

A Correspondência entre Sá-Carneiro e Pessoa, 1916: Vidas de Artista

Paula Morão

Universidade de Lisboa – Centro de Estudos Comparatistas

Resumo: 1916: Sá-Carneiro, em Paris, escreve a Fernando Pessoa no rescaldo de *Orpheu*, preparando e ficcionando – ou encenando – a morte. No contexto da sua poesia e do epitáfio que Pessoa escreveu sobre o seu amigo, este texto propõe-se estudar a correspondência desse ano.

Palavras-chave: Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, correspondência, epistolografia.

Abstract: 1916: Sá-Carneiro, in Paris, writes to Fernando Pessoa in the wake of *Orpheu*, preparing and fictionalizing – or dramatizing – his death. In the context of his poetry and of the epitaph written by Pessoa for his friend, it is the aim of the present article to study that year's correspondence.

Keywords: Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, correspondence, epistolography.

Diversos estudiosos que sobre *os de Orpheu*¹ se têm debruçado trataram já a correspondência trocada entre Pessoa e Sá-Carneiro; das cartas do primeiro chegou-nos reduzidíssimo número,² mas da pena de Sá-Carneiro saíram muitas páginas de epístolas mais ou menos longas, sobretudo datadas a partir da sua ida para Paris em 1912. Tem sido destacada a importância do laboratório de escrita constituído pelo epistolário, o que a

leitura comparada de novelas, poemas e correspondência extensamente confirma.³ Esse processo de circulação de temas, motivos e léxico acentua os laços entre os dois autores, situando-se nas camadas de um palimpsesto que a cada passo dá a ver a amizade profunda, a gemelidade entre propósitos artísticos e entre aquilo que Sá-Carneiro amiúde designa como as Almas dos dois poetas. Lembrem-se, neste enquadramento, as publicações de Sá-Carneiro no ano de 1915: em *Orpheu* saem poemas que virão a ser parte de *Indícios de Oiro*⁴ e *Manucure*, e edita-se *Céu em Fogo. Oito Novelas*. Considere-se ainda a produção poemática de 1916: diversos são os poemas inclusos nas cartas a Pessoa, transcritos e completados no caderno que Sá-Carneiro virá a remeter por correio a Fernando Pessoa nos dias anteriores ao suicídio, a 26 de Abril (como adiante se verá). Nesta ocasião tomaremos como *corpus* de análise as cartas datadas de 1916, nelas procurando os modos de construção do auto-retrato do artista – quer dizer, rastreando os traços identitários de um sujeito que se retrata no plano psicológico e como poeta, na indissolúvel dualidade daquele que se aproxima da morte mas se distancia dela, vencendo-a pelo princípio vitalista de escrever, escrever sempre.

A abrir a carta de 8 de Janeiro de 1916 (n.º 191, 254-256), lê-se: “O meu estado psicológico continua a mesma caçarola rota” (254); notemos a comparação com elementos concretos do quotidiano a representar o mundo interior, assim tornando perceptíveis os semas de inadequação e inutilidade. Mas logo a seguir emerge a pulsão criadora dividida entre o impulso negativo e a sua ultrapassagem pela escrita, expressos em “Cheguei ao ponto de escrever estas quadras” (as primeiras quatro do poema “Crise lamentável”, que Pessoa virá a publicar na *Athena*, n.º 2, 1924), sublimando a pulsão de morte. O que nesta importa destacar é a porosidade entre a caracterização psicológica e a sua transmutação em poesia; Fernando Cabral Martins formulou estes processos nas seguintes palavras lapidares, que podem ajudar-nos a ler toda a correspondência:

(...) o interesse desse texto [“Aquele que estiolou o génio”, carta de 10 de Maio de 1913] é mostrar a forma pela qual o poema e a carta se misturam, tornando-se poema o que não pode ser dito senão em verso, ou retornando à prosa da carta, em que se dilui. Neste caso, tão íntima é a mistura que a

autonomização do poema é impossível. O laboratório de escrita que as cartas de Sá-Carneiro são (...) transmuda a carta em poema como um dos seus resultados, sem deixar de ser uma carta. (...)

