

Notas sobre o diálogo poético entre Sá-Carneiro e Pessoa

Fernando Cabral Martins

Resumo

A relação epistolar entre Pessoa e Sá-Carneiro documenta profundas alterações na sua escrita poética, que evidenciam a influência decisiva de Sá-Carneiro. Quer o próprio caminho para a invenção dos heterónimos pessoanos quer o essencial da configuração mítica de Sá-Carneiro como personagem-de-poeta podem ser observadas no quadro do diálogo entre eles.

Palavras-chave: Sensacionismo, Modernismo, heteronímia, dissolução do eu, dissonância.

Abstract

The epistolary relationship between Pessoa and Sá-Carneiro documents profound changes in Pessoa's poetic writing, which show the decisive influence of Sá-Carneiro. Both the way towards the invention of Pessoa's heteronyms and the essential features of the mythical configuration of Sá-Carneiro's as the character of a poet can be seen in the dialogue between them.

Keywords: Sensationism, Modernism, heteronymy, dissolving self, dissonance.

Notas sobre o diálogo poético entre Sá-Carneiro e Pessoa

Fernando Cabral Martins

O processo de revolução da linguagem poética em Pessoa e Sá-Carneiro vai sofrer uma aceleração decisiva no início de 1913. De facto, dá-se pouco tempo antes um acontecimento – histórico e textual – que é o início da correspondência entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. E sabe-se da importância que essa relação poética há-de tomar, muito documentada, e citada sobretudo a partir de uma frase basilar de Álvaro de Campos, escrita em inglês e que cito na tradução de Tomás Kim: “O Sensacionismo começou com a amizade entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Provavelmente é difícil destrinçar a parte de cada um na origem do movimento e, com certeza, absolutamente inútil determiná-lo. O facto é que ambos lhe deram início” (Pessoa, 1966: 148).

Acerca da relação entre os dois poetas, é notável o testemunho de Rebelo Bettencourt, que colabora no *Portugal Futurista*, e que escreve no *Diário dos Açores*, em 13-7-1956, a propósito da publicação de uma antologia dos poemas de Côrtes-Rodrigues: “Santa Rita Pintor era muito inteligente. Excepcionalmente inteligente. Por ele soube que a figura dominante do grupo tinha sido Mário de Sá-Carneiro. O próprio Fernando Pessoa recebera a sua influência. / – Você, Fernando Pessoa, disse-lhe uma vez, na minha presença, Santa Rita Pintor, já não é o mesmo depois que Sá-Carneiro morreu.”

Depois, a própria relação de Sá-Carneiro com a heteronímia se torna clara quando, na dedução pioneira de Jorge de Sena, se vê o nome de Alberto Caeiro como homenagem explícita a Sá-Carneiro (por via da semelhança fonética dos nomes, bem como do acerto exacto das suas cronologias, um e outro tendo vivido 26 anos). Alberto Caeiro mostra ser, nesta aproximação, e para reaproveitar uma formulação que Fernando Pessoa refere a Teixeira de Pascoaes, um Sá-Carneiro “virado do avesso, sem o tirar do mesmo lugar” (Pessoa, 1966: 148).

Para além de que a dedicatória do “Opiário” a Sá-Carneiro, primeiro poema da primeira publicação de Álvaro de Campos no *Orpheu*, mostra uma conexão que é mais do que

uma homenagem ditada pela amizade. O que acontece quando lemos o “Opiário” é que aí reconhecemos, precisamente, uma figura decalcada da galeria de Sá-Carneiro e que é representada em filigrana. Aquele *dandy* sentado num café de Paris, as suas metáforas engastadas de pedras preciosas, a sua inclusão de termos da experiência urbana moderna e a constante fascinação cosmopolita, são marcas que trazem à memória, em Sá-Carneiro, as imagens do primeiro Álvaro de Campos, mostrando a íntima compatibilidade entre as duas imagens de poeta.

