

ARRA  
NHA  
CE  
US



# QUANDO EU MORRER BATAM EM LATAS

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO  
CEM ANOS DEPOIS

GIORGIO DE MARCHIS (ORGANIZAÇÃO)

## Índice

---

---

9	Introdução	
15	1. Teresa Rita Lopes, <i>Mário de Sá-Carneiro, mestre de Fernando Pessoa</i>	
31	2. Maria Helena Nery Garcez, <i>Desventuras da modernidade</i>	
41	3. Piero Cecucci, <i>Simbologia e representação do duplo em Céu em Fogo: Eu-Próprio o Outro.</i>	
57	4. Fernando Cabral Martins, <i>Paradoxos da sinceridade</i>	
65	5. Enrico Martines, <i>José Régio leitor de Mário, ou O Triunfo da Sinceridade do Artista</i>	
77	6. Ana Nascimento Piedade, <i>Itinerâncias estéticas em Mário de Sá-Carneiro</i>	
85	7. Simone Celani, <i>"Serei, mas já não me sou". Sobre a sintaxe poética de Mário de Sá-Carneiro</i>	
101	8. Orietta Abbati, <i>De Simplesmente à Partida e mais poemas. A presença (não)escondida de Cesário Verde em Mário de Sá-Carneiro</i>	
115	9. Barbara Gori, <i>A relação arte-vida na primeira produção em prosa de Mário de Sá-Carneiro</i>	115
127	10. Ricardo Vasconcelos, <i>Uma carta de Tito Bettencourt a Fernando Pessoa, acerca de Mário de Sá-Carneiro</i>	127
141	11. Steffen Dix, <i>Mário de Sá-Carneiro e "o copo de café entornado no vestido branco da ideia duma inglesa 'tombée en enfance'"</i>	141
159	12. Ettore Finazzi-Agrò, <i>Aquém-tédio. A "lógica do menos" em Mário de Sá-Carneiro</i>	159
169	13. Jerônimo Pizarro, <i>Sá-Carneiro, Paulismo e Caeirismo</i>	169
181	14. Dionísio Vila Maior, <i>Mário de Sá-Carneiro: intranquilidade ou "dever do artista"?</i>	181
197	15. Lilian Jacoto – Roberta Ferraz, <i>A radicalidade da experiência na escrita de Mário de Sá-Carneiro</i>	197
207	16. Fernando de Moraes Gebra, <i>O conto-ensaio O Fixador de Instantes: laboratório de criação de Mário de Sá-Carneiro</i>	207
219	17. Francesco Genovesi, <i>Um espaço para a esfinge: a recepção italiana de Mário de Sá-Carneiro</i>	219
231	18. Paula Morão, <i>Mário de Sá-Carneiro – Ele próprio, o outro</i>	231

# 8

*De Simplesmente à Partida*  
e mais poemas

**A presença (não)escondida de Cesário  
Verde em Mário de Sá- Carneiro**



Orietta Abbati



---

Considerada no seu conjunto, a experiência estético-poética de Fernando Pessoa apresenta-se como um incessante e proteriforme dilatar-se no vasto e múltiplo espaço de criação literária, da qual o “drama em genitice” constitui o paradigma. Figura gigantesca, a do autor de *Mensagem*, às vezes devoradora de muitos poetas coevos, obscurecidos pela sua grande sombra, mas não para Mário de Sá-Carneiro, que, de facto, faz parte ou se junta à rumorosa família pessoana, em que o autor de *Dispersão*, todavia, ou até graças à vívida relação dialéctica no plano intelectual, como no mais íntimo e pessoal, com “o amigo de alma”, constrói a sua individualidade poética que, como precioso diamante, passado um século da sua morte, conserva uma fulgurante luminosidade.

O jogo ficcional dos heterónimos, de resto, deixando por um momento de lado a mais que abundante bibliografia crítica e hermenéutica a que deram origem, funciona às vezes como fúlgido e transparente espelho que, de modo iluminador, deixa emergir figuras de poetas e intelectuais explicitamente ou de forma mais velada implicados no aparecimento e na formação das *personae* pessoanas bem como do seu criador, como não podia deixar de ser. Uma evidência semelhante, com toda a razão, inclui ainda Mário de Sá-Carneiro, cuja correspondência epistolar, para além da obra literária, dá fecundo testemunho da produção estético-poética em ambos os protagonistas do grupo de *Orpheu*, onde aparecem copiosas referências e cruzamentos com autores e poetas lidos e conhecidos por eles.

Feita esta necessária premissa, e obedecendo ao título da presente comunicação, a figura aqui observada é a de Cesário Verde, cuja obra e percurso estético, entraram em diferentes graus e dinâmicas no mundo pessoano e sacariniano. O autor de *Sentimento dum Ocidental* parece de facto ser, usando as palavras de Helder Macedo “o poeta mais frequentemente citado na obra literária de Fernando Pessoa” (Macedo, 2011:52).



