimentos e ideias. A subjectividade é o que, durante a evolução do poeta, reflecte a convenção poética e pode

expressar-se também como a reflexão viva da situação de vida do poeta. Da vida do poeta podem transferir para a obra eventos os quais o poeta assistiu ou os quais deixaram alguma impressão na sua subconsciência. A influência da obra pela experiência vivida não depende somente das inclinações pessoais do poeta mas igualmente da direção contemporânea da literatura.

No capítulo seguinte vou utilizar alguns factos biográficos da vida do artista que encontrei nos títulos da literatura secundária *Mário de Sá-Carneiro, 1890-1916*/ Biblioteca Nacional; CABRAL MARTINS, Fernando; *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*; PAIXÃO, Fernando; Poesia Mário de Sá-Carneiro. A obra principal ao meu trabalho é *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro; Introdução, organização e notas de António Quadros*; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991. Contém a poesia completa de Mário de Sá-Carneiro.

No capítulo 3 apliquei as informações sobre os correntes estilísticos, em que o autor criou literatura, utilizando os livros CABRAL MARTINS, Fernando; *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, nº 104; Editorial Estampa, lda., Lisboa 1994; PESSOA, Fernando; *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*; Edições Ática; Lisboa 1996; D'ALGE Carlos; *A experiência futurista e a geração de "Orpheu"*, 1.^a edição; Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Ministério da Educação; Lisboa, 1989; BARREIROS, António José; *História da literatura portuguesa/ séc. XIX – XX*, 15.^a edição; BEZERRA – EDITORA; Braga, 1998; PAIXÃO, Fernando; *Poesia Mário de Sá-Carneiro*; EDITORA ILUMINURAS LTDA.; São Paulo 2001.

A ambição dessa tese é indicar a relação entre o poeta e sujeito lírico e mostrar, nos poemas cuja fonte para a minha tese é o livro *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro; Introdução, organização e notas de António Quadros*; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991, como se reflectem as experiências de vida de Mário de Sá-Carneiro no sujeito lírico revelando alguns aspectos autobiográficos na sua obra.

1 Mário de Sá-Carneiro

1.1 (Anti)biografia

Se pode haver o Antiromance, pode haver também uma espécie da Antibiografia. O prefixo *anti-* prevê um elemento distintivo, não oposto. Não podemos afirmar que Mário de Sá-Carneiro não viveu a vida física. No entanto, este ser humano foi morte na alma. Pela boca do eu lírico pronuncia “se não possuo não existo”. A sua vida reflectou na obra, a sua obra na vida. O autor é capaz de se despersonalizar e dividir o fruto dessa despersonalização em mais fragmentos, mas incapaz de introduzir o ele verdadeiro ou ser ele mesmo. Embora já conheçamos a regra sobre o poeta e o sujeito lírico como duas unidades individuais, a obra em caso de Mário de Sá-Carneiro é a imagem única da sua vida ou melhor dito a morte na vida.

O autor nasceu em 1890 em Lisboa numa família rica. A mãe, Águeda Maria de Sousa Peres de Sá Carneiro, filha dum funcionário, morreu demasiado jovem, dois anos após o nascimento do filho. O pai, Carlos Augusto de Sá Carneiro, de antecessores militares, deixou-o nas mãos dos avós para poder iniciar uma vida de viagens. Mário começa escrever desde criança. Entra no Liceu do Carmo e escreve poesia. Carlos Augusto volta e leva o filho para outros países na Europa.

No liceu é redator de *o Chinó. Jornal Academico com Pretensões a Humoristico*, onde mostra, em quatorze anos, a sua vista anti-dogmática criticando alguns professores. Traduz escritores significativos (Heine, Goethe, Schiller), dedica-se ao teatro onde encena textos traduzidos. Escreve peça *Amizade* de parceria com o amigo Tomás Cabreira Junior, com qual se conhecem do liceu e publica-a após o suicídio desse amigo. A morte dele toca Sá-Carneiro tanto que lhe dedica o poema *A um Suicida*.

Em *Azulejos* publica-se o seu *Monologo à Força* sob o anagrama Sircoanera. O artigo *O Eterno Obstáculo* é publicado em *O Século* e o monólogo *Beijos* coloca-se no *Almanach dos Palcos e Salas para 1911*. É fundada Associação Académica pelos alunos do liceu. Mário de Sá-Carneiro organiza uma das conferências onde se resolve a questão da situação de poesia nacional de Portugal. Parte para Lisboa onde, no ano 1912, conhece Fernando Pessoa, um grande poeta do século e esse conhecimento passa ser uma amizade íntima. Sai o seu primeiro volume de novelas, *Princípio*. Depois estuda em Coimbra onde odeia o ambiente estudantil e deixa o curso de Direito. Troca-o por o curso jurídico na universidade la Sorbonne. Sob esse

pretexto o pai lhe dá licença de partir a Paris mas, na verdade, os estudos lá não são realizados. Liga-se a uma prostituta numa aventura amorosa. Convive com Santa-Rita Pintor de Lisboa, um estudante de Belas-Artes. Reúne textos para futura colecção de contos *Céu em Fogo* e publica-os na revista *A Águia*, fundada na cidade do Porto. Com Ponce de Leão partilham a peça *Alma*. Publica livros *A Confissão de Lúcio* e *Dispersão*.

Na oposição com a firme tradição literária portuguesa, que os escritores como Cesário Verde, Antero de Quental ou António Nobre seguem na literatura, é a vontade do inovador de deixar que penetrem rumos novos para a poesia e arriscar a sua renovação. Por isso, na capital portuguesa, já nomeada Geração de Orpheu, a primeira geração modernista é formada. Por objectivos essenciais, os orpheus têm é editar a revista literária chamada Orpheu, chocar, ridicularizar e escarnecer a burguesa e a sociedade urbana.

Devido à declaração da guerra, em 1914, Mário sai de Paris e parte para a península. No entanto, no declínio da vida inspira os seus ares cosmopolitas de novo. Publicado *Céu em Fogo*, continua escrevendo poemas para *Indícios de Oiro*. O pai casa-se segunda vez. Já não segue apoiando a revista com o auxílio financeiro, pois a publicação do terceiro número de Orpheu não é mais possível. Mário de Sá-Carneiro entra numa profunda crise emocional e material. O suicídio precoce, através do veneno que o poeta toma em Hôtel de Nice, em le Montmartre, no dia 26 de Abril 1916, cortou a vida infeliz.

A questão quem era, fora da literatura, essa pessoa de Mário de Sá-Carneiro, permanece irrelevante. É como que não tivesse biografia nenhuma, só a literária. Não é pela duração curta da sua vida senão pelo projecto de vida falhado. Sem o génio que ele inheritou do destino não teria tido como cumprir nem aqueles 26 anos da sua presença neste mundo. A sua vida é como uma viagem através da sua obra. Fernando Pessoa conclui a lenda de Mário de Sá-Carneiro na formulação “O que disse foi o que viveu”.

2 Modernismo à la Sá-Carneiro

2.1 *O homem do Orpheu*

O primeiro grupo modernista é uma geração de alguns jovens portugueses insatisfeitos formada em Lisboa, que iniciou, em 1915, um movimento pós-simbolista lutando contra a estagnação da cultura portuguesa. O objectivo essencial deles era defender a integração de Portugal no contexto da modernidade europeia. A grande personagem da geração do Orpheu é, sem dúvidas, Fernando Pessoa e figuras seguintes: Mário de Sá-Carneiro, artista plástico Guilherme de Santa Rita, Luís de Montalvor, Alfredo Pedro Guisado, Armando Cortes-Rodrigues e José Sobral de Almada-Negreiros. Uniram-se a propagarem os rumos novos trazidos pelas mudanças culturais expostas no século XX. Os órgãos fundamentais do grupo eram as revistas Orpheu, Centauro, Exílio, Portugal Futurista, Ícaro, Contemporânea, Revista Portuguesa, Sudoeste e Athena. A influência pelos -ismos finisseculares, dos quais o Modernismo saiu, pode-se ver na obra de Mário de Sá-Carneiro. Inspirou-se bastante por Cesário Verde, Eugênio de Castro e Camilo Pessanha.

Os orfistas entusiasmados pelas ideias ousadas até futuristas, impulsionaram o surgimento dessa escola estética vanguardista inspirada pelas artes plásticas. O interesse do movimento era levantar a poesia nacional do marasmo em que se encontrava e dar-lhe a dose própria de renovação e originalidade para que não ficasse atrasada em comparação com o resto da Europa. Porém, na verdade, não parecia possível parar totalmente a estagnação poética. A Renascença Portuguesa tencionava inovar a literatura de maneira tradicional inconforme para Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Nessa altura Pessoa publicou o poema extraordinário *Paúis*. Junto com Sá-Carneiro e Almada Negreiros, já não se satisfaziam com o trabalho na revista *A Águia* mas tinham aspirações mais ambiciosas. Queriam fundar sua própria revista onde teriam podido publicar poemas interseccionistas em liberdade e pensavam deixar o paúlismo. Conseguiram cumprir o seu sonho. Misturavam alguma prosa doutrinária e poesia na esquina entre o estilo decadentista e os inovadores interseccionista e paúlico. Para o público e os críticos foi um choque brutal. A revista Orpheu provocou um imenso escândalo e o conteúdo carregado de sarcasmos, liberdade caótica de versos, o simbolismo, o decadentismo, o futurismo ganhou só rejeição radical. Mas a nova geração necessitava de se afirmar apesar duma execução injusta dos mestres da Renascença. Eles gostaram de ser o centro da atenção, ainda que do ponto de vista negativo. Sairam dois

números da revista mas por causa dos problemas financeiros não podiam realizar a publicação do último.

2.2 Aspectos estilísticos do Modernismo sá-carneirano

O grupo Orpheu é uma iniciativa vanguardista da juventude intelectual portuguesa que se esforçou instalar novos movimentos estéticos na cultura nacional. Existe uma polémica sobre o futurismo português como tal. O relevante é existirem equivalências entre os movimentos de vanguarda europeus e o Primeiro Modernismo em Portugal. Quem tem o maior mérito nessa revolução nas letras é Fernando Pessoa, o inventor original de novos *ismos* entre quais temos o Paulismo, o Interseccionismo, o Sensacionismo.