Até que ponto a amizade entre Pessoa e Sá-Carneiro é produtiva e pode ser provada pela leitura da poesia ortónima nesses primeiros meses de 1913. E isto sem que o modo de tal eficácia seja precisável, e sem que a colaboração entre ambos, que a correspondência documenta, passe por qualquer mecanismo de influência. Sabe-se que, no final desse ano de 1913, Mário de Sá-Carneiro publica dois livros, *Dispersão* e *A confissão de Lúcio*. E que é ao longo desse primeiro ano da sua amizade que na poesia escrita por Fernando Pessoa irá surgindo, progressivamente, um tema novo, o da crise do Eu. Esta crise mina os alicerces da identidade e é multiplicada pela crise da representação a que se chamou Paulismo, e que, num halo que se propaga a partir deste ismo e desta atitude, conduz a uma prática sistemática da inconsistência semântica, da sinestesia generalizada – ou, no termo de Baudelaire, “correspondência” –, daquilo que é, literalmente, a diluição do sujeito e do sentido dos textos.

Isso é especialmente visível em poemas em prosa como “Além” ou “Bailado”, que mais tarde Sá-Carneiro há-de atribuir a uma personagem de poeta russo – Petrus Ivanowitch Zagoriansky – mas que em Fevereiro e Março de 1913 assumia como poemas seus, e de uma linguagem nova, que apresenta em carta a Pessoa usando os seguintes termos (carta de 3 de Fevereiro de 1913): “[Estas linhas] não se aparentam em coisa alguma com o que até hoje tenho composto” – e, aliás, Sá-Carneiro até poderia acrescentar que não se aparentam em coisa alguma com o que em língua portuguesa até então havia sido composto. E dá exemplos de “Além” como: “Mãos santas de rainha, loucas de esmeraldas”, ou ainda o extraordinário “Um pouco mais e brotar-me-iam asas...” (Sá-Carneiro, 1958: 64 e 67). Mais adiante, a 25 de Março, Sá-Carneiro envia a primeira parte de “Bailado”, e realça uma passagem em que se abeira da imagem surrealista: “O mar é um seio a vibrar; e o seio golfa, endoidecido” (Sá-Carneiro, 1958: 94).

O facto é que Pessoa reage mal, como outros amigos, a todas essas novidades: “1913 / 1-4. (Terça) [. . .] Estive em casa do João Correia de Oliveira até à 1 1/2 da madrugada. Li-lhe o *Bailado* do Sá-Carneiro; nem ele nem eu gostámos muito” (Pessoa, 1966: 32).

O facto é, também, que a caracterização vanguardista específica do Paulismo chegará até formas próximas da escrita automática – como se exemplificará pelo poema de Pessoa de 1914 que começa com o verso “Bateram com uma bota na cabeça de metade do silêncio” (Pessoa, 2005: 258). Mas, no fundamental, verifica-se, pela própria sequência textual em que se inclui, que o Paulismo opera, ao longo desse ano de 1913, como um estranhamento da linguagem que conduz a uma crise da identidade subjectiva. Os poemas ferem pela sua desarticulação semântica e o sujeito dos poemas dissolve-se numa nebulosa de sombras.

A influência de Sá-Carneiro em Pessoa progride como se resultasse de uma espécie de conversão. Por exemplo, num poema de Pessoa como “Cortejo Fúnebre”, escrito a 23 de Março de 1913, lê-se: “Não saber eu quem sou” (Pessoa, 2005: 164). E logo no poema *Pauis*, a 29 de Março, “O mistério sabe-me a eu ser outro...” (213). Depois, no poema *Auréola*: “eu [...] Contenho um eu-além” (167). Em Maio, escreve: “Sei que não sou eu...” (174). Em Junho, há este verso em “Hora Absurda”, poema que há-de ser publicado em 1916: “Eu sou um doido que estranha a sua própria alma...” (183).

O tema da fragmentação do sujeito repercute-se constantemente até ao final desse ano de 1913 e ao princípio de 1914: o verso “eu não sei o que sou [...]” é repetido em dois sucessivos poemas (186 e 190). Há, por outro lado, momentos em que o tema passa por um pastiche directo de Sá-Carneiro, como no poema “Acontece em Deus” (194): “Entre mim e a vida há uma ponte partida, / Só os meus sonhos passam por ela...”.