Cesário Verde, configura-se ainda como um dos mestres que os heterónimos Alberto Caeiro e Álvaro de Campos homenageiam na transparência das suas composições. Caeiro, faltando à inocência ficcional do seu ser “o descobridor da Natureza”, o nomeia, único entre os poetas modernos a aparecer nos seus versos, na terceira composição de *O Guardador de Rebanhos*, que assim diz: “Ao entardecer, debruçado pela janela, / e sabendo de soslaio que há campos em frente, / Leio até me arderem os olhos / O Livro de Cesário Verde”. Como confrirmação da devoção do mestre Caeiro em relação ao poeta que o tinha precedido “na maneira como olhava para as casas/e o modo como reparava nas ruas”, idêntico “ao de quem olha para as árvores”, Ricardo Reis no prefácio a *O Guardador de Rebanhos*, dedica a obra, “por desejo do próprio autor” a Cesário Verde. Álvaro de Campos, por sua parte, invoca-o, convocando em estreita relação intertextual *Sentimento dum Ocidental*, no segundo dos *Dois Excertos de Odes*: “E que misterioso o fundo unânime das ruas./ Das ruas ao cair da noite, Ó Cesário Verde, ó Mestre, / Ó do “Sentimento dum ocidental”! O próprio Pessoa prende com Cesário a “observar em verso”. Mais explícitos, e provavelmente com uma implicação íntima e pessoal, são os quatro fragmentos de *O Livro do Desassossego*, em que Pessoa, através da máscara do semi-heterónimo Bernardo Soares, reflete sobre a vivência existencial e estética de Cesário Verde.<sup>2</sup>

Também Sá-Carneiro encontra repetidamente Cesário mas, como se verá, a sua presença no *corpus* literário do autor de *Dispersão* surge cada vez menos explícita revelando, por outro lado, um processo subtil e discreto de inclusão e evolução da linguagem inédita e moderna que o autor de *Nós*, identificado como “Bucolista do Realismo” (Macedo, 2007: 88), tinha tido a coragem de antecipar e propor num ambiente cultural e intelectual que, parafraseando uma expressão de Pessoa referida a Sá-Carneiro, não existia ainda um público apropriado para tal.<sup>3</sup>

Daqui emerge uma condição de desfasamento temporal que envolve diversos artistas e poetas, em relação a um público ou a um leitor capaz de ler e apreciar uma nova poesia, cujas arquiteturas temáticas e lexicais a projetam para a frente. É o que sucede a Cesário Verde, quando experimenta com uma certa amargura e perplexidade a incompreensão por parte dos seus contemporâneos da própria

poesia,<sup>4</sup> do seu impulso inovador, podendo também neste aspeto ser aproximado a Baudelaire, que, nas palavras de Benjamin “ha scritto un libro che aveva a priori scarse prospettive di successo immediato. [...] Il lettore a cui si rivolgeva gli sarebbe stato fornito dall'epoca seguente” (Benjamin, 2014: 89).

O caso de Cesário na vertente portuguesa parece emblemático porque, como afirma Rosa Martelo, “Tal como Baudelaire, Cesário construía um novo sentido de poeticidade que precisaria de tempo para criar os leitores capazes de o compreender” (Martelo, 2005: 43). Finalmente o tempo, a época seguinte, oferecem-lhe os dois maiores poetas de *Orpheu* que elegem o autor de *Nim Bairro Moderno* como mestre, iluminando com luz certa a poesia de quem na verdade marcou “[...] a emergência das poéticas da Modernidade” (Martelo, 2005: 40).

Só isto bastaria para atribuir a Cesário “[...] o privilégio de ser o precursor do Modernismo de Pessoa e Cia Poética Iltida” (Silveira, 2003: 156), de que faz também parte Mário de Sá-Carneiro.

Que Cesário Verde tenha sido um poeta seminal para o grupo de *Orpheu* está amplamente demonstrado até pela vivência estética e literária de Mário de Sá-Carneiro. O autor de *Dispersão* foi um precoce e atento leitor de Cesário, tanto que a sua figura acompanha *in fieri* a sua génese e a sua transformação.

Sá-Carneiro, que inicialmente se considera só um prosador, recorre a Cesário transferindo literalmente uma sua poesia juvenil, *Ironias do desgosto*<sup>5</sup>, no conto *Loucura*, inserido na primeira recolha de narrativa breve *Princípio*, publicada pelo autor em 1912. Sem demasiado sublinhar que *Princípio* foi expungido da obra publicável de Sá-Carneiro, por parte de Pessoa, a recolha, definida por J. Pinto de Figueiredo “um diamante em bruto” (Figueiredo, 1983: 88), conserva um inegável valor para poder traçar e reconstruir o processo criativo que levou ao posterior volume de contos, *Céu em Fogo*, e às poesias *Dispersão* e *Indícios de Oiro*.