2.2.1 Paulismo

Alguns vestígios de Simbolismo e Decadentismo ainda presentes na altura de formação do grupo de Orpheu conduziram Fernando Pessoa a inventar assim chamado estilo paúlico. “Pauis em roçarem ânsias pela minh’alma em ouro...” é o primeiro verso do poema *Impressões do crepúsculo* publicado por Pessoa na revista Renascença. “Nascera o Paulismo. Rede de influências, diálogo interior a um mesmo discurso, descoberta a dois, a vários. *Pauis* torna-se o epítome de uma escrita.”¹ Este movimento A poética paulista define-se como uma poética vaga e complexa, sugerindo uma atmosfera vaga e sutil, tratando a ideia como valor, que é um passo intelectual na inovação poética. Em harmonia com esse clima exterior, o poeta através dos sujeitos sugere uma imaginação do vazio da alma, do além, onde vislumbra outra realidade. Exemplo do poema paúlico em Sá-Carneiro pode ser *Inter-sonho*. Sá-Carneiro radicalizou-se na criação paúlica pela sua abstracção metafórica arriscada.

Os motivos característicos para Paulismo são a livre confusão do objectivo e do subjectivo, a associação de ideias incoerentes, as frases nominais exclamativas, as digressões de sintaxe, o vocabulário expressivo de tédio, dum vagar e da ânsia de outras coisas, outros sentidos e outras imagens e o uso de maiúsculas que introduzem a profundidade espiritual de palavras-chave.²

¹ CABRAL MARTINS, Fernando; *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, nº 104; Editorial Estampa, lda., Lisboa 1994; p. 146

² BARREIROS, António José; *História da literatura portuguesa/ séc. XIX – XX*, 15ª edição; BEZERRA – EDITORA; Braga, 1998; p. 429

2.2.2 Interseccionismo

Outra experiência modernista substitui o Paulismo. O Interseccionismo, o novo modo de criar poesia, requer que realidades distintas se entrecruzem ou sobreponham mutuamente. Este *ismo* é como uma combinação sincrética do Cubismo e do Futurismo³, uma visão geométrica preocupa os poetas tanto como os pintores de vanguarda. Evolui do Paulismo. O aspecto subjectivo dispersa-se em eu e outro. Aquela divisão apresenta uma intersecção de planos. Mário de Sá-Carneiro faz o Interseccionismo na base da intervenção de uma sensação fantástica na sensação real. A sensação de fantasia é capaz de captar o invisível⁴.

Com esta experiência excêntrica e ambiciosa a poética sá-carneirana torna-se mais complexa. O uso dos infinitivos verbais, a intersecção de planos temporais, o espaço da inconsciência demonstram a força dessa complexidade. A corrente inspirava-se pela pintura futurista que encontrou o eco na literatura. Cortes de realidade sobrepoem-se no cruzamento do passado e presente, na justaposição do sonho e realidade e na associação do cotidiano ao mito. O alargamento da consciência, a energia assombrosa dos versos, conduziam o eu ao delírio de sensações.⁵

2.2.3 Sensacionismo

Como o Interseccionismo é uma prática do Paulismo, o Sensacionismo é uma prática do Interseccionismo. O Sensacionismo é, sobretudo, uma poética de heterónimos, então no caso de Mário de Sá-Carneiro é uma resistência à heteronímia. “O sensacionismo prende-se à atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força.”⁶ O Sensacionismo era paralelo ao futurismo italiano. Quanto a Mário de Sá-Carneiro, na verdade, ele não entendeu propriamente o futurismo, só se inspirou pela pintura cubista. Assim produziu o poema *Manucure*. O Sensacionismo foi reconhecido uma sorte de futurismo português por terem marcas semelhantes.

³ SIMÕES, João Gaspar; *Vida e Obra de Fernando Pessoa. História de uma Geração*, 3ª edição; Bertrand; Lisboa 1973; p. 216

⁴ PESSOA, Fernando; *Cartas a Armando Cortes Rodrigues*, prefácio de Joel Serrão, 2ª edição; Livros Horizonte; Lisboa 1985; p. 45, 46

⁵ PAIXÃO, Fernando; *Poesia Mário de Sá-Carneiro*; EDITORA ILUMINURAS LTDA.; São Paulo 2001; p. 22

⁶ PESSOA, Fernando; *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*; Edições Ática; Lisboa 1996; p. 126

A sensação, neste espírito, vive-se ao máximo, intensivamente, com paixão, que leva o sujeito poético, as pessoas ou coisas circunvizinhas até ao fastígio, extases culminantes, estados delirantes, até ao paroxismo. Citando Pessoa a “única realidade da vida é a sensação” e “a consciência da sensação” é a “única realidade em arte”. Em colaboração das coisas e os sentidos, a sensação é produzida na alma como uma impressão. A sensação é também uma emoção surgida no espírito ao conhecer notícias e factos de importância. É um fenómeno abstracto, não material, um acto no nível psíquico.

Sensação em Mário de Sá-Carneiro não é só produzir a beleza sem a pensar, é uma viagem pelos sentidos. Não importa captar imagens para o eu lírico sem que a linguagem sinta também. A sensação deve ser expressa de tal maneira que, pelos poemas, mova os sentidos do leitor. A poesia não é a pura arte, o poeta tem de ser sábio, tem de pensar e a arte serve o pensamento, electrizando-o.⁷

2.2.4 Futurismo

O manifesto futurista de Marinetti que após a sua publicação no jornal parisiense *Figaro* tornou-se conhecido por todo o mundo, foi um impulso para inaugurar o Futurismo. Ele assentou uma posição do defensor do fascismo e da guerra como uma função estética para a arte. Na nova era do progresso técnico e invenções quando a fotografia e os meios de comunicação diminuem o interesse geral pela obra literária, a influência do moderno é visível também no movimento futurista em Portugal.

Os dogmas que gerem o Futurismo orfista, propõem esquecer do passado e efectivar a configuração do futuro. Despreziam tudo o que é clássico, museus e academias tradicionais, a subserviência aos mestres, recusam o sentimentalismo, a contemplação, apoiam a exaltação do homem agitado, a vida activa. Veneram pela liberdade, dinâmica, energia, força física, a originalidade. Este conceito substitui a visão aristotélica da imitação da Natureza. Quanto à poesia futurista, respeitam-se o verso livre sem definir a métrica, a liberdade das palavras, a gramática benevolente, o uso da inteligência sem os símbolos penetrarem, analisam o mundo interior, a preocupação, o descontentamento, exploram as ciências ocultas. Condenam a idealização romântica.

⁷ PAIXÃO, Fernando; *Poesia Mário de Sá-Carneiro*; EDITORA ILUMINURAS LTDA.; São Paulo 2001; p. 24, 25

3 A via futurista com virada ao Cubismo

O movimento do Futurismo abriu portas à esfera intelectual em Portugal. Permitted eliminar a antiga ditadura estética. Decidindo-se entre Decadentismo e Simbolismo, os criadores da arte escolheram o Futurismo como uma estratégia para alimentar a fome pela modernidade num país provinciano. Porém, Mário de Sá-Carneiro não era tão ansioso pelo Futurismo mas se apaixonou pelo Cubismo, influenciado pelo Santa-Rita Pintor. Defende a escola cubista numa carta a Pessoa quem não é muito para-cubista e admira muito os trabalhos de Pablo Picasso e outros artistas graças aos quais acredita no Cubismo. No entanto, Portugal condenou o Cubismo antes de tentar compreendê-lo.⁸

Queria escrever um blague, pois em Maio 1915, surge, na fascinação e inspiração por *Alcools* de Apollinaire, a única realização futurista, o poema *Manucure*. Em Paris, encontrou-se frente a frente com as experiências ilimitadas de vanguarda. Santa-Rita levou-o aos círculos artísticas parisienses e através dessa amizade conheceu também o famoso pintor cubista espanhol Picasso, o precursor do Surrealismo da origem franco-polonesa, Apollinaire, e os simbolistas da França. Chegou ao confronto com o futurismo italiano de Marinetti. Santa-Rita muitas vezes não poupava o nosso ingénuo poeta e não hesitava, numa qualquer situação, de o humilhar diante a gente. Uma vez foi introduzido como homossexualista, outra vez operário futurista dele, quer dizer uma pessoa que executa os trabalhos dos artistas quasi futuristas que não pintam mas apenas imprimem orientação desses trabalhos.⁹ Perturbava-lhe também, a Sá-Carneiro, o facto irónico que, ele, profundamente marcado pela perda prematura da mãe, mantinha as relações com Guilherme de Santa-Rita quem substituiu a família a favor doutras pessoas.¹⁰

Constata que a pintura cubista é típica pela cultura francesa, enquanto a cultura portuguesa não está preparada para este elemento. O autor de *Poemas Dispersos* começa o poema dessa colecção *Cinco Horas* pelas três quadras nas quais ele literalmente pinta os versos. Repara o mobiliário e as mesas do café, nos quais demonstra presentes traços das artes plásticas. Produz a visão dum desenho vital e colorido. Impressiona-se pela aparência da mesa

⁸ BERNARDES, José Augusto Cardoso; *Revista COLÓQUIO/ Letras*, número 117-118; *Mário de Sá-Carneiro a cem anos do seu nascimento*; NOBAR – Grupo editorial Lda. Lisboa, 1990; p. 92, 95, 96

⁹ D'ALGE Carlos; *A experiência futurista e a geração de "Orpheu"*, 1.ª edição; Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Ministério da Educação; Lisboa, 1989; p. 91, 92

¹⁰ BERNARDES, José Augusto Cardoso; *Revista COLÓQUIO/ Letras*, número 117-118; *Mário de Sá-Carneiro a cem anos do seu nascimento*; NOBAR – Grupo editorial Lda. Lisboa, 1990; p. 93

que ele quer tanto, feita da pedra brunida, e nesta parte reforça-se a percepção sensual. Todo o espaço está cheio de cores e objectos lindos nos olhos do poeta, como um sifão verde, a fosforeira. Intensifica a energia visual das bebidas ligeiras, dos xaropes.