A intersecção entre o “eu” e o “outro” (202) mistura-se com uma inquietante identificação entre a “alma” e o “exílio” (203). Num crescendo, em Fevereiro de 1914 lêem-se em Pessoa versos que dramatizam um desejo que está prestes a ser realizado e se encontra em plena tensão: “Doo-me ser eu continuamente... / Não haver fuga dentro em mim pr’a mim!...” (212).

E logo, no mês de Março de 1914, ou perto disso, Pessoa cria (ou fixa) os nomes e os géneros de texto a que há-de chamar os heterónimos. E essa criação vem dar forma ou, numa palavra, vem dar estabilidade à vertigem introduzida alguns meses antes pelo tema sá-carneiriano da crise do sujeito. A heteronímia vem a ser uma resposta imediata, dada pelo génio de Pessoa, à impossibilidade de escrever ou de pensar que a crise subjectiva do

Paulismo instaurara e cavara até ao extremo da afasia – e, na verdade, apesar da intensidade dos últimos poemas de Sá-Carneiro ser de primeira ordem em toda a sua obra, a sua escrita em 1916 é uma lenta anquilose do sarcasmo.

Antes disso, há, em 1915, as séries organizadas por Sá-Carneiro para os números 1 e 2 de *Orpheu*: “Para os ‘Indícios de Ouro’” e “Poemas sem Suporte”. A primeira tem uma unidade temática em torno da dispersão do Eu, mas em que surge uma sombra do Tu como materialização do desejo erótico extremo (“A Inegalável”). A realidade está toda incluída na consciência que se tem dela, na alma ampliada, versão sá-carneiriana do Sensacionismo, modo de ser da fusão e da síntese. Esta primeira série é datada de Paris, Lisboa e Barcelona, numa deambulação cosmopolita que corresponde à sua tematização do labirinto subjectivo.

Já a segunda série é de Lisboa, e de actualidade, o que é marcado pelas datas apostas aos poemas, o que, no caso de “Manucure”, esclarece ser de escrita posterior ao *Orpheu* 1. Ambos os poemas desta segunda série, intitulada “Poemas sem Suporte”, remetem para o ambiente modernista numa versão futurista dele, e repetem a lógica da montagem dos dois poemas de Álvaro de Campos que haviam saído em *Orpheu* 1: a um primeiro poema rimado e de teor elegíaco sucede um segundo que faz explodir as formas composicionais e transmuta a lamentação em euforia. Este mecanismo de contrastes serve de modo diferente a Sá-Carneiro, porque para Álvaro de Campos tudo é sensação, e a “Ode Triunfal” é um gráfico da febre de imaginação que transporta um homem, enquanto em “Manucure” há uma viagem para a realidade, há uma visão, mesmo imprecisa, da “mágica teatral da atmosfera” – há uma produção de teor quase fotográfico de aspectos do mundo exterior urbano. E há em “Manucure” a utilização arriscada de processos tipográficos que dão ao poema uma presença plástica: a ondulação gráfica da linha que é um verso que cita a ondulação do ar, a colagem das marcas comerciais, a intensificação do volume de som dada pelo próprio corpo das letras utilizadas, tudo processos de espacialização e de visualização que dependem de princípios analógicos de construção, longe já da poesia pura que a tradição simbolista perseguia.

Talvez por isso – pelo recurso a processos plásticos, alheios às palavras, e ao jogo espacial das formas – Pessoa tenha repetidamente minimizado o poema “Manucure”, desde a “Tábua Bibliográfica” de 1928, em que o refere como um “poema semi-futurista (feito com intenção de *blague*)” (Pessoa, 1999a: 374). Depois, numa carta a Gaspar Simões

de 10 de Janeiro de 1930 em que trata da edição dos livros do amigo: “O volume de poemas, aliás, compor-se-ia tão-somente da *Dispersão* e dos *Indícios de Ouro*. Hesito em se deveria ou não ser incluída a ‘Manucure’, ou, sendo incluída na obra, se deveria ser incluída no volume dos poemas, ou no fim de *A confissão de Lúcio*. Ainda farei por pensar nisso, e dizer o que saiu de o pensar” (Pessoa, 1999b: 189). Pessoa hesita em incluir “Manucure” na obra de Sá-Carneiro, ou até em considerar esse texto, sequer, um verdadeiro poema – pois coloca a hipótese de o pôr como o anexo improvável de *A confissão de Lúcio*. O que é dizer tudo sobre o que pensa de uma das colaborações capitais de Sá-Carneiro em *Orpheu*.