*Loucura*, tal como o resto da novelística e poesia juvenil de Sá-Carneiro, como afirma Lopes “não se afasta muito da tradição realista” (Lopes, 1995: 169), escrita seguindo uma sintaxe uma estrutura narrativa muito pouco originais, na qual no entanto se inicia uma primeira forma embrionária de uma temática que irá tornar-se uma espécie de *leit motif* também na narrativa mais madura, ou seja, a ideia da possibilidade “de driblar o fluxo do tempo, no intuito de fixar

4 A correspondência de Cesário Verde disto oferece eficaz testemunho, sobretudo uma das missivas enviadas a António de Macedo Papança, Conde de Monsaraz, poeta e seu íntimo amigo, datada de 29-8-1880, na qual escreve: “Uma poesia minha, recente, publicada numa folha bem impressa limpa, comemorativa de Camões, não obteve um olhar, um sorriso, um desdém, uma observação! Ninguém escreveu, ninguém falou, nem num noticiário, nem numa conversa comigo: ninguém disse bem, ninguém disse mal! [...] literariamente parece que Cesário verde não existe.” (Serão, s.d. [1963]: 204-205).

5 Publicada na revista *A Tribuna*, (Lisboa, setembro de 1875) mas composta no ano anterior, dela cito aqui alguns versos que deixam transparecer o sentido completo de toda a composição: “Porque é que tens no olhar, moroso e persistente, / As ombras dum jazigo e as fundas abstrações / E abrigas tanto fel no peito, que não sentes / o abalo feminil das minhas expansões? // [...] E eu só lhe respondo: - “Escuta-me. Conforme / Tu vibras os cristais da boca musical, / Vai-nos mimando o tempo - o cancro enorme / Que te há-de corromper o corpo de vestal”.

1 Também na *Ode Marítima*, Álvaro de Campos recorda Cesário Verde, com o qual partilha o valor estético das faturas comerciais, evocado nos versos: “Complexidade da vida! As faturas são feitas por gente / Que tem amores, ódios, paixões políticas, às vezes crimes / E são tão bem escritas, tão alinhadas, tão independentes de tudo isso! / Há quem olhe para uma factura e não sintá isto. / Com certeza que tu, Cesário Verde, o sentias.”

2 Assinalo as pontuais referências e considerações a este propósito de Helder Macedo. (Macedo: 2011: 53-54).

3 A frase de Pessoa relativa à futura publicação definitiva da obra de Sá-Carneiro assim revela “[...] não será feita por enquanto, pois não há ainda público propriamente dito para ela”, (Martins, 2000: 375).



espasmodicamente os efêmeros instantes de beleza” (Santana, 2015: 26). Neste, a explícita presença intertextual da poesia de Cesário não aparece em epígrafe mas na parte central da narrativa, em que o protagonista Raul, artista plástico, encontra na leitura “numa voz sonora” e “com grande sentimento” do texto poético, a revelação e a explicação do seu estado psíquico, que o empurram para o terrificante epílogo, o suicídio, por ingestão de soda cáustica, uma vez revelada pura “loucura” a aspiração a parar e fixar a beleza num instante, matando a própria companheira para neutralizar o tempo, “o futuro [que] é um ótimo saltador”. Isto faz com que *Ironias do desgosto*, por sua vez, muito provavelmente inspirada pela poesia *Charogne* de Baudelaire, tenha funcionado como verdadeiro catalizador, conferindo ao texto sacarneiriano um modelo e uma base estético-femática que se pode exatamente espelhar na composição de Cesário, cujo centro é a inevitabilidade do passar do tempo, “o cancro enorme”, representado por uma visão antecipada da velhice; pré-visão que chega a apagar a beleza presente, inibindo todo o lanço vital ou de paixão erótica do protagonista perante a mulher amada. O que pretendemos sublinhar na relação entre Sá-Carneiro e Cesário Verde é a sintonia que o jovem Mário, numa fase incipiente da sua escrita em prosa, encontra na juvenil poesia de Cesário, correspondência que, de modo diferido, estabelece uma ligação estreita com o autor de *Nós*, a ponto de confiar à poesia transcrita no texto a justificação argumentativa do próprio conto.

Claro que os temas recorrentes e as influências são comuns, ambos devedores de Baudelaire e, no caso de Sá-Carneiro, como por muitos amplamente demonstrado, a ligação com o Simbolismo, a presença de *topoi* fim de século surgem de forma persistente. No entanto, a relação com a obra de Cesário Verde no decorrer do tempo modifica-se, concorrendo para uma rápida evolução, em concomitância da passagem de Sá-Carneiro da prosa à poesia.

Sobre esta fase existem testemunhos precisos do próprio autor na densa correspondência com Pessoa que acompanham a génese e a redação das suas criações poéticas e em prosa, com reiterados comentários e reflexões a submeter à opinião do amigo. A evidente “extrema permeabilidade que existe entre a obra literária e a correspondência”, pontualmente posta em relevo por De Marchis na edição crítico-genética da recolha *Dispersão* (De Marchis, 2007: 112), permite-nos, de facto, tecer algumas considerações sobre o nascimento de *Partida*, a primeira da série de doze poesias que a constituem. Esta composição, como é sabido, teve um percurso bastante complicado, minuciosamente testemunhado nas cartas enviadas por Sá-Carneiro ao “amigo de alma”, entre 22 de fevereiro e 4 de maio de 1913 (De Marchis, 2007: 227-230). Certamente, o seu complexo percurso deve-se ao facto dela ter origem numa matriz cesariana. Treze quadras em versos decassílabos intituladas *Simplesmente* (De Marchis, 2007: 162-164) deviam constituir a primeira parte de uma longa composição enviada a Pessoa. Trata-se de “quadras naturais”, como o próprio Sá-Carneiro as define, a partir provavelmente do título *Naturais* da segunda parte da edição do *Livro de Cesário*

