UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

DECLAVE

GUSTAVO HENRIQUE RÜCKERT

A VANGUARDA NA LÍRICA DE SÁ-CARNEIRO: TEXTOS, CONTEXTOS E INTERTEXTOS

PORTO ALEGRE

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

DECLAVE

GUSTAVO HENRIQUE RÜCKERT

A VANGUARDA NA LÍRICA DE SÁ-CARNEIRO: TEXTOS, CONTEXTOS E INTERTEXTOS

Monografia apresentada como pré-requisito para conclusão do curso de Licenciatura em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa; Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian

PORTO ALEGRE

2010

AGRADECIMENTOS

A convicção é o mais bem sucedido meio de impedir o raciocínio.
Por isso, agradeço a todos os mestres, professores ou não, que nunca me deram certezas.
A angústia do questionamento é o mais precioso valor que pode deixar – diria provocar – um mestre.

Agradeço à professora Jane Tutikian, por orientar com excelência meus passos acadêmicos sem restringir qualquer autonomia. Agradeço também pelo exemplo de força e de persistência.

E em especial, agradeço à Hedi Rückert e a Frederico Rückert:
Quando menino, minhas mãos ainda desajeitadas e canhestras desenharam as primeiras letras amparadas por outras mãos.
Obrigado pelo incentivo aos estudos desde as primeiras letras, mãe.
Nos percalços do caminho – qualquer que fosse o caminho –, sempre tive uma voz tranqüila a incentivar-me. Essa voz também foi apoio incondicional na minha formação cultural. Obrigado pelas poucas porém importantes palavras, pai.

DEDICATÓRIA

A todos os bárbaros sedentos por viajar outros sentidos, outras vidas.

RESUMO:

A poesia de Sá-Carneiro apresenta elementos de diferentes estilos e manifestações artísticas. Se por um lado há uma subjetividade melancólica, ao estilo do poeta maldito, por outro há a incorporação dos ideais estéticos das experiências de vanguarda. Assim como o próprio Modernismo português, idealizado por Fernando Pessoa, tendo em vista o grupo *Orpheu*, Sá-Carneiro mescla em sua lírica características clássicas e modernas. O Presente trabalho tem por objetivo principal o estudo dos elementos vanguardistas na poesia de Mário de Sá-Carneiro. Para isso utiliza a Literatura Comparada, que, entrecruzando diferentes saberes através da interdisciplinaridade perspectivada sob o código da intertextualidade, possibilita a análise do objeto literário em diálogo com as demais manifestações artísticas e momentos situacionais. Assim, o contexto histórico, filosófico, científico e artístico (incluindo principalmente pinturas e manifestos) acaba assumindo a noção de texto, sendo possível estabelecer relações intertextuais na poesia de Sá-Carneiro.

Palavras-chave: Sá-Carneiro; lírica; modernidade; vanguardas; Modernismo; Orphismo; Paulismo; Sensacionismo; Interseccionismo; Cubismo; Surrealismo; Simultaneísmo Órfico; Futurismo; Neoplasticismo.

ABSTRACT:

Sá-Carneiro's poetry presents elements from different artistic styles and manifestations. On the one hand, there is a melancholic subjectivity in the style of the cursed poets, on the other hand, there is the aesthetic ideals' incorporation of the vanguard experiences. As well as the Portuguese Modernism, idealized by Fernando Pessoa, and having in mind the Orpheu Group, Sá-Carneiro merges classic and modern features in his lyric. Therefore, the present work has as its main objective the study of vanguard elements in Sá-Carneiro's poetry. Thus, the Comparative Literature is used in order to enable the analysis of the literary object in dialogue with other artistic expressions, and the historical moment; it is done by crisscrossing different knowledges through interdisciplinarity based on the code of intertextuality. Hence, the philosophical, scientific, historical and artistic (including mainly paintings and manifestos) context assumes the notion of text, which allows the establishment of intertextual relations in Sá-Carneiro's poetry.

Key-words: Sá-Carneiro; lyrical, modernity; vanguards; Modernism; Orphismo; Paulismo; Sensacionismo; Interseccionismo; Cubism; Surrealism; Simultaneísmo Órfico; Futurism; Neoplasticism.

(...)a minh'Alma só, que me explodiu de cor...