“Minha mesa no Café,

Quero-lhe tanto... A garrida

Toda de pedra brunida

Que linda e fresca é!

Um sifão verde no meio

E, ao seu lado, a fosforeira

Diante ao meu copo cheio

Duma bebida ligeira.

(Eu bani sempre os licores

Que acho pouco ornamentais:

Os xaropes têm cores

Mais vivas e mais brutais.)”¹¹

Com o ambiente dos cafés liga-se também o poema *Manucure* de *Poemas Dispersos*. Mário de Sá-Carneiro está sentado num café sozinho e concentra-se nos acontecimentos à sua volta. O boulevard é ruidoso e frequentado pelo transporte e peões, cheio da fala dos presentes e do progresso da era. Transmite a sua visão pessoal à escrita. Palavras “dia brutal, provinciano, democrático”*, evocam o sentimento dum português no mundo metropolitano de progresso cotraسته com Portugal provinciano atrasado marcado pela decadência finissecular da monarquia. É muito sensível quanto às suas unhas que devem ser bem modelados.

Os “olhos delicados, refinados, esguios e citadinos”* criticam os amigos-escritores com lugares em Partido republicano. “Vão às mulheres, gostam do vinho tinto”*, em outra palavra, vivem a vida boémia. Esta escolha dos epítetos associados com os olhos é uma expressão dum certo estilo de vida no nível alto e dum costume de se rodeiar com o luxo. Certamente, a pessoa dotada de um auxílio financeiro pelo pai, não tem que ser modesta. Talvez lhe irrite a ele o campo político em Portugal formado pelos intelectuais que não tratam a crise cultural portuguesa. O título do poema é ligado com a “sensação de polir as unhas | E

¹¹ *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 139

* Id., p. 100

de as pintar com um verniz parisiense”¹². É só uma metáfora, no entanto, a imaginação do homem pintando as suas unhas, evoca algum defeito de sexualidade. Eis uma aberração que pertence à sua expressão artística. Ele está, como sempre, emocionado, dizendo “Vou-me mais e mais enternecendo | Até chorar por Mim”*. Aparece o motivo do Ar como uma fonte de circulação das cores e de pulsação de vibrações. Dispõe-se-lhe um desenho brumoso de planos nunca realizados. Estes versos são uma bilância não satistatória da sua vida inteira:

*“Toda a ternura que eu pudera ter vivido,
Toda a grandeza que eu pudera ter sentido,
Todos os cenários que entretanto Fui...”**

Usa motivos dos espelhos:

*“Eis como, pouco a pouco, se me foca
A obsessão débil dum sorriso
Que espelhos vagos reflectiram...”*

*É lá, no grande Espelho de fantasmas
Que ondula e se entregolfa todo o meu passado,
Se desmorona o meu presente,
E o meu futuro é já poeira...”**

Aparece a saudade de se alegrar como antes sem se ter preocupado. A recordação do passado já é vaga e enevoada, o presente está quebrado e a visão do futuro é céptica. É certo que o lugar típico onde os artistas de vanguarda autocontemplavam, eram os cafés em boulevards. O ambiente de café, Sá-Carneiro descreve-o com muito ânimo nesse poema. É muito sensível quanto às suas unhas que devem ser bem modelados. Goza aquela “súbita sensação inexplicável de ternura”*. Com referência geométrica das mesas “íngratas | E duras, esquinadas na sua desgraçiosidade | Boçal, quadrangular e livre-pensadora”* aplica-se o cubismo no poema.

O verso individual “É no ar que ondeia tudo! É lá que tudo existe!”* está ondulando entre as estrofes. No ar há vibrações informando sobre novidades que se aproximam. Versos “Tudo inserto em Ar, | Afeiçoado por ele, separado por ele”* declaram o esboço do ar. Em

¹² *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 100

* Ibid.

versos “Em múltiplos interstícios | Por onde eu sinto a minh'Alma a divagar!”¹³ o poeta constata que, às vezes, ele está perdido sem direcção na vida e enquanto o ar correr, ele não se move fora do seu vácuo pessoal.

Em “Gritos de actual e Comércio & Indústria”* reconhece a beleza futurista. Para que o sentimento cosmopolita seja mais autêntico, completa as estrofes normais com alguns anúncios de trânsito de comboios como “843 – AG LISBON | 492 – WR MADRID”*. A nota “FRÁGIL! FRÁGIL”* intensifica a imaginação da atmosfera veloz. O poeta pinta a poesia cubista no ambiente da pressa atmosférica. Encontra arte nas “estações e cais de embarque”*, excita-se pelos fardos, caixotes e pelas malas e pelos materiais das cargas. O poeta consegue captar o lirismo dos objectos, por exemplo na figura “...bailam faiscantes | As inscrições de todos esses fardos | Negras, vermelhas, azuis ou verdes”*. Essa sensação multicolor e espantosa faz os seus “olhos audazes de beleza”*. Todo o seu redor é uma inspiração para a sua estética.

“Sim! — meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos interseccionistas | Não param de fremir, de sorver e faiscar”* são ideias pelas quais flui uma forte dinâmica latejante. A beleza “desconjuntada, emersa, variável sempre | E livre — em mutações contínuas”* está no processo de incessante gradação de mudanças. É comparada com a banalidade da chávena de porcelana. Todas as divergências dessa beleza cristalizam no momento quando o sol, com o seu brilho, focaliza as imagens fantásticas e multicolores de coisas simples ou não precisamente estéticas como por exemplo a poeira.

É um poema *sui generis*. Efectivamente, é uma combinação incrível de pensamento racional no início, reflexões, diálogos interiores, “inúmeras intersecções de planos”* separados por uma linha de pontos do resto do poema. Estabelece-se a explosão de sensações, metáforas, metonimias, palavras bizarras, onomatopeias, imagens pictográficas. Aparece o motivo do ar, do oiro, de espelhos, da figura mítica de Salomé¹⁴. Há impressão do movimento

¹³ *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 100

* Ibid.

¹⁴ Na tradição judaico-cristã, a filha de Herodiade e sobrinha de Herodes, que, dançando, seduziu o rei e como prémio pediu-lhe a degolação do profeta S. João Baptista porque ele disse, diante o público, a mãe dela adúltera. A história é narrada nos Evangelhos de S. Mateus e S. Marcos e nas Antiquidades Judaicas de Flávio Josefo. Salomé foi inspiradora para Gustave Flaubert, Mallarmé e Oscar Wilde, como nos informa *Taira – Revue du centre de recherche et d'études lusophones et intertropicales*, C.R.E.L.I.T. N°4 – 1992, Université Stendhal – Grenoble III; p. 38, 41, 44.

vertiginoso, de mudanças imensas, do avanço industrial, do entusiasmo modernista. Todos os elementos misturam-se no delírio dum dia ensolarado de Maio.

É mesmo neste poema onde se espelha o confronto de Mário de Sá-Carneiro com o futurismo italiano. Filippo Tommaso Marinetti apresenta a sua sensibilidade numérica que ele aplica no seu poema sonoro *Zang Tumb Tumb*. Sintaxe nenhuma, imaginação ilimitada, tudo em liberdade e sem fios, caracterizam o estilo de Marinetti. *Manucure* é uma reacção poética ao manifesto *L'Antitradition Futuriste* de Apollinaire.¹⁵ O autor não se deixa levar mais pelo caminho futurista na sua obra ainda que simpatize com a vanguarda. Mário de Sá-Carneiro não se apaixonou tanto pela tendência futurista. Trata-se antes de um experimento de uma técnica nova.

Alguns críticos literários portugueses ou estrangeiros consideram os poemas *Manucure* e *Apoteose*, ambos escritos em 1915, uma só composição sensacionista e futurista e lê-los aparte um equívoco.¹⁶ *Apoteose* junto com *Manucure* são dois componentes individuais dum complexo único. *Apoteose* completiza o sentido global do poema. Graças à adjunção de *Apoteose* podemos falar sobre a presença do aspecto marinettiano. Deparamos aqui com a beleza pictográfica destacada. Detrás da segunda estrofe, onde, de novo, há motivo do Ar, o espaço, onde tudo acontece, estende-se uma onda numérica. Tivemos uma semelhante em *Manucure*. Voltando à estrofe mencionada, “moldes de algarismos”* que voam pelo Ar, simbolizam as novidades tecnológicas o telefone e o telégrafo. “Pede uma voz um número ao telefone”* e, de repente, como que se transferia o dono dessa voz ao fim oposto.

Sabemos que o poeta observa arredores ainda dum café porque capta detalhes como um “criado deixa cair uma bandeja”*. Palavras “maravilha, turbilhão, ondas prateadas, ecos circulares, rútilos, farfalhantes”* afirmam a sensação do ruído contemporâneo e servem como um efeito refrescante. Repete-se o motivo dos olhos futuristas que “extenuaram de Beleza”*. Fecha-os apesar de os roubar da imagem rica, mas não se pode defender contra a dor que lhe causa esta imagem. É porque se lembra duma mulher que um dia possuiu. Celebra a “mágica teatral da atmosfera”* contemporânea. Ele imagina-se transmitido aos novos. De repente, os olhos reparam os caracteres e começam fremir e vibrar outra vez. Também descobrimos a sua

¹⁵ *Mário de Sá-Carneiro, 1890-1916*/ Biblioteca Nacional. — Lisboa: BN 1990, p. 47, 49

¹⁶ D'ALGE Carlos; *A experiência futurista e a geração de “Orpheu”*, 1.ª edição; Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Ministério da Educação; Lisboa, 1989; p. 28

* *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 104

atitude à forma de governação e a tradição religiosa católica em Portugal na afirmação “São já como eu católicas, e são como eu monárquicas!”¹⁷ Pode dar outra razão porque critica os seus amigos que “participam nos congressos republicanos”*. “Toda a nova sensibilidade tipográfica”* é uma herança de Marinetti. O poeta excita-se pela explosão dos tipos de letras, “ornamentos tipográficos como as aspas e os acentos”*, pelos abecedários diferentes. Cria versos onomatopaicos ao usar palavras diversas não típicas para a língua portuguesa. Admira a “indústria tipográfica”* e o jornalismo.