*Verde*, organizada por Silva Pinto. O processo imitativo, assumido sob a proteção de uma desejada irónica intenção lúdica do autor, que escreve “a imitação de Cesário Verde, como se tratava na ocasião de um puro divertimento sem amanhã – foi propositada! Mau gosto, é claro. Mas eu estava a brincar” (Silva, 2001: 56), revela, na verdade uma função não pouco importante da presença do autor de *O Sentimento dum Ocidental*. Embora convencido, até partilhando as perplexidades de Pessoa, em eliminar completamente as treze estrofes, para as substituir com aquela que será depois a quadra inicial da nova poesia, publicada como título *Partida*, permanece o facto que a Sá-Carneiro, aquela primeira tentativa não desagrada assim tanto. De certo modo, justifica como seu “Puro diletantismo” versos que testemunham como “da brincadeira nasceu uma coisa com algumas belezas. [...] Não lhe dando importância, apenas estimando-a” (Silva, 2001: 56).

No entanto, a renúncia a *Simplesmente* não parece ter sido precipitada, dadas as numerosas hesitações, antes de alcançar a decisão definitiva comunicada ao amigo na carta de 4 de maio de 1913, de substituir “toda a primeira parte de *Simplesmente* por esta única quadra” (Silva, 2001: 75):

*Ao ver passar a vida mansamente*

*Nas suas cores serenas, eu hesito,*

*E detenho-me as vezes na torrente*

*Das coisa geniais em que medito.<sup>6</sup>*

Coerentemente justificada pelo próprio Sá-Carneiro, toda a primeira parte da poesia pretende representar “a antítese entre a arte real”, que Cesário encarna, e “o idealismo”, introduzido por Sá-Carneiro na segunda parte. Com efeito, a intenção de provocar “propositadamente o choque”, como ele mesmo afirma, deu lugar a diversas interpretações da relação entre o autor de *Dispersão* e o poeta de *Nós*.

Recordo a este propósito a posição de Óscar Lopes que, não por acaso, intitulou um seu estudo *Mário de Sá-Carneiro ou a aposta contra Cesário* (Lopes, 1996: 159-178), no qual tende a evidenciar o contraste, a rutura, procurados por Sá-Carneiro, ao contrapor ao realismo poético cesariano a aspiração à superação da realidade trivial, para afirmar a ideia de elevação, reiterada em toda a sua poesia, como no verso “É subir, é subir além dos céus”, em volta do qual toda a composição é construída. No entanto, David Mourão-Ferreira, em *O voo de Ícaro a partir de Cesário* (Mourão-Ferreira, 1990: 204-212), ao propor uma inicial leitura comparada dos versos de *Simplesmente*, identifica a presença de diversas figuras e imagens que deixam transparecer a poesia de Cesário. Provenientes essencialmente de *A Débil*, elas cruzam-se também com outros textos poéticos, como *Responso*, ou a longa composição *Nós*. Basta ler algumas quadras sacarneirianas:

6 Na edição definitiva os primeiros dois versos serão modificados: “Ao ver escoar-se a vida humana-mente/Em suas águas certas, eu hesito”.



Em frente dos meus olhos ela passa  
Toda negra de crêpes lutosos.  
Os seus passos são leves, vigorosos;  
No seu perfil ha distinção, ha raça.

—  
... Agora sigo a sua silhueta  
Até desappar'cer no boulevard,  
E eu que não sou nem nunca fui poeta,  
Estes versos começo a meditar.  
Perfil perdido... Imaginariamente,  
Vou conhecendo a sua vida inteira.  
Sei que é honesta, sã, trabalhadeira  
E que o pai lhe morreu recentemente.