Porém, outros momentos há em que os poemas se autonomizam, mais ou menos. Sempre com a noção de que não se trata apenas de esboços ou fragmentos, mas de textos acabadamente inacabados, estruturalmente incompletos, dissolvidos na carta que só por breve espaço os torna visíveis a ponto de poderem ser transcritos.⁵

O crítico postula o território impuro, poroso e paroxístico em que se situam as epístolas e os fragmentos de poemas (ou os poemas completos) que Sá-Carneiro inclui nas cartas. E sublinha um ponto que me parece luminoso, ao referir o inacabado que faz do uso voluntário do fragmento uma questão de poética: se voltarmos ao que antes dizia, encontramos a fina parede que separa mas articula entre si os dois pólos, não opostos mas contíguos, do registo epistolar e dos versos inclusos no texto das cartas. Sá-Carneiro já experimentara estes processos nas novelas e em certos poemas, como “Caranguejola”,⁶ em que o nome “Mário” pede ao leitor menos treinado a identificação entre a pessoa empírica e o sujeito que, no corpo do poema, de si fala e a si se dirige como a um outro, uma máscara, um ente fantasmático. O nó górdio entre os diversos lugares da obra do autor de *Dispersão* está aliás patente no uso do termo “caranguejola” na carta de 8 de Janeiro (n.º191, 255): “Infelicidade porém que já não – como outrora – esse sofrimento me doire. Hoje apenas, juro-lhe, se me fosse possível, apagaria o oiro... Ai, ai que caranguejola!”; como em outros textos, Sá-Carneiro trabalha aqui sobre o par dialéctico constituído pelo trivial próximo da caricatura (“caranguejola”: caranguejo demasiado grande, desajeitado, caricatural; carripana) e o “oiro” heráldico que “outrora” deu cor e brilho ao “sofrimento”. Uma vez mais o sujeito se define na saudade do passado, mesmo que doloroso – porque no presente o seu rosto é já o da decadência, o da ruína.

Tais dilemas encontram-se no cerne do universo estético em que Sá-Carneiro e os da sua geração laboram: o sujeito constitui-se *como sujeito de estesia*, e representa-se cindido entre eu e eu, mais aquele *super ego* que sobre isso escreve, distanciando-se do campo de batalha que represta a sua vida feita versos, ou ficção, ou cartas. Na mesma carta de 8 de Janeiro de 1916 que acima citava, logo a seguir à transcrição dos versos, escreve Sá-

Carneiro: “A melhor terapêutica (...) é escrever a ‘Novela Romântica’ (...) É o único remédio! Cada vez posso menos deixar de ser *Eu* – e cada vez sofro mais por ser *Eu*” (255); temos neste passo exemplar a figuração do sujeito paroxístico, que é mas não é uno, e que existe apenas como composição de figura. Na carta seguinte, de 13 de Janeiro de 1916 (n.º 192, 256-8), outros elementos se referem a isso mesmo, a propósito de “3 revistas literárias – e duas mais ou menos paúlicas: o *Centauro*, o *Exílio*” (256):

Ao menos não sou só eu que estou doido. Porque creia, meu pobre Amigo: *eu estou doido*. Agora é que já não há dúvidas. Se lhe disser o contrário numa carta próxima e se lhe falar como dantes – você não acredite: O Sá-Carneiro está doido. Doidice que pode passear nas ruas, claro. Mas doidice. Assim como o Ângelo de Lima sem gritaria. Literatura, sensacionismos – tudo isso acabou.