O poema está enriquecido pelas partes interstróficas que tornam a imaginação daqueles tempos de profundas mudanças mais forte. Desenham-se lá, de maneira ornamental, os títulos de jornais, as *marcas* comerciais e nomes de companhias. Revela a arte em “números e letras, firmas e cartazes”*. Na estrutura do poema aparece mesmo uma ocorrência extraordinária “MARINETTI + PICASSO = PARIS < SANTA RITA PINTOR + FERNANDO PESSOA ÁLVARO DE CAMPOS”* para exprimir a sua opinião ousada que a mestria de futuristas portugueses é maior. Parece hipócrita porque esses poucos génios que criticam o conformismo e o academismo na sua literatura nacional, tentam renová-la inspirados sempre pelos mestres reconhecidos a partir de Paris mas na Europa inteira até hoje. Então aquela equação pode-se aplicar só nos círculos literárias portuguesas.

No fim do poema ocorre um pequeno movimento na atitude do poeta. Ele levanta-se e desperta-se do sonho com a beleza inatigível e pura que tem experimentado. Sons onomatopaicos “VLIIMIIIM.../ BRÁ-ÔH... BRÁ-ÔH... BRÁ-ÔH.../ FUTSCH! FUTSCH!.../ ZING-TANG... ZING-TANG.../ TANG... TANG... TANG.../ PRÁÁKK”* no final do poema apresentam os gritos do poeta correndo na rua.

¹⁷ *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 104

* Ibid.

4 Traços simbólicos e Eu

Ainda nos primeiros textos, é evidente a presença da herança dos simbolistas portugueses, particularmente de António Nobre e de Camilo Pessanha, em conexão com a tradição francesa dos Poetas malditos Baudelaire e Mallarmé e a decadentista de Eugénio de Castro. A esta etapa pertencem as obras seguintes: a peça *Amizade*, 1910; as novelas em *Princípio*, 1912; os poemas em *Dispersão*, 1914.¹⁸ O escritor aplica símbolos nas novelas de *Céu em Fogo* de 1915. A sua expressão no alto grau de intelectualidade distingue a modernidade das escolas antecedentes. Do simbolista/decadentista cresce o criador duma nova estética. Como a base, escolheu o Paulismo, a teoria do Pessoa ou seja a primeira escola modernista denomina segundo o seu poema *Paúis*. Ao metaforizar e alegorizar os estados interiores evita a tendência da sua expressão pessoal. A novela *Confissão de Lúcio* de 1914 pertence a esta categoria tão como os poemas da obra *Indícios de Ouro*, editados em 1937.¹⁹

Os elementos básicos da poética simbolista são os símbolos. O significado básico da palavra-símbolo assume um valor simbólico através da metaforização. A partir das novelas de *Céu em Fogo* até os poemas, o autor escolhe um trio essencial de símbolos céu, fogo e ouro. O céu, o elemento importante, simboliza o anseio de se transcender e unir com o Mistério. O fogo, símbolo dinâmico, vibrante, resplandece energia e força. É oposto ao ar. O ouro é um elemento decorativo que, às vezes, metaforiza o Sol ou a luz e pode ligar-se com o eu.²⁰ Pelo céu expressa-se a crença em Deus, manifesta as coisas transcendentais, a eternidade, o domínio. Regula a ordem do cosmo.²¹ O ouro, o símbolo alquímico, é o símbolo do sol. Não corroe, o seu brilho é eterno como a vida, a cor recorda o sol. O ouro simboliza a riqueza, nobreza, imortalidade, dignidade e a harmonia espiritual.²²

O símbolo mais típico para o poeta é o fogo por isso queria dedicar-me mais a problemática desse símbolo. O fogo é objecto do culto mais profundo. A lenda prometeica expõe o significado do fogo para o homem. Os raios solares, fonte da vida representam a fonte da vida têm alguma semelhança com o fogo. O fogo/a luz ilumina a terra. O fogo pode ser então o símbolo do sol que evoca a supremacia. A sua chama simboliza a família e o lar. O

¹⁸ BURIANOVÁ, Zuzana; *O ideário modernista em Mário de Sá-Carneiro; Romanica Olomucensia VIII*; Olomouc: Vydavatelství UP Olomoucs. 9-11. 1996; p. 9

¹⁹ Id., p. 9

²⁰ Ibid.

²¹ <http://sites.google.com/site/dicionariodesimbolos/ceu>; 20/04/2011; 21:34

²² <http://www.sobre.com.pt/a-simbologia-do-ouro>; 21/04/2011; 09:21

símbolo da purificação e regeneração, ou seja uma destruição positiva, simboliza principalmente a acção fecunda e iluminadora mas também pode ter significação negativa quanto ao fogo das paixões, do castigo, do inferno, da guerra. A chama ascendendo ao céu impulsiona a espiritualização. Este elemento da queima associado com a terra simboliza a inteligência.²³ “Se aquilo que se modifica lentamente através da vida o que se modifica depressa é explicado pelo fogo. O fogo é íntimo e universal. Vive em céu. Sobes das profundezas do inferno e oferece-se como amor. Volta a tornar-se matéria e oculta-se latente, contido, como o ódio e a vingança. (...) O fogo é símbolo de sexualidade, de vida, de movimento.”²⁴

A imagem do fogo é uma obsessão de Sá-Carneiro. Não se trata do fogo associado com o ambiente doméstico, que, de qualquer jeito, ele nunca conheceu propriamente, senão do fogo que o conduz ao inferno. A poesia dele podia interpretar-se pelo mito do complexo de Ícaro quem brinca com o fogo e a sua aproximação ousadia do Sol custa-lhe a vida. O complexo icárico associa dois tópicos - da elevação e queda e do jogo com o fogo. O título *Céu em Fogo* sintetiza um antagonismo entre a ascensão no ar e a consumpção no fogo. A obra completa, desde as narrativas até a poesia e as cartas, é marcada pelo signo do fogo. O apelo do seu lume e da chama causa o medo e desassossego no autor, mas, ao mesmo tempo, uma atracção para ele. Esse símbolo possui vários sentidos. É associado com as disposições psíquicas do autor, o sofrimento, a inquietude, a audácia diante dos deuses. O fogo pode simbolizar mesmo a vida na capital francesa. A sedução pela luz da cidade metropolita paga-se com a queimadura.²⁵

O poema *Escavação* do livro *Dispersão* justifica o estilo de vida do poeta com os versos “Brando a espada: sou luz harmoniosa | E chama genial que tudo ousa”* e tira as consequências de tanta ousadia nos versos “Mas a vitória fulva esvai-se logo... | E cinzas, cinzas só, em vez do fogo...”*. O motivo de cinzas quer dizer o fim da vida, a morte, a perda. Igual como Ícaro, Mário de Sá-Carneiro subiu à alturas do Sol. Esta metáfora é uma referência do nível de vida no qual ele viveu em Paris. E Paris sepultou-o também.

²³ <http://circulocubico.wordpress.com/2008/05/16/o-simbolismo-do-fogo-atravs-do-tempo-culturas-e-religies/>; 16/05/2008; 20:48

²⁴ BACHELARD, Gaston; *A psicanálise do fogo*; Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1937; p. 23

²⁵ COLÓQUIO/ Letras, número 117-118; *Mário de Sá-Carneiro a cem anos do seu nascimento*; NOBAR – Grupo editorial Lda. Lisboa, 1990; p. 156, 157

* *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 83

Paris, o centro do progresso moderno, lhe era uma novidade, a qual procurava para a vida, para a arte pessoal. No entanto, esta novidade abriu-lhe a porta para o Inferno, mandou-o para as mãos da morte. Entre o simbolismo francês e a poesia do autor há uma passagem íntima. A cidade-luz foi, para ele, a cidade-símbolo, a eleição não só de passar os anos adultos, mas também de ali morrer que é um acto simbólico. Paris consumiu-o totalmente. Pois é isto, o sitio predilecto, a qual o poeta se entregou. Um bom exemplo é a quadra seguinte do poema *Dispersão*:

“E sinto que a minha morte —
Minha dispersão total —
Existe lá longe, ao norte,
Numa grande capital.”

Nos poemas do livro *Dispersão*, para o sujeito é impossível de se reconhecer na unidade de si e mesmo não é uno, mas é desmultiplicado em outros. Aqui deparamos com várias projecções do eu, simultaneamente, “um eu que se defronta com a sua própria face insustentável e fugidia, e um eu que sente fluidas as fronteiras de si”²⁶. O resultado é uma profunda solidão, dispersão do sujeito e doença narcísica. Ao problema de não ser uno liga-se o tédio excessivamente dramatizado. Para o sujeito, o recomeço é repetivamente condenado à falha, ao abismo da desrazão. Ainda que abatido, o autor é palpavelmente orgulhoso pela sua obra. São doze poemas interligadas numa ordem intencionada para que cada um assente um sentido maior. A sua singularidade autónoma é, ao mesmo tempo, a unidade abstracta. A vinculação vê-se na subjectividade comum para toda a dúzia. Os títulos percebem-se como estados – *Inter-Sonho*, *Vontade de Dormir*, *Alem-Tédio*; gestos – *Escavação*, *Rodópio*; maneiras – *Alcool*, *Dispersão*, *Quase*, *Como Eu Não Possuo* ou metáfora do eu – *Estátua Falsa*.²⁷

O tédio é enorme, por isso o nome *Além-Tédio* dum de poemas de *Dispersão*. O tédio está implícito no verso inicial “Nada me expira já, nada me vive”²⁸, e essas são palavras da

²⁶ Mário de Sá-Carneiro, *1890-1916*/ Biblioteca Nacional. — Lisboa: BN 1990, p. 25

²⁷ CABRAL MARTINS, Fernando; *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, n.º 104; Editorial Estampa, lda., Lisboa 1994; p. 190, 191

²⁸ *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 92

pessoa a qual já não lhe interessa nada, “Nem a tristeza nem as horas belas”²⁹ podem mantê-lo vivo nem morto. “De as não ter e de nunca vir a tê-las”*, está farto das coisas que não teve. Deseja “...enfim d’alma esquecida”*, dormir em paz como um paciente de hospital. Está cansado de tudo, “de tanto a divagar em luz irreal”* donde a luz irreal é uma metáfora da desorientação existencial. “Me sequei todo, endureci de tédio”* é um verso que resume o estado profundamente apático do poeta. Alegra-se só pela velocidade com que lhe passam os momentos vazios e preguiçosos e pela brevidade da vida. Sá-Carneiro autorepresenta-se aqui como “doente-de-Novo”*.