para colher na figura feminina que caminha no boulevard parisiense, as imagens da jovem mulher lisboeta, “esvelta e fina” de *A Débil*, observada por Cesário naqueles passos que o poeta tinha imaginado ser de uma pessoa “frágil, assustada”, mas de quem finalmente exalta a firmeza, aliada à simplicidade e à honestidade uma “existência, [...] de cristal; ou entrevê no verso “Toda negra de crepes lutosos”, os conteúdos cesarianos na primeira estrofe de *Responso*: “Toda de preto, às horas silenciosas, / Envolve-se nas pregas dum sudário”. Também os versos “Ai daqueles que nascem neste caos, / e, sendo fracos, sejam generosos!” presentes em todos a composição *Nós*, igualmente se reverberam na quadra de *Simplemente*: “Ai daqueles – os fracos – que sentindo / perdido o seu amparo, o seu amor, / caem por terra, escravos duma dor”. Por outro lado, se as quadras compostas ao estilo de Cesário Verde mostram aquilo que Sá-Carneiro não quer fazer, é igualmente verdade que nelas aparecem já adjetivações ou segmentos de versos que o autor de *Dispersão* irá empregar amplamente nas poesias posteriores. Aliás, condensando-se e definindo-se com maior intensidade e eficácia de sentido, acabarão por juntar-se ao *corpus* lexical do seu particular e específico idioleto, através do qual não só é possível identificar o estilo sacarnetiano mas, não poucas vezes, perceber o significado de toda a composição que em torno dele parece ter sido construída ou concebida. Da supressão de *Simplemente*, restam e transitam em *Partida* o verso “É preciso ter força e reagir”, que, reelaborado na base de uma diferente estética, “o idealismo” em oposição à “arte real” de Cesário, assim sintetizada pelo próprio Sá-Carneiro, ecoa na quarta estrofe: “Porque eu reajo. A vida, a natureza, / que são para o artista? Coisa alguma. / O que devemos é saltar na bruma” / Correr no azul à busca da beleza”; tal como o epíteto “garridos”, referido em *Simplemente* aos “móveis úteis, sensatos” de “Uma casa modesta e socegada”, não desaparece, mas será retomado na poesia *Chico Horas*, onde o reencontramos, com uma inversão e negação do tranquilizador calor

de uma humilde mas tranquila vida em família, como eficaz conotação da mesa de café parisiense: “Minha mesa no Café, / Quero-lhe tanto ... A garrida / Toda de pedra brumida, que linda e que fresca é!”, eleito por Sá-Carneiro como único lugar de realização dos seus desejos agora abortados, “Cafés da minha preguiça, / Sois hoje – que galardão! – Todo o meu campo de acção / E toda a minha cobiça.”, constatado de ser só um “herói de novela / que autor nenhum empregou...”.

Em suma, a imitação estilística e métrica da poesia de Cesário Verde, serviu de base de partida, constituindo um especial *background* para Mário que, como declara numa estrofe de *Simplemente*, não tinha no seu horizonte tornar-se poeta: “E eu que não sou nem nunca fui poeta, / Estes versos começo a meditar”.

Também a posterior eliminação daquela que considera uma espécie de “decalque no plano horizontal [...] da escrita poética de Cesário” (Mourão-Ferreira, 1990: 211), representa o ímpeto para a “expressão vertical”, que constitui o movimento dominante de toda a recolha, pelo menos até à poesia *Dispersão*. De facto, para usar as próprias palavras de David Mourão-Ferreira, “Foi também Cesário Verde, [...] quem afinal despertou, em Mário de Sá-Carneiro, esta consciência do seu próprio destino” (Mourão-Ferreira, 1990: 211). A divergência de Cesário aliás está já escrita nas bases estéticas da sua poesia, gerada por um olhar, novo, atento e circunscrito à realidade. Seleccionando as imagens do mundo circunstante, nas ruas de Lisboa ou na propriedade agrícola de Linda-a-Pastora, poesias como *Num Bairro Moderno*, *Cristalizações*, *O sentimento dum ocidental* ou *Nós* revelam, como nunca ninguém tinha feito antes, depurando-o dos gastos refluxos românticos, o “[...] ritmo do vivo e do real”, que certamente deve ter atraído a atenção de Sá-Carneiro. Mas o autor de *Dispersão*, com a sua postura de aristocrática distância, captando a realidade como expressão do “lepidopterismo burguês” e que, no seu dandismo fora de moda, escreve em *Manicure* versos radicalmente divergentes da visão cesariana: “Fora: dia de Maio em luz / E sol-dia brutal, provinciano e democratico / Que os meus olhos delicados, refinados, esguios e cidadãos/ Não podem tolerar”, só poderia escondê-lo, não antes, porém, de se ter apoderado do ritmo e da rima que a poesia de Cesário lhe tinha mostrado; ter colhido e compreendido a mobilidade do seu olhar, capaz de recompor nos versos o dinâmico pulsar do mundo real por ele atravessado, para a contra-atacar com a sua *Partida*, “à busca da beleza”, transferindo o movimento do olhar a todo o corpo, tornado sujeito e objeto de uma poesia construída sobre uma nova estética autorreferencial e narcisística, propícia para a elevação, para a verticalidade, embora mantendo ainda estreitas ligações com a poesia simbolista.

Todavia, a escolha drástica de eliminar, com uma esponja, as quadras em que reverbera fortemente a poesia de Cesário Verde, ou de conservar-lhe o ritmo e descartar o real, não apaga a sua sombra. Tem-se a impressão que a primeira estrofe mostre um vestígio das quadras de *Simplemente*, uma presença na ausência, intuível logo nos primeiros versos: “Ao ver escoar-se a vida humanamente / Em suas águas certas, eu hesito”. A sua construção, com a referência



ou a retoma do decorrer da vida humana nas suas “águas certas”, parece derivar de outros que os precedem, isto é, dos versos de *Simplymente*, em que, seguindo o modelo de Cesário, efetivamente aparece a realidade das existências na sua burguesa previsibilidade e humanidade, como esta breve citação evidencia: “Elas trabalham. Têm confiança./ Se às vezes o seu pranto é mal retido,/ Em breve seca, e volta-lhes a esperança / Com a alegria do dever cumprido”. O eu poético, afinal, apresenta-se no início de *Partida* como quem apenas observou aquele mundo e dele guarda nos olhos a recordação ainda viva. Daqui, a hesitação que desvanece no momento em que declara “Afronta-me um desejo de fugir” para depois, em ulterior tom exortativo e perentório, afirmar no *explicit* da longa composição: “O meu destino é outro, é alto e raro” e sair, portanto, definitivamente do cerco de sombra de Cesário Verde.