Motivo recorrente na correspondência, a loucura inscreve-se no contexto da estesia, aquela que se exprime nas revistas e tem por protagonistas outros “rapazinhos”(256) semelhantes aos que fizeram *Orpheu*. Mas repare-se bem naquela passagem à terceira pessoa (“O Sá-Carneiro está doido”), exibindo a distanciação de um sujeito lúcido que a si mesmo se observa, se retrata, se encena e se dá a ver. Que deve, pois, ler aquele a quem a epístola se dirige? Pois bem, ele lerá uma representação escrita do mascarado cujo nome é Sá-Carneiro, o mesmo que em *post scriptum* faz chegar ao amigo as três últimas quadras do poema de que lhe enviara as primeiras quatro na carta precedente,⁷ confirmando o papel principal que sempre lhe coube – o daquele que transmuta em verso uma vida que não coincide já com o experienciado, mas com a complexa edificação de um *eu* ficcionado. Trata-se então de um movimento do exterior para o interior do sujeito: mantendo as aparências e a compostura, é dentro de si que a loucura reina, uma loucura *de artistas*, uma separação do mundo que isola mas enaltece narcisicamente aquele que assim se dá a ver e a ler. O sujeito é texto, ou, como escreve Cabral Martins no passo já citado, são “textos acabadamente inacabados, estruturalmente incompletos, dissolvidos na carta que só por breve espaço os torna visíveis a ponto de serem transcritos” (cf. nota 5). Os poemas constroem-se no fluir do discurso epistolar que os apresenta como *work in progress*; ora este processo tem uma muito relevante consequência: excluindo do universo das cartas quase tudo o que se refira

ao quotidiano e à vida prática do sujeito, o auto-retrato fixa um sujeito dândi, para o qual são desprezíveis as minudências do mundo quotidiano, banal e material.

Por isso se compõe um *portrait d'artiste*, na esteira de Baudelaire, de Oscar Wilde ou de Huysmans, artistas e dândis que, de acordo com o modelo clássico, do vulgo se afastam – como Ricardo de Loureiro e outras figuras da novelística de Sá-Carneiro. Nas fotografias da idade adulta, Sá-Carneiro surge como um rapaz composto e alinhado, altivo e distante, parecendo mais velho que a sua idade, mas *doublé* da face que se perde no labirinto e no vórtice de uma existência em rodopio, dramatizada e em movimento de desgaste que se vai intensificando. Em muitos textos o poeta glosa esses modelos de auto-representação, sobrepondo à pose e ao trajar convencional motivos que os modernistas vão buscar à herança finissecular e ao expressionismo, como o equilibrista, o *clown* e o dândi, ou à mitologia clássica, como Narciso e as figuras do labirinto, juntando-lhes os cafés, mito moderno por excelência. Sempre conflitual, o *eu* defronta-se consigo mesmo num combate escatológico de que também a correspondência tem marcas; veja-se a propósito o espectro com que o sujeito se defronta e a que em várias cartas de 1916 atribui o nome de “Zoina”, sugestivo termo de sonoridade marcada. Tomemos por exemplo “A Zoina silva sobre mim despedaçadoramente” (n.º 201, 8 de Março de 1916: 270); ou ainda, na carta de 24 de Março (n.º 210: 279):

(...) a Zoina silva cada vez mais forte – lisonjeira, meu Deus, lisonjeira[,] toda mosqueada a loiro e roxo: por isso mesmo cada vez mais Cobra – cada vez maior, mais perigosa.

“A Zoina” ergue-se como personagem feminina sob os traços da *femme fatale*, incarnando as sinuosas curvas de um réptil, emblema dos perigos da sedução que conduz à morte. Assim, na arena fantasmática em que o sujeito se move, o perigo intensifica-se, no carácter híbrido do som sibilante e frio que se situa entre a “Cobra” e o tigre que Fernand Khnopff representou na tela,⁸ híbrido e andrógino guerreiro de um tempo sem tempo. Outros pintores coetâneos representam este imaginário: sirvam de exemplo as esfinges hieráticas, as medusas e os monstros marinhos de feminino rosto de Franz Von Stuck (1863-1928), Félicien Rops (1833-1898) ou Gustav Klimt (1862-1918).