Há ainda um texto dactilografado sem data em que Pessoa escreve (BNP/E3 14E-2): “far-se-á, logo que oportuno, a edição, talvez em um só volume, da obra de Mário de Sá-Carneiro. Essa edição excluirá ‘Amizade’ e ‘Princípio’, mas incluirá, não como arte, porém como simples curiosidades, ‘Manucure’ e um artigo de jornal”.

Assim, “Manucure” nem sequer é arte. Menos ainda que *blague* – é uma “simples curiosidade”. Do ponto de vista de Pessoa, esta opinião tão negativa em relação a “Manucure” terá talvez a ver com um gesto retrospectivo de recusa da Vanguarda e das obras em que o excesso de espectacularidade vanguardista se manifesta. É a opinião de um Pessoa modernista, portanto, que coloca todo o seu vanguardismo à guarda de Álvaro de Campos, o qual, pelo seu lado, se dedica metodicamente a desfazê-lo (quero dizer, por outras palavras: a “Tabacaria” será a “Ode Triunfal” sem o pique da Vanguarda).

No entanto, o próprio Sá-Carneiro manifesta um grande apreço pelo seu poema para-futurista, que, aliás, prepara em directa correspondência com a sua própria leitura da teatralização heteronímica de Pessoa, criando uma *persona* que assuma o lugar de sujeito. Na radicalidade desse procedimento de escrita, desvelam-se a vontade vanguardista e o excesso como projecto – uma e outro alheios à poética de Pessoa.

Depois da morte do amigo, e por seu legado explícito, Fernando Pessoa fica com a incumbência de editar a obra impublished de Sá-Carneiro. E, ao contrário da sua própria obra, que os seus amigos presencistas lhe pedem para publicar em livro, e cuja preparação ou acabamento ele vai diferindo constantemente, já em relação à obra de Sá-Carneiro faz tudo para que ela seja publicada na sua integralidade. No fim, a situação bibliográfica de Sá-Carneiro é diametralmente oposta à de Pessoa. Um acaba por ver publicado quase tudo o que escreveu, o outro deixa quase tudo por publicar.

Nesta conjunção há um ponto importante, o facto de Pessoa, ao actuar como editor, necessariamente passar para o texto editado as suas opções estéticas e morais próprias. O exemplo mais flagrante dessa intervenção editorial é a retirada do poema “Caranguejola” do lugar que lhe tinha destinado Sá-Carneiro no seu livro *Indícios de Ouro*, por achar que a sua “índole” não se coaduna com aquela que predomina no livro. Assim, a edição corrente do grande livro de poemas de Mário de Sá-Carneiro circulou durante dezenas de anos sem esse particular poema. Ora, acontece que “Caranguejola” é, talvez, o grande poema de todo o livro *Indícios de Ouro*, e que o facto de ele ter sido retirado do seu lugar altera de forma determinante a leitura do seu todo. Portanto, esse gesto de editor por parte de Pessoa acaba por consistir na sobreposição da sua leitura do livro à própria proposta de leitura que está explícita na organização do livro tal como pensada por Sá-Carneiro.

É verdade que o amigo lhe tinha dado inteira liberdade para editar a obra como lhe parecesse melhor. E é verdade que esse poema viria a fazer parte de um conjunto, “Os Últimos Poemas de Mário de Sá-Carneiro”, que Pessoa publica na *Athena* com um prefácio, de tal maneira organizado que esse conjunto ficará a constituir a pedra-base de toda a leitura futura de Sá-Carneiro, e que através dele e sobre ele se configura o que se poderia chamar a sua fortíssima personalidade mítica. Mas, por esse duplo gesto editorial, Pessoa torna-se quase-autor de Sá-Carneiro, e Sá-Carneiro torna-se um produto, ou mesmo uma espécie de semi-heterónimo de Fernando Pessoa. A eficácia da edição de Pessoa é tal que dá a ler os poemas de Sá-Carneiro como integrantes de uma aventura literária que os inclui e os supera.