O poeta de Nós, contudo, não desaparece completamente do horizonte estético de Sá-Carneiro. É de facto interessante a declaração do poeta sobre “O mais belo livro dos últimos trinta anos”, publicada “no Inquérito literário da República” (13/04/1914). O autor cita, após “os poemas inéditos de Camilo Pessanha, o grande ritmista”, “o Só de António Nobre”, e “frisantemente o livro do futurota Cesário Verde, ondulado de certo, intenso de Europa, zigzagueante de Esforço” (Sá-Carneiro, 1978: 188). Considerada nas suas diversas componentes, a declaração mostra uma consciência analítica extraordinária, que em poucas palavras e aparentemente escolhidas seguindo um gosto acentuado pela hipébole, condensa a herança estética de Cesário de quem o autor de *Indícios de Ouro* se sente mais próximo. Poderia parecer mesmo fora do espaço e do seu tempo real a referência ao futurismo, mas o final tem de ser entendido como projeção para uma estética futura, - interseccionismo, sensacionismo -, das imagens criadas por Cesário, como em *O sentimento dum ocidental*, mas não só nele, o que vem de algum modo certificado pelo advérbio “frisantemente”, frequente entre outros na própria poesia de Sá-Carneiro, que alude também à precisão do olhar cesariano, “futurante”. O autor de *Dispersão*, dele colhe, de facto, com o eficaz oxímoro “ondulado de certo”, a capacidade de unir ao olhar exato o movimento, a que se junta a projeção forte para a Europa, muito presente na poesia de Cesário, incluindo em *Nós*, de ambiente rural, mas em que pulsa o trabalho, a capacidade de transformação do mundo, em que na *fazenda* de família não existe “nem uma planta só de mero ornato!” e as primícias atingem o resto da Europa. Sá-Carneiro reconhece ainda à poesia de Cesário uma configuração dinâmica, zigzagueante, sublinhando com maiúscula a expressão “de Esforço”, que confere uma consistência visual ao gesto da escrita versificatória, enquanto se envolve num percurso ainda inexplorado ou, pelo menos, novo. A opinião, sintetizada com ritmo poético pelas sugestivas e inesperadas palavras de Sá-Carneiro, estabelece uma ligação direta entre a projeção para a frente da poesia de Cesário com a sensibilidade estética do autor de *Manucure*, como poderemos ver nas composições mais marcadamente modernistas do próprio

autor. Inúmeras estão espalhadas nos versos, as expressões, inéditos epítetos poéticos já presentes no autor de *Sentimento dum ocidental* que ecoam na poesia de Sá-Carneiro, de que vale a pena dar alguns testemunhos, não sem primeiro sublinhar o fascínio e a especial eficácia de certas imagens nos versos cesarianos que aparecem deslocados, não casualmente, também na correspondência.

A extensa carta enviada a Pessoa a 3 de fevereiro de 1913, em que Sá-Carneiro expõe, de modo um tanto precipitado e entusiástico, os conteúdos e o estilo de *Além*,<sup>7</sup> contos esboçados prevalentemente em prosa poética, dos “quase versos”, projeto a que com alacridade se está dedicando, é disto um exemplo perfeito. O autor, revelando mais uma vez que toda a correspondência sacarneiriana é sensivelmente permeável aos textos literários, tece a própria missiva com amplas citações do conto em preparação, “emaranhadíssimo”, como ele mesmo o define que, encontrando-se numa fase incipiente, se revela fragmentário e certamente distante da versão definitiva que deveria ter.<sup>8</sup> Entre os diversos fragmentos de *Além* reportados pelo autor e com a evidente intenção de esclarecer ao amigo a eficácia estética e expressiva de algumas frases, capazes de traduzir a ideia de beleza, alguns, como “(...) cavalgada medonha dos ângulos agudos que se lança em tropel sobre o seu corpo ideal a materializá-lo”, ou “uma gaiola picaresca de losangos”, “palmas de espadas” mostram uma clara derivação de Cesário Verde. A mesma explicação dada por Sá-Carneiro, enquanto continua a afirmar:

*E em face disto toda a beleza cairá em estilhaços. Você compreende que tudo isto é muito estranho. No entanto eu sinto-o. E diga-me: não seria horrível ver a girar em volta dum corpo lindo e nu uma gaiola de losangos de ar (...) E os ângulos agudos saltando sobre essa carne? Já num verso diz Cesário que odeia “os âcidosos gumes e os ângulos agudos”.*