Evoco estes artistas porque neles se desenha a linha sinuosa de uma arte do início do século XX em que se representam motivos do maior relevo em Sá-Carneiro: atracção e repulsa pelo feminino, representando a castração mas também a sedução amorosa; o enigma da Alma, a nevrose e a desrazão, a perturbante presença de figuras de duplo que as “crises” de Sá-Carneiro bem epitomizam. Na estética finissecular e nos seus prolongamentos no dealbar do século XX, esta conflitualidade multifacetada potencia a presença da melancolia, do dolorismo e da tristeza, do mergulho nas profundezas da Alma e da abulia, frequentes vezes desaguando, como no poeta de *Indícios de Oiro*, na hiperconsciência, crescendo no terreno fértil da solidão daquele a quem a alma gémea falta dolorosamente. A perdição avizinha-se nesta paisagem desolada e sem outra voz que a do sujeito, buscando saída nos “*potins*” que pede ao amigo nas cartas trespassadas de angústia que lhe vai endereçando. Na requintada estesia que criou, Sá-Carneiro encontra as ruínas de uma grandeza nebulosamente perdida e nelas renasce, cada vez mais doridamente, nestas cartas de 1916. Vazio e sem som, o cenário aperta-se e abate-se sobre o sujeito com o peso das coisas sem tempo e sem corpo, à semelhança das telas de Giorgio de Chirico (1888-1978) – sem gente ou com a evidência do esvaziamento do humano, o pintor representa os restos de um tempo áureo e heróico, povoado de melancólicos e fantasmáticos manequins. Voltemos a Sá-Carneiro, que na carta de 3 de Fevereiro de 1916 (n.º 197: 260-63) agradece a Pessoa as “suas palavras sobre a minha carta desolada e os meus versos terríveis”, e, em clave interseccionista, evoca a infância perdida de mistura com a *cocotte* de cabaré que nunca foi:

Minhas fitas de cor, meus laços, minhas plumas, minhas filigranas! Tanto enleio perdido, tanta carícia desfeita! A Zoina, a grande Zoina sempre! Mas que lhe hei-de eu fazer?... (261)

A estesia está sempre presente, ordenando o *puzzle* das lembranças com a precária racionalidade de que o sujeito é capaz. A carta prossegue com alongadas precisões sobre a “Novela Romântica” em que vem trabalhando, agora com o “aparecimento dum novo personagem: (...) outro grande amigo, de alma, esse: o escritor polaco E Stanislaw Belcowsky[,] moço artista emigrado (...) incompreendido e desgraçado.” (261). E acrescenta

algo capital para o meu propósito: “Estanislau Belcowsky *sou eu*. Falará das suas estranhezas, que serão as minhas, das suas ânsias que são as minhas”. Ao que se junta, linhas abaixo, o seguinte resumo da relação do protagonista com as outras personagens da “Novela Romântica”, que, de tão clara, quase dispensa um juízo analítico:

Numa palavra, enquanto Heitor é um romântico presentindo o interseccionismo (presentindo-o através de Belcowsky), Belcowsky é, puramente, um Inácio de Gouveia, um Ricardo de Loureiro... um Mário de Sá-Carneiro... Compreende bem o anacronismo *voulu?* (262)

Aqui temos a osmose entre vida e obra, concebendo-se o *eu* sinalizado pelo nome empírico no mesmo plano que as personagens já nossas familiares de *A Confissão de Lúcio*.⁹ O sujeito tem o rosto multifacetado dos que o habitam – reverberando uns sobre os outros, como precisa a carta seguinte (de 5 de Fevereiro; n.º 198: 264-266), explicitando “o espelho” que procura objectivar no seguinte esquema das personagens da novela em preparação (264):