Doente-de-Novo significa frustrado, ruído pela ambição de outros que já tinham buscado ultrapassar a própria condição humana antes. Projecta-se aqui a comparação icárica na escalada dos céus em busca da plenitude desejada. O céu é uma ilusão idealizada em tempos de outrora. Atingida a meta, diz “... fui-me Deus”* mas o grande rastro fulvo ardia-o. Nada mudou, “Tudo era igual”*. O regresso foi um abatimento duro e doloroso. O poeta ficou decepcionado porque “a quimera, cingida, era real”*. Baixou ainda mais profundo do que tinha sido antes de subir à altura. Ele próprio não conseguiu mais que a queda. “Com a antítese – ecoando e silêncio – o poeta tira ao verbo o seu valor acústico, conservando apenas, ou quase, a ideia de repetição, de resposta.”³⁰

Ao lado de *O Livro de Cesário Verde é Dispersão* um dos primeiros livros de ruptura com a tradição romântica. O leitor explora pouco a pouco o mundo interior do poeta por meio dos símbolos diversos. Ele esforça-se esclarecer o seu semantismo. Os versos são sinceros e autênticos. “A interrogação sobre o futuro, (...), parece encontrar cruel resposta na biografia do poeta: três anos mais tarde suicidou-se. (...) A poesia é uma anti-anúnciação, uma anúncio da desgraça.”³¹ Cada verso, cada rima saem directo do fundo da alma. O sujeito exprime-se na primeira pessoa. Averigua-se o máximo sobre ele.

O efeito é, naturalmente, através de metáforas, transmitir a sua tragédia pessoal no papel. É um sistema de comunicação entre o mundo interior e o receptor. O emissor, o sujeito,

²⁹ *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 92

* Ibid.

³⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de; *Poesia*; Org. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Agir, 2005. Col. "Os Nossos Clássicos"; p. 64

³¹ KAYSER, Wolfgang; *Análise e Interpretação da Obra Literária. (Introdução à Ciência da Literatura)*, 7ª edição da tradução portuguesa por Paulo Quintela, Coimbra, Arménio Amado, 1985; p. 343, 385

identifica essa poesia não pelo nome ou biografia senão pela maneira de assumir a sua existência no texto. A dispersão é um assunto de vida ou de morte. Ao monologar em circunstâncias épicas, Sá-Carneiro cria o texto lírico. Torna-se pormenor graças a descrições e contextualização. Particulariza-se pela imortalidade do eu, visto que o leitor o põe vivo lendo-o. A lenda do autor é uma parte inseparável e elocuente na estruturação dos poemas. O nome de autor passa ser um outro símbolo³².

O céu, um símbolo frequente nos poemas de *Dispersão*, a partir de *Partida* (“Correr no azul à busca da beleza. | É subir, é subir além dos céus | Que apoteose imensa pelos céus!”) onde é importante o desejo do sujeito de fugir e ser unido com o mistério de que a luz o seduz. Talvez possamos considerar também a palavra além que não pertence aos nomes nem é concreto mas pode ter alguma conotação simbólica. Exprime-se a nostalgia de além, isto é além dos céus até onde tinha subido para buscar a beleza. Agora depois de ter prostrado, só pode sonhar com Deus. O tom eufórico levemente muda. Sente-se o autêntico espaço aéreo com nuvens, vapor, asas, alturas, há símbolos de sombra, ânsia, ouro, sonho. A elevação vertiginosa do eu ao céu transforma-o, num instante luminoso, à chuva de ouro que cai. Pois não é o seu destino de se tornar Deus. Restam só saudades e aspiração extrema não cumprida. O verso final “A tristeza de nunca sermos dois”³³ liga-se com o sentimento da solidão do artista. A palavra nunca enfatiza a verdade triste de ele nem ter tido o romance feliz nem a família ideal.

“Em *Partida* a “tristeza de nunca sermos dois” é o tema da oposição entre burguês e artista, na tradição decadente”³⁴, em *Dispersão* há uma quadra que explicita a ausência da família:

“... um domingo é família,
É bem-estar, é singeleza,
E os olham a beleza
Não têm bem-estar nem família...”

³² CABRAL MARTINS, Fernando; *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, n° 104; Editorial Estampa, lda., Lisboa 1994; p. 189, 190

³³ *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 81

³⁴ CABRAL MARTINS, Fernando; *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, n° 104; Editorial Estampa, lda., Lisboa 1994; p. 198

Ocorre então uma contradição porque o artista sofre por nunca serem dois mas o sujeito poético em Mário de Sá-Carneiro é sempre um só. Se tivesse tido uma vida feliz aparte da literatura, provavelmente não teria tido sobre o que escrever, dito muito simplesmente. Mas ele amou só a vida imaginária e escreveu sobre o desejo de amar a vida real. Pois decidiu-se a “Viajar outros sentidos, outras vidas”³⁵, afirmando-o no poema *Partida*.

Em *Dispersão* há um vôo para os céus de novo:

“A grande ave dourada
Bateu asas para os céus,
Mas fechou-as saciada
Ao ver que ganhava os céus.”

O verso ligado à mitologia grega relembra-nos o mito de Ícaro e o seu vôo em busca da liberdade. Ícaro com o seu pai Dédalo ficaram presos no labirinto construído para fechar o Minotauro. Dédalo inspirado pelas aves ao olhar no céu decidiu construir asas mágicas utilizando penas e cera. O pai proíbe ao filho voar nem demasiado baixo nem nas altitudes extremas para que as asas não se decole sob a temperatura solar. Ícaro desrespeita as regras e deixa-se ascender perigosamente perto do sol que resulta na sua queda no mar e na morte imediata. Ícaro quis ultrapassar a condição humana e por isso foi castigado porque o lugar do homem é na terra não no nível dos deuses.³⁶

O complexo de Ícaro de Sá-Carneiro forma uma explicação para vários poemas dele, sobretudo dos de *Dispersão*. Essa aspiração de fugir para cima, a ambição de se ascender alto e a queda consequente projectam-se na experiência do eu em alegorias. Por exemplo, no poema *Quase* há alusões ocultas do caimento icárico como “Para atingir, faltou-me um golpe de asa | Asa que se elançou mas não voou”*. Ou os versos “Assombro ou paz? Em vão... Tudo esvaído | Num baixo mar enganador de espuma”* demonstram a comparação icárica. O poeta consegue dar o espírito realístico às referências de ascensão como que não pertencessem mais ao campo de imaginação senão ao de conhecimento.

³⁵ *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 81

³⁶ <http://pimentanegra.blogspot.com/2005/08/caro-e-ddalo-e-o-desejo-de-ser-livre.html>; 02/08/ 2005 - 13:25

* *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 89

“O eu não está perdido num labirinto, é um labirinto sem Eu.”³⁷ A tonalidade das quadras é depressiva. O poema é cheio de sintomas da doença narcísica dele. Está perdido num espaço desmesurado do seu dédalo interior, saudoso por Mário que nunca foi, a sua vida era um sonho. Em *Partida Deus*, em *Dispersão* considerava-se um astro, um alguém no passado. O poema é marcado por ânsias intensas que resultam num abismo. Surge a intersecção duma “gentil companheira”³⁸ a que ele nunca viu mas a recorda. Há motivos do ouro. O fim é muito obscuro e sinistro. A dispersão implica “uma valorização do sujeito nos textos. Dispersão indica um estado de diluição subjectiva...”³⁹ Quando olha para o espelho, o ‘eu’ desaparece e perde-se no que projecta o que demonstra a sua inexistência.

A temporalidade no poema é confusa como se pode ver nos versos:

*“Para mim é sempre ontem,
Não tenho amanhã nem hoje:
O tempo que aos outros foge
Cai sobre mim feito ontem.”*⁴⁰

É como que situar-se no espaço não lhe importaria, acontece então a contaminação de tempos. Os limites não existem aqui como também não no caso do sujeito incapaz de se unificar. Isto quer dizer que a consciência do eu se alarga. Pode que o sujeito e o objecto se confundam porque o sujeito não se afronteira. O tempo não é lógico, é abstractivizado, é uma alucinação. A memória dele não distingue os tempos. Ele vive na absoluta stagnação temporal. Ontem continua e jamais será hoje ou amanhã, cada dia é déjà vu.

A imagem do céu encontra-se também no poema *Como Eu Não Possuo*, mas como já o título se refere sobre a falta de alguma coisa, a impossibilidade de possuir, nesse poema o céu não se atinge. O artista afirma que lhe falta “egoísmo para ascender ao céu”⁴¹. Não tem sentimentos, mas quer sentir. Também as ânsias são efêmeras, diluem-se. Permanece a

³⁷ CABRAL MARTINS, Fernando; *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, nº 104; Editorial Estampa, lda., Lisboa 1994; p. 210

³⁸ *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 86

³⁹ CABRAL MARTINS, Fernando; *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, nº 104; Editorial Estampa, lda., Lisboa 1994; p. 192

⁴⁰ *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 86

⁴¹ Id.; p. 90

incapacidade do eu de possuir “um afecto, um sorriso ou um abraço”⁴² ao contrário de outros. Nem êxtases espasmódicas da cor não o fazem fremir. Nada comove a sua alma. Isto significa que está a perder mesmo o amor para a arte. “O estado geral de diluição, dissipação, resvalamento, dispersão é neste poema precisado, e torna-se muito nítido, a partir da ideia de não possuir.”⁴³

O desespero é tão forte nas palavras “...perco-me todo”⁴⁴. Não tem vontade de agir. O verso “Não posso afeiçoar-me nem ser eu”^{*} é uma definição do sujeito muito complicada. Pode interpretar-se como a impotência de existir um só nem comunicar com outrem ou resumir pela afirmação “como eu não possuo, não existo.”^{*} Não é possível de identificar o eu. Em vez da alma, de qual ele é castrado, resta-lhe somente a dor, mas nem essa o ajuda para se encontrar. O eu não sabe fixar-se porque está dispersado. Das sexta, sétima e oitava estrofes golfa uma forte sexualidade iniciada pelo desejo amoroso do sujeito. Porém, o “desejo errado”^{*}, porque a mulher de quem sonha, a quem quer nua para a emaranhar e transbordar sob o corpo dele para a possuir. Reve-se o motivo do ouro em “êxtases douradas”^{*}. O anseio é tão intenso que em vez de se excitar por “aqueles seios transtornados”^{*} e “aquele sexo aglutinante”^{*} ele quer sê-los para se satisfazer ao máximo.