Bárbaro, Mário de Sá-Carneiro

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO.....10
APROXIMAÇÃO DA NATUREZA METAFÓRICA DA POESIA E DA PINTURA.....10
A INTERDISCIPLINARIDADE NA LITERATURA COMPARADA.....11

1 UM NOVO TEMPO: UM NOVO MUNDO: UM NOVO HOMEM: UMA NOVA ARTE.....14

2 UM NOVO POETA: UMA NOVA POESIA.....17

2.1 UMA VELHA BAGAGEM.....17

2.2 AS INOVAÇÕES DA MODERNIDADE.....19
2.2.1. Paulismo.....20
2.1.2. Sensacionismo.....20
2.2.3. Interseccionismo.....21
2.2.4. As pinceladas fragmentadas de uma poesia cubista.....22
2.2.5. As pinceladas delirantes de uma poesia surrealista.....26
2.2.6. As pinceladas uno-fragmentadas do Simultaneísmo Órfico na poesia.....29
2.2.7. Futurismo e neoplasticismo na poesia.....32

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....38

REFERÊNCIAS.....42

ANEXO A - *Isso não é um cachimbo*, de René Magritte.....45
ANEXO B - *Las Demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso.....46
ANEXO C - Sonho *Causado pelo Vôo de uma Abelha em Redor de uma Romã, um Segundo Antes de Despertar*, de Salvador Dali.....47
ANEXO D - *Procissão de Corpus Christi*, de Amadeo de Souza-Cardoso.....48
ANEXO E - *Composição em vermelho, amarelo e azul*, de Piet Mondrian.....49

INTRODUÇÃO

APROXIMAÇÃO DA NATUREZA METAFÓRICA DA POESIA E DA PINTURA

Wittgenstein, em *Investigações Filosóficas*, 1953, rejeitou o isomorfismo entre linguagem e realidade, ou seja, não acreditava mais na linguagem como correspondência pictórica entre objeto e nome. Dessa forma, o filósofo afirmou que a linguagem é uma representação da realidade no sentido oposto ao de cópia da realidade. A *práxis* não só influencia a linguagem, mas também a compõe, uma vez que ela é a própria relação do sujeito com os objetos e com as sensações. A idéia da linguagem como instrumento da relação entre o sujeito e o mundo, sendo uma simples ponte mediadora, não cabia mais. A linguagem passou a ser entendida como constitutiva, inclusive, da noção do próprio sujeito. Mais uma vez utilizando as reflexões de Wittgenstein, a exteriorização pela linguagem que forma a noção de uma interioridade, e não a linguagem que expressa uma interioridade precedente. Em suma, a linguagem é a simplificação racional por meio da qual se consegue entender a complexidade dos fenômenos, criando, assim, a idéia que se tem de realidade.

A Arte, assim como a Filosofia da Linguagem, no século XX, apresentou semelhante pensamento sobre linguagem e representação. Na poesia, isso se torna evidente devido ao seu instrumento e objeto: a palavra escrita. O estilo claro e conciso para melhor entendimento de uma mensagem ou conteúdo foi abandonado na poesia. Um poema não mais pretendia copiar ou sinalizar uma realidade. A realidade é a própria poesia e as palavras são utilizadas para surtir efeitos enquanto poesia, não para corresponder a uma realidade. Isso se torna perceptível pela linguagem, que é fenômeno de interação, ter sido largamente estudada como sistema de signos. Assim, é fácil refletir que as poesias desse período tenderam a explorar o significante, deixando sua relação com os possíveis significados ter menor importância.

A pintura, contudo, também apresenta origens de interação: era com a função de comunicar, expressar e ritualizar que se desenhava em cavernas. Portanto, as artes plásticas também são a tentativa de uma representação que seja minimamente compreendida pelos indivíduos. Assim, a pintura pode ser entendida também como um sistema de signos com suas regras e condições próprias. E são as telas de vanguarda que passam a explorar amplamente essa questão. Se outrora havia a pretensão realista de considerar uma tela como cópia da realidade, explorando os mínimos detalhes da visão real de um objeto: suas tonalidades e leve alterações pela iluminação, seus pormenores de forma e de dimensão, ... , as vanguardas do

início do século XX acabaram buscando o rompimento dessa visão mimética da Arte. O Cubismo talvez tenha sido o primeiro movimento de vanguarda que atentou para a questão da pintura ser um sistema de signos que representa – jamais copia ou recria – algo. Assim, foram explorados inúmeros pontos de vista de um mesmo objeto na mesma pintura, diferente da contemplação do real na época anterior. Também se rompeu com a pretensão de recriar uma espacialidade real em cima de um objeto bidimensional: a tela. Por fim, o fato de que o artista passou a incidir subjetivamente sobre a representação do objeto, buscando no sistema de signos da pintura uma representação explícita da sua maneira de ver e de sentir.