Heitor – romântico-sensacionista

Estanislau – sensacionista puro

O conde Ludovico Bacsay – romântico simples

Expondo o plano da novela a Pessoa, Mário de Sá-Carneiro mostra os alicerces do seu trabalho de escrita, feito a partir de funções perfeitamente distribuídas pelas suas personagens. Deduzimos então que ele-mesmo – ou melhor, “Eu próprio o outro”¹⁰ – se inscreve por entre os estilhaços de si que, paradoxalmente reunidos, compõem a tela de um “sensacionista puro”, esse “Estanislau” que já se dissera ser espelho do autor que lhe dá vida. Quanto aos nomes russos, já os conhecemos também das novelas; sabemos por isso que se trata de dândis de face magoada por detrás da máscara, como o são sempre os verdadeiros dândis, dos quais faz parte Mário de Sá-Carneiro. O método declarado chama-se interseccionismo, que o mesmo é dizer, uma elaborada e disciplinada técnica de composição das figuras e do que elas simbolizam, erguendo-se da mente criadora do autor que assim se faz a si mesmo, literalmente, um ser de papel, matéria dos sonhos, literatura.

Por assim ser se justifica plenamente outra formulação da personagem no texto da mesma carta, retomada ainda num *post scriptum* – multiplicidade que, longe de testemunhar a dispersão, antes configura o princípio de uma junção de traços justapostos para compor a figura vista de vários ângulos:

Estanislau será um fantasma às avessas: o fantasma duma criatura que ainda não nasceu: *o fantasma dos heróis de novelas de uma nova arte ainda não nascida*: o fantasma, em suma, de Inácio de Gouveia, de Ricardo de Loureiro. (...)

P.S. – Sobre a “Novela Romântica”

A ideia do *fantasma às avessas* ocorrendo a Heitor entusiasma-lo-á inspirando-lhe uma grande esperança na beleza da sua própria alma – *no porvir ampliado da sua alma*: na sua grandeza total, afinal de contas. Como o homem da era das máquinas terá saudades talvez do período romântico: ele tem saudades da era em que *nascirão* os heróis de novelas como é já Estanislau. E sente os dois jactos de beleza fundirem-se-lhe a ouro na sua própria alma. Tudo isto o alcooliza e dimana. (265-266)

Nestes passos fica bem patente o sentido de composição de *Dispersão*: “A ideia do *fantasma às avessas*” constrói-se no terreno do paradoxo e do paroxismo: por um lado, nela se processa a fusão imperfeita entre tempo passado e futuro, com o presente de permeio; por outro, mostra-se bem a insubsistência desta construção fantasmática e espectral, mas que aspira à totalidade; por outro lado ainda, esta concepção norteia-se pelo intervalo que se quer pouco nítido entre o material concreto, o insubsistente e o imaterial, devendo assinalar-se o “ouro”, metal alquímico, simbolizando a “beleza” que ocupa o espaço da “alma”. Além disso, formula-se nestes passos a modernidade, epitomizada pela “era das máquinas”, mas com “saudades talvez do período romântico”, implicando assim uma reflexão sobre a historicidade e sobre o valor relativo do novo, a apontar o futuro mas manchado pela nostalgia de um passado. Produz-se deste modo mais um enigma que só a literatura poderá decifrar, pois Estanislau será moldado como personagem a cavalo entre um tempo em que havia “heróis de novelas” e o tempo de agora, tanto mais deceptivo quanto se guarda a lembrança viva do que foi, ou do que nunca deixou de ser – uma época de “heróis”, reforçando o signo de Saturno que sobre tudo paira e tudo rege.