(Silva, 2001: 43)

centra-se exatamente sobre os versos extraídos de *Contrariedades*,<sup>9</sup> que na carta assumem uma função hermenéutica além da de referência à *autóritas* por ele reconhecida ao autor de *O sentimento dum Ocidental*. De facto, Sá-Carneiro abandona a citação do verbo do primeiro hemistiquio do verso cesariano que realmente recita, “Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes”, para o substituir com “odeia” com que introduz a citação cesariana, realizando aparentemente uma

7 O projeto não verá a luz do dia mas, junto a um outro texto em prosa poética *Boilado*, irá constituir aqueles que Giorgio De Marchis definiu como «textos-plataforma» sobre os quais Sá-Carneiro se «apoia» para compor [...] os doze poemas de *Dispersão* numa língua nova que não é senão o Modernismo sacarneiriano”. (De Marchis, 2007: 112).

8 Escreve Sá-Carneiro: “Junto vão umas linhas que tenho escrito ultimamente. [...] Elas aí vão (considere-as apenas como excertos ainda não polidos)”, (Silva, 2001: 41).

9 Os versos de *Contrariedades* aqui referidos dizem: “Amo, insensatamente, os ácidos, os gumes / E os ângulos agudos”.



falsificação ou inversão do sentido original dos dois versos de *Contrariedades*. Mas aqui, creio, encontra-se mesmo a profunda assimilação da estética cesariana, expressa com o gosto, embora “insensato”, em elementos e imagens normalmente conotados como negativos ou desagradáveis, “os ácidos, os gumes e os ângulos agudos” que se transfunde na sacariniana, em que é o próprio conceito de beleza a ser derrubado e reformulado, instituindo-se como novo “sentido” estético da beleza do “horível”, ou “beleza errada”, como noutro lado proclamam os versos de Sá-Carneiro, a que todo fragmento de *Além* parece conduzir e aludir.

Voltando à poesia, podemos, mais amplamente, constatar que esta deixa transparecer uma evidente permeabilidade ao idioleto de Cesário Verde. Uma expressão como “timbre de oiro”, presente em *Deslumbramentos*, com a qual o poeta conota o efeito acústico da voz feminina de Milady, instala-se nos versos do autor de *Dispersão*, acabando por se constituir como elemento central de todo o seu idioleto. Os significados atribuídos à palavra “ouro”, na sua polissemia estética, desempenham de facto uma função poética, dando forma à construção em verso, do qual o *leitmotiv* o próprio termo se torna emblema, capaz de representar uma ideia complexa, para lá da predileção, de ascendência simbolista, para o precioso cronónimo. Em suma, no lexema “ouro” e na sua forma adjetival “dourado”, ou até no verbo “dourar”, convergem temas portantes tanto em *Dispersão* como em *Indícios de Oiro* onde, nesta última obra, a imagem do “oiro”, tornando-se esboço do percurso poético, condensa em si o sentido pleno da inteira recolha.

No confronto com a poesia cesariana, aliás, pode-se imaginar o quanto certas expressões possam ter encontrado na sensibilidade estética de Sá-Carneiro uma sua continuação e reelaboração, evidenciando, só para dar mais alguns exemplos, a predileção pelos inéditos, como “brancamente” em *Apoteose* ou “veladamente” em *Estátua falsa*, como também o próprio título de *Certa voz na noite, ruivamente*, que poderia ter encontrado um modelo nas numerosas adverbiais de Cesário, como “rubramente” ou “amareladamente” presentes em *Sentimento dum ocidental*, mais tarde incorporados pelo autor de *Dispersão* no campo visual dos seus próprios “olhos modernistas”.

Não é sequer de excluir que a requintada sequência rítmico-lexical das estrofes de diversas poesias de Sá-Carneiro, como *Rodópio*, *Distante melodia* ou a quinta das *Sete canções de declínio* siga o exemplo da enumeração poética presente na obra-prima cesariana acima citada que, também através desta técnica de construção, revela uma capacidade visionária moderna e rica de novas potencialidades expressivas. Trata-se de um efeito sonoro e visual em que a reverberação de Cesário Verde, ainda que através de um fenómeno de intertextualidade não consciente, ou talvez voluntariamente procurado, está presente, tornando mais que perspicaz a afirmação de Sá-Carneiro relativamente ao autor de *Nium bairro moderno*. Inesperadamente, de facto, aparecem versos como “Seu efêmero arrepto / Ziguezagueia, ondula, foge / Pela minha retentiva...”, em *Ápice* em que transparece um verso de Nôz: “E inda viajo, muita vez, absorto, / Pelas várzeas da minha retentiva”, ou em *Caranguejola*, de *Os últimos poemas*, quando lemos: “Quanto a

tú, meu amor, podes vir às quintas feiras, / [...] Agora no meu quarto é que tu não entras, mesmo com as /melhores maneiras: / Nada a fazer, minha rica. O menino dorme. Tudo o mais acabou.”, é inevitável não recordar estes versos de Cesário: “Mas ir, contigo à Igreja, isso não vou, / Lá nessa é que eu não caio!”.