A estrofe que fecha o livro é uma fusão de temas da posse e da impossibilidade. O primeiro verso envolve a violência do movimento, o verbo *me ruo* é derivado do verbo francês *se ruer* e equivale com *ruir* português que tem associação com a ruína ou alguma coisa ruim. De repente a imagem do destroço muda para a possibilidade de se fundir com o outro figurada na palavra *vencendo*. Mas, na verdade, não sente e não é, por isso estrebucha aquilo que não possui. Pois a identificação de si mesmo falha.⁴⁵

“De embate ao meu amor todo me ruo,

E vejo-me em destroço até vencendo:

⁴² *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 90

⁴³ CABRAL MARTINS, Fernando; *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, nº 104; Editorial Estampa, lda., Lisboa 1994; p. 201

⁴⁴ *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 90

^{*} Ibid.

⁴⁵ CABRAL MARTINS, Fernando; *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, nº 104; Editorial Estampa, lda., Lisboa 1994; p. 202

*É que eu teria só, sentindo e sendo
Aquilo que estrebuchou e não possuo.*”⁴⁶

O símbolo do ouro no poema *A Queda* tem uma função contraditória porque esse metal caro torna-se falso porque como se diz, não é ouro todo o que brilha. Representa aqui um todo que, efectivamente, significa nada. Na questão da morte, o tudo é o nada, na verdade. A vontade de conseguir o estado dum nirvana substitui as aspirações condenadas para extinguir. A estrofe 2 termina por uma ideia-emblema onde o autor confessa morrer “à míngua, de excesso”* onde evidencia a relatividade da proximidade entre a ambição e a posse. A palavra míngua contrapõe-se ao desmedido desejo de se exceder. Já não é nada para ele viver dessa maneira porque fica chateado com o facto que dos seus sonhos conquista se pouco. O início do fim começa no verso “Não me pude vencer, mas posso-me esmagar”* e vem a ascensão até a queda final:

“Olho do alto o gelo, ao gelo me arremesso...

.....

Tombei...

*E fico só esmagado sobre mim!...”**

Estas últimas linhas sinalizam o final do poema e, ao mesmo tempo, fecham o livro *Dispersão*. O eu é dobrado ou seja o sujeito não se sabe integrar em si mesmo. Temos aqui o símbolo do gelo em oposição ao fogo.

O livro *Dispersão* é o momento máximo na criação poética de Mário de Sá-Carneiro. A obra marca-se pela perfeição de vários pontos de vista. Por exemplo, é muito original tanto à estrutura, que ao sistema dos símbolos. Sugere um alto grau da comunicação oral. É uma estranha tragédia singular que tem só uma personagem na poesia sem suporte, pois é o eu, situando-se sempre algures entre o céu e a terra. A tragédia desenlaça na prostração mais baixo da terra.⁴⁷ Este conjunto de poemas, embora carregado por contínuas nostalgia e dor, pela visão negativa do mundo, é um protótipo da obra lírica. Ainda que para o leitor possa ser um pouco pesada até tocando os nervios após demasiado tempo de a ler, não se pode negar a

⁴⁶ *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 90

* Id.; p. 94

⁴⁷ COLÓQUIO/ Letras, número 117-118; *Mário de Sá-Carneiro a cem anos do seu nascimento*; NOBAR – Grupo editorial Lda. Lisboa, 1990; p. 155

presente intelectualidade e paciência do poeta. Esses doze poemas coerentes possuem maior força dinâmica, tensão e imagem subjectiva autêntica que qualquer das suas narrativas.

Das figuras femininas que introduz tanto nos poemas como nas novelas, merece ser destacado o símbolo de Salomé⁴⁸, a herança dos simbolistas. Salomé é uma dançarina irreal e subsistente, uma projecção no espelho do lado feminino do eu. Na sua nudez e perversão, corporiza infindas sensações vindas do dentro do eu. A sua existência depende da existência do masculino. O sujeito nela projecta o desejo perigoso da morte, a morte dela e também dele. Há um bom exemplo da “transitivização reflexa”⁴⁹ no poema *Salomé* onde o poeta escreve “A doida quer morrer-me”*, pois pode interpretar-se tal que Salomé quer morrer no eu ou quer matá-lo. Não dá para reconhecer os limites entre os sujeito e objeto. A mesma confusão acontece com os tempos. Ela tem “... mais Alma do que a lua”*. Ao não estar propriamente concretizada, somente nomeada pelo título, essa substância tem o lado espiritual, simbolizado pela alma e o lado físico representado pela carne. A sua nudez embebeda. Há o motivo do medo em que se virgula “Luz morta de luar”*, quer dizer, Salomé aproxima-se à morte e nas outras estrofes ameaça também o masculino. O poeta esforça-se por expressar uma dinâmica dupla no movimento das duas entidades, feminina e masculina, que se fundem numa totalidade sobre-humana. As Salomé são personagens de mulheres fatais e sabem como conseguir os seus prémios centrando-se nas figuras masculinas, como o profeta S. João Baptista, segundo a lenda. O sujeito identifica-se com ambas num momento andrógino do beijo. No entanto, o seu encontro destrui-os, os dois. Há complementos intertextuais como luar, dança, carne, estátuas, doida, que contribuem para a abstracção.

No soneto *Salomé* o sujeito alterna ou duplica-se. A sua função depende de duas personagens lá apresentadas. Às vezes menciona-se somente o pronome pessoal ela em vez do nome dela mas nós somos capazes de sentir a sua presença nos versos. Na primeira estrofe identifica-se como uma dançarina. É conectada com os nomes femininos como a luz e lua. A dança da bailarina está ligada com a dança da luz. O verbo virgular-se simboliza o movimento lúbrico de dança. A luz de luar é morta e tem uma conotação negativa. O símbolo da Alma contrasta com a morte da lua e com a carne de Salomé. Opõe-se o sujeito de género não claro, geralmente masculino. O masculino está ameaçado pelo feminino, por isso o primeiro verso

⁴⁸ Ver capítulo 3, p. 16

⁴⁹ COLÓQUIO/ Letras, número 117-118; *Mário de Sá-Carneiro a cem anos do seu nascimento*; NOBAR – Grupo editorial Lda. Lisboa, 1990; p. 179

* *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 116

diz “... A luz a virgular-se em medo”⁵⁰. O sujeito encontra-se no estado duma “Insónia roxa...”*, na dimensão de sonho, num universo não real. “A carne álcool de nua”* está na oposição com a alma congelada.

O eu e ela aproximam-se um ao outro, isto é à morte. Ocorre uma sinestesia “O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou”*. “Tenho frio...”* é uma alegoria da alma que morre, petrifica, para. O corpo da bailarina derrama-se no sujeito a “... projectar estátuas”* que metaforiza uma paralesia do movimento do sujeito. “O estático sugere-se como extático pela ambiguidade aqui criada entre o género dos sujeitos: o eu supostamente masculino, identifica-se com alma, feminino, o que obriga (...) à reintegração das associações alma–luz–lua como pertença, também do espaço do eu (e não apenas de ela).”⁵¹ Excepto a duplicação do eu pode acontecer o processo da divisão entre o eu e ela. É ela que o chama em Íris, por exemplo. A terceira estrofe propõe uma densidade de verbos intransitivos tomados como transitivos (“nimba-se a perder-me, | Golfa-me os seios nus, ecoa-me em quebranto...”*). “A sabotagem das funções gramáticas e sintácticas tem consequências a nível semântico, uma vez que o sujeito desempenha simultaneamente as funções de agente e paciente.”⁵²

Após a imagem dos “seios nus”*, o erotismo ve-se também no verso “Mordoura-se a chorar — há sexos no seu pranto”*. Mesmo o choro dela tem o efeito afrodisiacal. O sujeito não se pode esconder a este som hipnótico, pois é levado à combustão “na boca imperial que humanizou um Santo...”*. Graças ao estudo primordial da história de Salomé, a boca imperial pode-se explicar como o ponto do beijo mortal, trata-se da boca de Salomé quem humanizou um santo, quer dizer, ela, como o símbolo do pecado ou um diabo, tem poder de fazer profano mesmo o espírito, e em relação com S. João Baptista, ela mandou-o a morrer de uma maneira indigna.

No poema *Certa Voz Na Noite, Ruivamente* Salomé está apresentada como “a voz duma Princesa | Bailando meia nua entre clarões de Espada”. A espada é uma metáfora do perigo em que o feminino põe o eu que se suponha ser masculino. A voz dela é como o ópio que o embruxa. O poeta muitas vezes utiliza a cor roxa ou púrpura que evocam pouca

⁵⁰ *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 116

* Ibid.

⁵¹ *Mário de Sá-Carneiro, 1890-1916*/ Biblioteca Nacional. — Lisboa: BN 1990; p. 48, 49

⁵² Id.; p. 49

agressão, por exemplo no verso “Leonina, ela arremessa a carne arroxeadá”*. Salomé desenha-se aqui como uma bestia no seu ritual mortal. Salomé é também uma lembrança que se desperta “às noites de incerteza”*. A imagem de Salomé é sempre uma figura feminina desnudada ondeante na dança sensual. É “bêbada de Si, arfante de Beleza”*. Segue um verso antagónico, porque ela “acera os seios nus, descobre o sexo”* e reza. A cena é meia pornográfica meia religiosa. Este acento safado dá uma impressão de blasfêmia. E a finalização dessa estrofe bruscamente erótica e dessacrável é uma continuação da acção de rezar. O que reza é “o espasmo que a estrebucha em Alma copulada”*, de onde a alma copulada apresenta um antagonismo entre a copulação que é um acto físico que se transfere para a alma. É uma sorte do orgasmo abstracto. Salomé torna-se mais imponente e provocativa que no poema *Salomé* e toma conta da presença de tensões. Aqui não anda visualizada, porque o sujeito nunca a vê. Só lhe deseja a sua voz, não a carne que, efectivamente, não existe. “É só de voz-em-cio a bailarina astral”*. Este verso confirma a existência transcendental da dançarina. A “voz-Estátua”* evidencia a posição estática do sujeito que está perdido na voz-total em que ele sonha esvair-se “em vícios de marfim”*.