Retome-se a mesma questão girando a objectiva para outro ângulo, neste passo do excerto citado: “E sente os dois jactos de beleza fundirem-se-lhe a ouro na sua própria alma. Tudo isto o alcooliza e dimana”. Aqui se confundem os territórios materiais e os símbolos do etéreo precívél: gravados a “ouro”, matéria nobre e heráldica, os “dois jactos de beleza” inscrevem-se afinal sobre a “alma” etérea e fugidia; mas esta não garante a permanência, porque não tem a consistência da estátua, antes é líquido que facilmente se evola e dilui, desaparecendo de acordo com a sua condição de “fantasma às avessas”. A escrita, no entanto, vence todos os paradoxos: ela inscreve no papel-pedra a descrição do processo de diluição do *eu*, do mesmo passo que questiona a matéria do álcool que se evapora – será líquido?, será gasoso?, ou será algo *entre deux* e mais forte que esses estados à beira de fenecer na bruma – será literatura, será poema ou novela? No fim de contas, o literário pode “fixar o instante” (268), se em tal pudermos acreditar, quer dizer, se não tivermos lido “O fixador de Instantes”,¹¹ restaurando o paradoxo aqui em evidência: o “instante” escapa-se por entre as letras que representam os conceitos em forma de palavra, não se pode fixar porque é construção textual, ficção, representação do insubsistente que escapa à representação, numa luta condenada ao malogro e ao recomeço. O sujeito moderno, o sujeito artista é um Sísifo em efígie, sempre, mas sempre a recomeçar; ao invés da personagem mítica, porém, o *eu* de Sá-Carneiro desenha um término para o seu suplício: caminha para a morte a passos largos, como mostram as cartas datadas de 1916 que enviou ao seu irmão de Alma, Fernando Pessoa.

Aproxima-se o desfecho, que se dará a 26 de Abril, da vida-obra de Sá-Carneiro. Nas cartas datadas de Março de 1916, o leitor acompanha o vórtice dos últimos dias: veja-se a carta de 5 de Março¹² (com o tremendo e insistente pedido a Pessoa de que vá ter com a ama, pedindo-lhe que empenhe o cordão de ouro), bem como as que se lhe seguem sobre o mesmo assunto ou com variações em torno dele. Mais relevante que uma análise da situação material de Sá-Carneiro se me afigura, no entanto, olhar para os processos literários a que nunca deixa de dar destaque. Sirvam de exemplo as cartas datadas de 24 e de 31 de Março (n.º 210 e 211, respectivamente).¹³ A primeira expõe o tema em versão curta, referindo-se à “Zoina” e à dificuldade de escrever, justificando-se com versos da

segunda das “Canções do Declínio”;¹⁴ escrita uma semana mais tarde, a missiva de 31 de Março retoma os motivos da loucura e da pulsão de morte, amplificando-os retoricamente – como se a epístola anterior fosse um rascunho a preparar a maior elaboração e extensão da que se lhe segue. Trata-se de dois textos de forte intensidade dramática, visível *ergo gratia* na abertura da missiva de 31 de Março:

A menos dum milagre na próxima 2ª feira 3 (ou mesmo na véspera) o seu Mário de Sá-Carneiro tomará uma forte dose de estricnina e desaparecerá deste mundo. É assim tal e qual – mas custa-me tanto a escrever esta carta pelo ridículo que sempre encontrei nas “cartas de despedida”... (279-280)

Veja-se a estratégia de encenação da morte, preparada com vários dias de antecedência e anunciada ao amigo que se encontra em Lisboa, sem poder fazer nada e ele próprio a braços com uma crise pessoal. Observe-se também a distanciação do sujeito, apresentado a Pessoa nestas linhas como um outro transformado em figura literária, obedecendo a um programa narrativo traçado a regras convencionais. A estesia continua a dominar, como aliás fica reforçado logo a seguir, quando a simbiose entre o desfecho que se prepara e os versos se torna explícita; siga-se mais este passo:

Pelo mesmo correio (ou amanhã) registadamente enviarei o meu caderno de versos que você guardará e *de que você pode dispor para todos os fins* como se fosse seu. (...) Não me perdi por ninguém: perdi-me por mim, mas fiel aos meus versos:

Atapetemos a vida

Contra nós e contra o mundo...