Mas a relevância poético-crítica das edições de Sá-Carneiro por Pessoa começa antes, naquela série intitulada “Poemas de Paris” que devia ter saído em *Orpheu* 3. Na verdade, conhecem-se, nesse caso, um conjunto de instruções de publicação que são enviadas por Sá-Carneiro em carta de Outubro de 1915. Começa aí por referir a lista dos poemas: “Escala”, “Sete Canções de Declínio”, “Serradura”, “Abrigo”, “Cinco Horas”, “O Lord”. E acrescenta, na mesma carta: “Você vai dá-las ao Pintor? Olhe, no fim de contas, faça como quiser, *como se os versos fossem seus* [...]. Há só uma coisa importante: Não quero que sejam publicadas duas das canções: a 3.^a e a 4.^a. *Dou a isto muita importância*. Podiam entretanto sair as outras com o título de ‘Cinco Canções de

Declínio’. À ensemble dos meus versos quero este frontispício: ‘Poemas de Paris’” (Sá-Carneiro, 1959: 106).

Aquilo que Pessoa vai fazer no *Orpheu* 3 – tal como o jogo de provas tipográficas que hoje conhecemos nos pode mostrar – é uma variação do plano deixado por Sá-Carneiro. Não publica “Escala” a abrir – mas, em contrapartida, publica as 3.^a e 4.^a das “Sete Canções de Declínio”, além de reordenar os três poemas em redondilha “Abrigo”, “Cinco Horas” e “Serradura”. Assim, aquilo que faz é a supressão de um poema seguida de re-seriação dos outros. E, neste caso, a operação editorial, sendo uma prefiguração da construção quase-heteronímica que os “Últimos Poemas” de *Athena* levarão a cabo, parece servir a coerência própria dessa série. De facto, “Escala” é uma composição eufórica, que está em completo contraste com os restantes poemas, que são de “declínio”, de “serradura”, de “bruma”, de decepção e de queda. Sem esse poema inicial, cortado por Pessoa, o conjunto ganha uma coerência temática que é firmemente sublinhada pela presença do lugar de escrita no título da série – “Poemas de Paris” – e pelas datas dos poemas, que os situam numa sequência cerrada de Julho a Setembro de 1915, num pequeno período sucessivo ao *Orpheu* 2 e que simultaneamente conta a história do homem-personagem Mário de Sá-Carneiro – que se afasta de Lisboa – e da personagem do poeta na sua deriva pelos temas da decadência e da “raiva mal contida” (Sá-Carneiro, 2010: 102).

Nestas três séries, organizadas para cada um dos três números de *Orpheu*, Sá-Carneiro põe em cena as três fases de uma transformação acelerada que leva do Paulismo ao Sensacionismo – sem nunca usar estas designações. A última delas, preparada por Pessoa, vai culminar, no malogrado n.º 3, com a invenção de um tom inaudito, de uma linguagem nova, em que propõe uma espécie de harmonização serial de toda a dissonância: como se lê num exemplo da 3.^a canção “de Declínio”, “Embora num funeral / Desfraldemos as bandeiras” (Sá-Carneiro, 2010: 88). E a grandeza dessa dissonância ganha mesmo um herói cabisbaixo, que é “O Lord” – que, como diz o poema, está “reduzido a viver de imagens” (102). Neste contexto, a situação textual dos “Poemas de Paris” de Mário de Sá-Carneiro tem uma densidade e uma coerência novas, potenciadas pela arte de edição de Fernando Pessoa.

Referências

- PESSOA, Fernando (1966) *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Ed. Jacinto de Prado Coelho e Georg Rudolf Lind, Lisboa, Ática.
- ____ (1999a) *Crítica*, Ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ____ (1999b) *Correspondência 1923-1935*, Ed. Manuela Parreira da Silva.
- ____ (2005) *Poesia 1902-1917*, Ed. Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (1958) *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. I, Ática.
- ____ (1959), *Cartas a Fernando Pessoa*, vol. II, Lisboa, Ática.
- ____ (2010), *Verso e Prosa*, Ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.