Aproxima-os não só o facto de constituir o *explicit* de ambas as poesias, mas a intenção sarcástica com que o eu poético sacariniano, ao qual não é estranha uma forte tendência para a autoironia, acaba por fechar literalmente a porta ao mundo, para reafirmar um espaço essencialmente egótico em que ele possa ficar até ao fim, na estética do isolamento e da impossibilidade de se relacionar com o outro; em Cesário, a provocatória declaração acaba por extinguir e cancelar toda uma tradição romântica, além de deixar aflorar uma certa propensão anticlerical impondo, no espaço de um decassílabo e de uma redondilha maior, a presença de um Eu poético em revolta, da qual transparece já a futura iconoclastia modernista que irá encontrar na *blague* uma das suas mais eficazes realizações.

Certamente, o autor de *Dispersão* deve ter colhido este germe em Cesário Verde. Isto é, Sá-Carneiro deve ter visto na sua poesia aquilo que o autor de *Nium Bairro Moderno* não podia ainda realizar, trazendo à luz aqueles “vocabulos insonoros que o poeta não chegou a escrever ou [...] imagens incriadas que não pôde conceber”. (Martelo, 2005: 9) e que esperavam por quem as pudesse revelar, como de facto ele fez.

De resto não há grande distância entre os extraordinários versos de Cesário “Se eu não morresse nunca! E eternamente / Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!” na sua triste mas agónica aspiração à eternidade, indispensável para imaginar a perfeição e os versos de Sá-Carneiro “Porque eu reajo. / A vida, a natureza, que são para o artista? Coisa alguma / O que devemos é saltar na bruma, / Correr no azul à busca da beleza”. Os dois encontram-se no terreno da consciência estética; a perfeição procurada por Cesário da beleza, ambos certos que só a poesia poderia constituir o único espaço para a sua realização, a única arma concedida aos poetas para vencer a morte.

## Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. (2014). Di alcuni motivi in Baudelaire. *Angelus Novus. Saggi e Frammenti*. R. SOLMI (ed.). 1.ª edição. Torino: Einaudi: 89-130.
- DE MARCHIS, G. (2007). *O Silêncio do Dândi e a morte da Esfinge*. 1.ª edição. Lisboa: IN/CM.
- FIGUEIREDO, J. P. de (1983). *A morte de Mário de Sá-Carneiro*. 1.ª edição. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- LOPES, Ó. (1994). Mário de Sá-Carneiro, ou a aposta contra Cesário. *A busca do sentido*. Ó. LOPES. 1.ª edição. Lisboa: Caminho: 159-178.
- MACEDO, H. (2007). O bucolista do Realismo. *Trinta leituras* H. Macedo, 1.ª edição. Lisboa: Editorial Presença: 88-97.
- MACEDO, H. (2011). Fernando Pessoa, Cesário Verde e as ficções da identidade. *pessoa, Revista de Ideias/A Magazine with Ideias*, 3: 51-57.
- MARTELO, R. (2005). Relendo O Sentimento dum Ocidental. C. Verde, *O Sentimento dum Ocidental*. 1.ª edição. Porto: Campo das Letras: 37-67.
- MOURÃO-FERREIRA, D. (1990) O voo de Ícaro a partir de Cesário. *Colóquio/Letras*, 117/118: 204-212.
- PESSOA, F. (2000). *Crítica, Ensaios, Artigos e Entrevistas*. F. Martins (ed.). 1.ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SÁ-CARNEIRO, M. de (1978). *Cartas a Fernando Pessoa*. vol. I. U. Rodrigues (pref.). Lisboa: Ática.
- SANTANA, R. (2015). Abismos de Fogo. *ABRIL Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, 7, n. 15: 23-39.
- SILVA, M. P. DA (2001). *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. 1.ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim
- SILVEIRA, J. F. DA (2003). Cesário, duas ou três coisas. *Verso com Verso*. Coimbra: Angelus Novus: 153-166.
- VERDE, C. (s.d). *Cartas. Obra Completa de Cesário Verde*, [1963]. Serrão, J. (org.). 3ª edição Lisboa: Portugália.



Livro publicado com o apoio da Cátedra Camões I.P. "José Saramago"  
do Departamento de Língua, Letterature e Culture Straniere da Universidade de Roma Tre



**JOSÉ SARAMAGO**  
CÁTEDRA  
UNIVERSITÀ ROMA TRE  
CAMÕES I.P.

**Título**

Mário de Sá-Carneiro:  
Quando eu morrer batam em latas.

**Autor/Organizador:**

Giorgio de Marchis

**Capa, grafismo e infografia**

Anyforms

**Colecção**

Palavras-chave #03

**Grafismo**

Anyforms

**Revisão**

Carolina Zeferino Arruda

**Impressão e acabamento**

Rainho & Neves, Lda.

**ISBN**

978-989-54018-5-7

**Depósito Legal**

448284/18

**Lisboa, Novembro 2018**

Arranha-céus  
Rua da Horta Seca, 40, r/c  
1200-221 Lisboa