“O mito de Salomé condensa a paixão sexual, a morte violenta, a intensa sedução do corpo.”⁵³ Essa mulher é inexistente na realidade, só se imagina na cabeça do simbolista. Não é uma experiência viva, não se pode comparar com a mulher predilecta a que nunca teve o sujeito. Nem tem nada de ver com o amor senão com o desejo mórbido do sujeito, a perversão sexual e ânsia erótica. Sá-Carneiro usa o motivo de Salomé na sua expressão artística do erotismo. Descrita sempre de maneira naturalista, às vezes brutal, descobrindo partes do seu corpo nuas. Essa beleza sedutora surge para se eliminar na união com a parte masculina do eu. Mário de Sá-Carneiro, por meio de Salomé, desfruta a sexualidade abstracta na sua poesia.

* *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 119

⁵³ CABRAL MARTINS, Fernando; *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, nº 104; Editorial Estampa, lda., Lisboa 1994; p. 263

5 Sá-Carneirismo

A fase final da vida de Mário de Sá-Carneiro caracteriza-se pela crise de melancolia, auto-desprezo, desilusão, auto-sarcasmo e subestimação de si mesmo. O autor de *Os Últimos Poemas*, escritos em 1916, também publicados na revista *Athena*, inclina para se criticar tanto de fora como de dentro. Caricaturiza-se através da sua visão irónica que conduz até a auto-humilhação. A incapacidade dele de atingir as suas metas artísticas e, sobretudo, humanas, reflecte uma dramaticidade autêntica nessa poesia. O sentido da sua existência ficou não cumprido. O seu estilo estético marca-se pelo egocentrismo e narcisismo, porque não o chamar o Sá-Carneirismo?

O nome do livro *Últimos Poemas* como se renunciaria a resignação literária do poeta que, finalmente, transformou para a conclusão suicidária. Este livro é o último gesto de estimacão dirigido à literatura. Porque a sua vida foi consagrada à criação de uma nova literatura livre e sem convenções. A crise personal que se estabeleceu após o fracasso causado pelo sonho literário irrealizável. Ainda que Sá-Carneiro desista, consegue inserir a sua última força literária em pleno perfeccionismo. O poema *Caranguejola* inicia esta cadeia do poemas de lamento. O título pode-se entender como “acervo de coisas sobrepostas e mal seguras”⁵⁴. Esta afirmação pode entender-se como “uma relação metafórica entre as coisas sobrepostas e mal seguras e uma literatura livre de formalismos e que não se prende a regras, portanto, trata-se de uma literatura que não é bem segura num mundo onde ela ainda não é aceita, uma literatura que não é defendida e por isso não está segura”⁵⁵. O a explicação pode ser ligada com a desordem subjectiva, falta do equilíbrio.

O eu não quer mais nada de ninguém, que não lhe façam dano mais. Do desejo “Ah, que me metam entre cobertores”*, os cobertores ligam-se à cama que significa, que ele quer apenas o desassossego, a porta do seu quarto sempre fechada, que ninguém entre, nem o tu. O tu corporiza o amor dele. De todas as maneiras, não acredita que ela chegue o que se prova nas palavras “... si tu lá fores”*. Quer relaxar e esquecer os livros para um tempo. Acostumado para a vida em que nada lhe faltava no lado material, pede “bolos de ovos e uma garrafa de Madeira”* que estavam sempre a seu lado, talvez por isso sofresse gordura. Recusa

⁵⁴ <http://www.unimep.br/phpg/mostraacademica/anais/5mostra/4/388.pdf>; 17.4.2011, 08:09; p. 2

⁵⁵ *Ibid.*, 08:16, p. 2

* *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 151

brinquedos que metaforizam convenções e regras porque teima em não se lhes submeter. O podem simbolizar a alegria de crianças que ele nunca tinha tido. Não tem interesse para a diversão, manda todos ao inferno. Pretende “ficar sempre na cama, nunca mexer, criar bolor”*. O criar bolor é uma expressão típica decadente. “História! Era a melhor das vidas...”*. O fim de tudo é a única coisa positiva. O diálogo interior “Deixa-te de ilusões, Mário!”* mostra a sua desilusão e decepção do sujeito. Ele viveu em vão porque não conseguiu atingir as aspirações literárias nem as humanas. Prefere ser hospitalizado na psiquiatria em Paris que esperar outros vinte anos quando a sua “literatura talvez se entenda”* em Portugal. A mensagem final é “O menino dorme. Tudo o mais acabou”*.

O poeta descorporiza-se e entrega a Beleza ao Outro que é a sua sombra co-responsável tanto na vida como para além dela. A tensão de não poder ser outro reflecte das estrofes do poema *Aqueloutro*. O poeta não consegue de arremessar o seu Eu porque é consubstancial a ele. Mas também não pode co-existir com ele. É um problema da alteridade que impacta o Sujeito poético e que informa sobre a intransitividade verbal ao falar do desejo em que o sujeito se projecta. “Metáfora e máscara do Eu, é central (...) em *Aqueloutro* e *Fim*”.⁵⁶ Quis ser “O Rei-lua”* mas não foi mais que um “...bobo presunçoso”*. “Seu ânimo indómito, seu Império astral, seus berros ao Ideal”*, tudo era postiço, falso. Diz-se o “Esfinge Gorda”*. O poeta é extremamente autosarcástico e chega até a autocomiseração e auto-imolação. “Talvez demonstre o seu psiquismo híbrido, a feminilidade perversa, a dispersiva fragmentação do Ego (...)”.⁵⁷

O poema que fecha a criação poética inteira de Mário de Sá-Carneiro é intitulado *Fim*. O poeta esforça-se por certa ironização da morte do sujeito. Quando ele morrer quer que chamem “palhaços e acrobatas”*. Nas linhas “Que o meu caixão vá sobre um burro | Ajaezado à andaluza”* há algo humor negro. Ele faz a imagem teatral do acto da morte. Parece celebrando o seu fim. O final do poema “E eu quero por força ir de burro”* dá uma impressão do auto-escárnio, degradação de si mesmo. Sente dó de si, não se estima, não se

* *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 151

⁵⁶ CABRAL MARTINS, Fernando; *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, nº 104; Editorial Estampa, lda., Lisboa 1994; p. 316

* *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 156

⁵⁷ COLÓQUIO/ Letras, número 117-118; *Mário de Sá-Carneiro a cem anos do seu nascimento*; NOBAR – Grupo editorial Lda. Lisboa, 1990; p. 165, 202

* *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 156

aprecia, é uma execução total dele próprio. Mário de Sá-Carneiro como se escreveria “uma espécie de pré-epitáfio”⁵⁸. O poeta e o eu lírico têm muitas coisas comuns. Se o leitor não estudasse a teoria da literatura que diz o autor e o sujeito lírico duas pessoas funcionalmente separadas, provavelmente não teria sensibilidade suficiente para reconhecer a diferença. A colectanea *Últimos Poemas* liga a doença psicopática, squizofrenia, tragédia pessoal e qualquer outra coisa semelhante com a arte. Vê só uma pseudo-obra do indivíduo quem pensando criar a Beleza, chatea o público com os seus conflictos interiores. *Fim* é um poema-símbolo de que, naturalmente, sentimos uma prenunicação do fim da vida do poeta. É como que ele teria tido um plano concreto para preparar a sua morte.

Quiçá ele se considerava predestinado para a morte? Ele pôs no eu toda a vontade de ser morto, mas no caso de *Últimos Poemas*, é difícil de se concentrar na despersonalização. Talvez o eu lírico é apenas um pretexto para nos persuadir sobre o facto que a sua poesia não são síndromas duma doença senão esta poesia é um assunto puro artístico. Parece que cada poema é um alcance em direção à morte ou fase da despedida com a vida. Após a escrita chega a prática. “Unhas polidas, vestido no seu melhor fato, penteado, toma a sua estricnina e deita-se.”⁵⁹ Que morte tão espectacular e elegante! Ele, na verdade, tenha o sentido para a estética. Uma morte artística. Quem sabe se ele não se imolou para que a sua obra tornasse esteticamente reconhecida. O ele deu-se conta que era um poeta maldito com o destino claro e inevitável. Mas ele ficou frio, sem cuidado do fim aproximado, quando escrevia aquelas linhas, sabia o que estava à espera dele. Queria ser alguém pelo menos morto. “A metamorfose da sua estética bizarra e da sua anarquia espiritual é conseguida pelo sacrificio da vida. Apartir de agora, este sacrificio e aquela metamorfose ficarão ligados.”⁶⁰ O espectáculo do fim de Mário de Sá-Carneiro foi mais tranquilo e menos cómico que o descrito no poema pelo qual é simbolicamente fechada a obra poética dele:

“*Fim*”

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

⁵⁸ CABRAL MARTINS, Fernando; *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, nº 104; Editorial Estampa, lda., Lisboa 1994; p. 25

⁵⁹ Id., p. 21

⁶⁰ Id., p. 22

*Que o meu caixão vá sobre um burro
Ajazado à andaluza...
A um morto nada se recusa,
Eu quero por força ir de burro.*⁶¹

⁶¹ *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991; p. 156

Conclusão

Pode soar cliché que cada artista tem loucura em si, mas o caso de Mário Sá-Carneiro confirma esta afirmação. De que resulta esta característica quanto a Sá-Carneiro? Em suma, ele não era orfão total, sempre havia pessoas tomando conta dele, ele podia estudar e conseguir realmente boa educação, ele tinha o pai afastado e nunca tinha que mover dedo para ganhar a vida, deram-se-lhe possibilidades de viajar, viveu em Paris, fugiu ao esboço da Primeira Guerra Mundial, etc. etc. Milhões de pessoas de todo o mundo só sonhavam com uma vida semelhante. O problema foi que esse humano ingrato nunca ultrapassou a ausência feminina ao lado dele, seja da sua pobre mãe, seja duma amante predilecta.