Atapetei-a sobretudo contra mim – mas que me importa se eram tão densos os tapetes, tão roxos, tão de luxo e festa... (280)

Recorde-se o que atrás ficou dito sobre o carácter de amplificação desta carta em relação à de 24 de Março, patenteando-se na repetição dos mesmos versos nela transcritos, aqui seguidos de um acrescento explicativo. Mas registre-se sobretudo, por entre a planificação da cena em que decorrerá o suicídio, o cuidado em enviar a Pessoa o caderno de versos, reiterado na carta seguinte (n.º 212, sem datação).¹⁵

É sabido que Sá-Carneiro virá a concretizar apenas a 26 de Abril o suicídio que um mês antes vem anunciando ao amigo. Entretanto, nas duas últimas missivas,¹⁶ de 17 e 18 de Abril, a fusão “a oiro” (para citar carta já referida) entre Mário e “Eu Próprio o Outro”¹⁷ dá ainda espaço à construção de figura: “A minha doença moral é terrível (...) vivo uma das minhas personagens – eu próprio minha personagem – *com uma das minhas personagens*” (284). O sujeito empírico foi absorvido pela teatralidade da personagem, e a fricção entre os níveis em que se desdobra o *eu* coincide com aquela que paroxisticamente se expressava no poema “7”, de *Indícios de Oiro*. Por outras palavras, o “qualquer coisa de intermédio” daquele poema de 1914 foi-se expandindo, e articula o “Orgulho” dândi (carta de 18 de Abril de 1916, n.º 217: 286-7) que atravessa toda a obra de Sá-Carneiro, até ao fim preocupado com o “caderno de versos” que enviou a Pessoa:¹⁸ a Obra é o que subsiste da vida deste poeta, como ele mesmo mostra nas cartas enviadas a Pessoa.

Trata-se de um caso exemplar da existência de papel daquele que morreu jovem, como escreverá Pessoa, usando o estilo clássico que lhe permite distanciar-se da dor sentida. Voltemos às densas palavras de Fernando Cabral Martins atrás citadas: o epistolário compõe-se de textos “acabadamente inacabados, estruturalmente incompletos”, inscrevendo-se na tradição finissecular em que se erguem como faróis as obras de Camilo Pessanha e de António Nobre, reconhecidos avatares d’*os de Orpheu*; mas Sá-Carneiro abre ele mesmo linhas prospectivas em que se inscreverão os da *presença* e muitos, muitos mais.¹⁹ A literatura portuguesa – a literatura, *tout court*, não pode dispensar estes autores em cujas obras se conjuga a “perfeição das cousas”²⁰ poemáticas com a inquietação espelhada nos temas e motivos que glosam. De entre eles, a questão identitária ganha o peso e a leveza de um centro que sobre nós paira e nos atrai para o mundo perigoso da beleza e do desassossego. O labirinto é sem fim e sem remissão – di-lo a poesia moderna, di-lo a história crítica destes autores. A ela junto a pequenina luz do sol negro deste texto em que, luzeiros perenes, brilham os textos de Mário de Sá-Carneiro.

NOTAS

¹ Fernando Pessoa, “Nós os de *Orpheu*”, *Sudoeste*, Novembro de 1935. O texto pode ler-se no seguinte volume: Fernando Pessoa, *Crítica – Ensaios, artigos e entrevistas*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000: 522-3.

² Salvo indicação em contrário, segue-se o texto de *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001. Indica-se o número da carta e as respectivas páginas. Algumas cartas de Pessoa estão incluídas em: Mário de Sá-Carneiro, *Correspondência com Fernando Pessoa*, 2 volumes, edição de Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Relógio d’Água, 2003.

³ Vejam-se os verbetes de minha autoria “Mário de Sá-Carneiro” e “Mário de Sá-Carneiro - Obra”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coord. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Caminho, 2008.

⁴ O livro virá a ser editado postumamente, em 1937, pelas Edições Presença. O caderno de versos está disponível em cópia digital no site da Biblioteca Nacional Digital, onde se lê a seguinte descrição: “Conjunto de 32 poemas autógrafos, em caderno de capa dura azul, com assinatura do autor na capa, na diagonal. (...) Estes poemas, escritos em vários locais (Paris, Lisboa, Camarate, Barcelona) e em várias datas (1913 Jun-1915 Dez.), foram ordenados e passados a limpo pelo poeta com vista à sua publicação e enviados ao amigo Fernando Pessoa pouco antes da sua morte, em 1916. (...) Após a morte do poeta, Pessoa foi publicando alguns poemas de *Indícios de Oiro* em revistas, como *Contemporânea*, *Athena* e *Presença*, mas a obra completa só foi editada pela primeira vez em 1937, pela Presença, com base em cópia cedida por Fernando Pessoa: *Indícios de Oiro*. Pôrto: Presença, 1937. Esta colectânea esteve na posse dos herdeiros de Fernando Pessoa até 2007, altura em que foi adquirida pela BNP, a 6 de Dezembro, em leilão realizado pela Potássio4.”

⁵ Fernando Cabral Martins, “Critérios de Edição”, in Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, p.208. Segue-se nas citações de poemas o texto desta edição.

⁶ “Caranguejola” é datado de “Paris – novembro 1915”, e figura em *Indícios de Oiro*, 1937 (ed.ut.: 132-133).

⁷ Trata-se do poema “Crise Lamentável”, ed.ut.:137.

⁸ Fernand Khnopff (1858-1921), *Des caresses*, 1896 (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles).

⁹ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio – Narrativa*, 1913. Utilizo a edição de Fernando Cabral Martins, Assírio & Alvim, 1998.

¹⁰ Título de uma das novelas de *Céu em fogo*. Uso a edição de Fernando Cabral Martins, Assírio & Alvim, 1999.

¹¹ “O Fixador de Instantes” é mais uma das oito novelas de *Céu em Fogo*.

¹² N.º 207: 276-7.

¹³ Vejam-se as pp.279-281 da edição utilizada. Na nota de Manuela Parreira da Silva a esta missiva lê-se: “Esta carta responde a uma das poucas cartas conhecidas de Fernando Pessoa para Sá-Carneiro, datada de 14 de Março de 1916 – ver *Correspondência (1905-1922)*, ed. cit.: 208-210” [refere-se ao volume que, com esse título, a autora preparou para a Assírio & Alvim, 1998]. Teresa Sobral Cunha insere neste ponto da correspondência do poeta de *Dispersão* a carta de Pessoa, datada de “Lisboa, 14 de Março de 1916” (vol. II: 167-168); o mesmo faz com outras cartas de

Pessoa, em ambos os volumes da sua edição: Mário de Sá-Carneiro, *Correspondência com Fernando Pessoa*, 2 volumes, edição de Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Relógio d'Água, 2003.

¹⁴ São os seguintes versos: “Atapetemos a vida / Contra nós e contra o mundo.” (p.279); cf. *Indícios de Oiro*, ed.ut.: 104.

¹⁵ Manuela Parreira da Silva não data nem anota esta carta. Teresa Sobral Cunha data-a de 3 de Abril (2003, vol. II: 172 e 217).

¹⁶ Teresa Sobral Cunha inclui ainda um bilhete de adeus datado de 26 de Abril (2003, vol. II: 179 e 218).

¹⁷ Cito de novo o título de uma das novelas de *Céu em Fogo*.

¹⁸ “Estou com cuidado no meu caderno de versos”, escreve mesmo no fim da última missiva ao amigo (n.º 217: 287).

¹⁹ A este propósito, consulte-se: Fernando Martinho, *Mário de Sá-Carneiro e o(s) outro(s)*, Lisboa, Hiena, 1990.

²⁰ Cito “O Sentimento dum Ocidental”, de Cesário Verde (IV, estrofe 37). Uso a *Obra Completa de Cesário Verde*, ed. Joel Serrão, Lisboa, Livros Horizonte, 1992.