Esforçando compreender a mensagem poética desse autor, deparei com um problema inevitável. A minha tendência de não poupar a obra dum tom crítico por causa da minha imaginação equívoca que a vida e a obra do autor são idênticas. Não considerava arte uma escrita sobre a catástrofe pessoal e fracasso total no projecto de vida. Eu assentava uma opinião que Mário de Sá-Carneiro construiu a sua arte na tragédia de vida dele. As suas deformações físicas são o producto do desequilíbrio psíquico. Se não tivesse sido marcado pela infância solitária, não teria conseguido o talento poético que era a única saída da precariedade dolorosa que viveu. Na verdade, a sua obra é profundamente carregada pela dor.

Depois da confrontação com a maior parte da poesia sá-carneirana, poderíamos polemizar sobre o génio do poeta porque a obra parece um fruto da esquizofrenia ou do defeito psíquico, mas o nome adequado para esse fenómeno é o desdobramento. Mário de Sá-Carneiro queria ser alguém outro mas nunca, à diferença de Fernando Pessoa, nunca jogou mais papéis pessoais, visto que recusou heterónimos. Como então podemos confirmar a arte nele? Como já tínhamos dito que o poeta e o eu poético são dois elementos funcionalmente isolados, temos que lembrar-se que também há uma relação entre eles.

O eu é o meio para separar a realidade do fingimento. O poeta e o Eu são muito próximos porque o último é um intermédio através do qual Sá-Carneiro exprime as emoções, os sentimentos, as ideias, as sensações e as reflexões. A obra não se considera uma doença no próprio sentido de palavra porque ele adiciona as suas intelectualidade e sensibilidade poéticas. Percebemos o aspecto estético na obra. O Eu influencia o poeta também. Sá-Carneiro, o narciso doente, encontrou a mulher que nunca existia como uma reflexão do Eu porque unicamente ela pode igualar-se-lhe. Nunca tem conhecido a sua mãe por causa da morte

precoce dela e como também não tem conhecido o amor ideal por isso ligou-se com uma prostituta. Ou ela não era digna ao seu nível ou ele não podia manter o romance graças a sua impotência de possuir. A explicação da frase “como eu não possuo” é tal que ele é incapaz de atingir o máximo que se tinha estabelecido, por exemplo, ele teria que se tornar o próprio corpo de mulher para saciar a sua ânsia. O Eu pode projectar o desejo numa outra parte do Eu como é Salomé, o lado feminino do sujeito ou Outro que o poeta não pode ser porque é impossível excluir o eu.

Há alguns traços autobiográficos, com certeza. Deparamos com a dor causada pela ausência dum amor romântico e da família ideal ausentes. Vemos também alusões ao seu pai, da vida e morte em Paris, da sexualidade indefinida, da deformação física e da incompreensão da sua literatura pelos mestres. O poeta consegue despersonalizar-se e usa o eu com uma sorte do espelho no qual se reflectem aqueles traços e tornam-se comuns para ambos. O génio de Mário de Sá-Carneiro vem do seu alto grau de abstrativização, da sinceridade subjectiva e naturalidade de expressão das suas linhas. Ele fez arte da maldição pessoal.

Resumé no inglês

I have analysed the poetical work of a Portuguese modernistic poet and prosaist Mário de Sá-Carneiro. This writer was a part of the generation Orpheu, a movement of the avant-garde in Portugal, he was inspired by futurism, cubism of the plastic art, but his production focuses mainly on the tendencies of decadent movement and sensationism. He was using various aspects of a Portuguese modernism like paulism, intersectionism, sensationism and futurism. The aim of my work was to solve the question of the relation between the poet and the lyrical subject.

Key words: Mário de Sá-Carneiro, poetry, avant-garde, lyrical subject

Resumé no eslovaco

Zanalyzovali sme poetickú tvorbu portugalského modernistického básnika a prozaika Mária de Sá-Carneira. Tento autor bol súčasťou generácie Orpheu, avantgardného hnutia v Portugalsku, sčasti sa inšpiroval futurizmom, kubizmom výtvarného umenia, ale jeho tvorba sa zameriava najmä na tendencie dekadencie a senzacionizmu. Využíval rôzne aspekty portugalského modernizmu ako paulizmus, intersekcionalizmus, senzacionizmus a futurizmus. Cieľom mojej práce bolo vyriešiť otázku vzťahu medzi básnikom a lyrickým subjektom.

Kľúčové slová: Mário de Sá-Carneiro, poézia, avantgarda, lyrický subjekt

Anotação

Meno a priezvisko autora: Ivana Jurigová

Názov fakulty a katedry: Filozofická fakulta, Katedra romanistiky

Názov bakalárskej diplomovej práce: Universo poético de Mário de Sá-Carneiro

Vedúci bakalárskej diplomovej práce: Mgr. Kateřina Ritterová

Počet znakov: 62 971

Počet príloh: 0

Počet titulov literatury a internetových zdrojov: 21

Kľúčové slová: Mário de Sá-Carneiro, poézia, avantgarda, lyrický subjekt

Abstrakt: Zanalyzovali sme poetickú tvorbu portugalského modernistického básnika a prozaika Mária de Sá-Carneira. Tento autor bol súčasťou generácie Orpheu, avantgardného hnutia v Portugalsku, sčasti sa inšpiroval futurizmom, kubizmom výtvarného umenia, ale jeho tvorba sa zameriava najmä na tendencie dekadencie a senzacionizmu. Využíval rôzne aspekty portugalského modernizmu ako paulizmus, intersekcionizmus, senzacionizmus a futurizmus. Cieľom mojej práce bolo vyriešiť otázku vzťahu medzi básnikom a lyrickým subjektom.

Bibliografia

Primária

- *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*; Introdução, organização e notas de António Quadros; Publicações Europa-América, lda., Mem Martins Codex; Lisboa 1991

Secundária

- BACHELARD, Gaston; *A psicanálise do fogo*; Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1937
- BARREIROS, António José; *História da literatura portuguesa/ séc. XIX – XX*, 15ª edição; BEZERRA – EDITORA; Braga, 1998; p. 427
- BERNARDES, José Augusto Cardoso; *Revista COLÓQUIO/ Letras*, número 117-118; *Mário de Sá-Carneiro a cem anos do seu nascimento*; NOBAR – Grupo editorial Lda. Lisboa, 1990
- BURIANOVÁ, Zuzana; *O ideário modernista em Mário de Sá-Carneiro*; *Romanica Olomucensia VIII*; Olomouc: Vydavatelství UP Olomoucs. 9-11. 1996
- CABRAL MARTINS, Fernando; *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, nº 104; Editorial Estampa, lda., Lisboa 1994
- COLÓQUIO/ Letras, número 117-118; *Mário de Sá-Carneiro a cem anos do seu nascimento*; NOBAR – Grupo editorial Lda. Lisboa, 1990
- Coordenação: BRAZ DE OLIVEIRA, Antônio; *Mário de Sá-Carneiro, 1890-1916*/ Biblioteca Nacional. — Lisboa: BN 1990
- D’ALGE Carlos; *A experiência futurista e a geração de “Orpheu”*, 1.ª edição; Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Ministério da Educação; Lisboa, 1989
- KAYSER, Wolfgang; *Análise e Interpretação da Obra Literária. (Introdução à Ciência da Literatura)*, 7ª edição da tradução portuguesa por Paulo Quintela, Coimbra, Arménio Amado, 1985
- LUIZ ALVES CALDAS AMORA, André; *SÁ-CARNEIRO: UM SIMBOLISTA TARDIO?*, Cadernos do CNLF , Vol. XIII, Nº 04, Anais do XIII CNLF. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2009
- MOISÉS, Massaud; *A literatura portuguesa através dos textos*, 28ª edição; EDITORA PENSAMENTO-CULTRIX LTDA. São Paulo, 2002
- MUKAŘOVSKÝ, Jan; *Studie I*; Host – vydavatelství, s.r.o., Brno 2007
- NASCIMENTO DE AMORIM, Bernardo; a tese: *A mímica e o excesso: Mário de Sá-Carneiro, Arthur Rimbaud e o complexo de Ícaro*; Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, Minas Gerais 2010
- PAIXÃO, Fernando; *Poesia Mário de Sá-Carneiro*; EDITORA ILUMINURAS LTDA.; São Paulo 2001
- PESSOA, Fernando; *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*; Edições Ática; Lisboa 1996

- *Poesias*, Obras completas; Lisboa, Edições Ática, 1946
- SARAIVA, António José; LÓPES, Óscar; *História da literatura portuguesa*, 16ª edição; PORTO EDITORA LDA.; Porto, 1995
- SÁ-CARNEIRO, Mário de; *Poesia*; Org. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Agir, 2005. Col. "Os Nossos Clássicos"
- SIMÕES, João Gaspar; *Vida e Obra de Fernando Pessoa. História de uma Geração*, 3ª edição; Bertrand; Lisboa 1973
- *Taira – Revue du centre de recherché et d'études lusophones et intertropicales*, C.R.E.L.I.T. N°4 – 1992, Université Stendhal – Grenoble III

Sites de internet

- <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=906&cat=Ensaio&vinda=S>
- <http://sites.google.com/site/dicionariodesimbolos/ceu>
- <http://www.sobre.com.pt/a-simbologia-do-ouro>
- <http://circulocubico.wordpress.com/2008/05/16/o-simbolismo-do-fogo-atravs-do-tempo-culturas-e-religies/>
- <http://pimentanegra.blogspot.com/2005/08/caro-e-ddalo-e-o-desejo-de-ser-livre.html>
- <http://www.unimep.br/phpg/mostraacademica/anais/5mostra/4/388.pdf>