Dessa forma, pintura e poesia são dois sistemas de signos distintos com suas próprias regras de funcionamento. São, contudo, sistemas de signos. Entende-se aqui signo como o elo não natural entre significante e significados para a pretensão da comunicação. No início do século XX, ambas as formas de Arte passaram a explorar o significante, que tradicionalmente era diminuído em relação aos significados. Assim, deixa-se claro que o objetivo principal da Arte de vanguarda não era o da comunicação, ou seja, do entendimento[1]. Os significantes eram explorados enquanto significantes, isolados de um significado ou deixando possibilidades tão amplas que abarcassem qualquer significado.

A genialidade do artista sempre se sobrepõe aos esforços teóricos. Nesse sentido, o pintor René Magritte pode fazer entendível essa reflexão. A clássica tela *Isso não é um cachimbo* (Anexo A) salienta exatamente o caráter metafórico da pintura – e que aqui se pode aproximar ao da palavra: não se está diante de um cachimbo, mas de um signo, de uma representação ou de uma metáfora que faz alusão ao objeto que convencionalmente é conhecido por tal. O grifo em “objeto” não é ao acaso, justamente por buscar esse cuidado: a referência é a “cachimbo coisa em si” e não a palavra cachimbo, que, tanto quanto a pintura, é um signo, representação, metáfora.

A INTERDISCIPLINARIDADE NA LITERATURA COMPARADA

É pelo objetivo de estabelecer relações entre os significantes, sobretudo, da pintura de vanguarda e da poesia de Sá-Carneiro que a teoria da Literatura Comparada se torna fundamental ao presente estudo. É também na primeira metade do século XX que a Literatura Comparada passou a defender o estudo comparatista entre diversas linguagens artísticas. Já em 1931, Van Tieghem, em *La Littérature Comparée*, defendeu que o futuro do

[1] “O fim da arte não é ser compreensível, porque a arte não é propaganda política ou imoral.” (PESSOA,1986, p.434)

comparatismo deveria ser a incorporação de novos campos além do texto escrito. Não tardou muito – 1947 – para que Etiene Souriau escrevesse sobre as comparações estéticas entre as mais diversas formas de Arte: *A correspondência entre as artes*. O aspecto congruente estudado – e que, portanto, servia de aproximação entre as diferentes artes – foi a diversidade de linguagens ou formas de expressão – linguagens no sentido de sistema de signos próprio de cada arte, assim como foi exposto anteriormente.

A base de toda essa (inter)relação mais tarde foi explicada pelo conceito de *intertextualidade* definido por Kristeva a partir de Bakhtin e Tynianov. Se um texto é a "absorção e transformação de outro texto" (1974, p.74) – e é fundamental ampliar para uma noção plural (outros textos) – a ponto de compor um mosaico intertextual no qual, segundo Laurent Jenny, não seria sequer inteligível sem essas referências – implícitas ou explícitas –, tem-se a transposição do sistema de signos empregados no autor X, por intermédio da leitura de um Y, que a partir do seu entendimento, reutiliza-os num outro e diferente texto, fazendo a referência e inovando a significação. Utilizando as próprias palavras de Kristeva:

> O termo "intertextualidade" designa essa transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutro, mas como este termo foi frequentemente tomado na acepção banal de "crítica das fontes" dum texto, nós preferimos-lhe um outro: transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético – da posicionalidade enunciativa e denotativa. (KRISTEVA apud JENNY, 1979, p. 13)

Se a desarticulação do sistema de signos passa pelo entendimento (ou seja, uma decodificação e reflexão do signo por um leitor), por que pensar somente em signos lingüísticos? Pode-se desarticular o sistema de signos visuais da linguagem das artes plásticas, sonoros da música,... A idéia de *transposição* permite essa questão de passagem de um sistema de signos para outro. Dessa forma, uma representação artística é um sistema constituído de um mosaico de referências dos demais sistemas que compuseram aquela idéia. A Literatura Comparada chega, então, nas relações entre as Artes, a Filosofia, a Ciência, a Religião,...

Sá-Carneiro, inebriado pelo ambiente cultual vanguardista do início do século XX, não pode ser lido senão com essas considerações. Sua poesia é um mosaico composto das suas leituras de telas, óperas, demais poesias, romances, manifestos, filosofias, ciências, momento histórico,... É todo um conjunto situacional contextual e intertextual que aparece – de forma implícita ou explícita – na poesia do jovem português, que postado em Paris traduz todo o

momento de afloramento vanguardista em poesia que, por sua vez, era publicada e lida em Portugal.

Assim, partindo de tais pressupostos, este Trabalho de Conclusão de Curso tem por objetivo a análise da poesia de Sá-Carneiro enquanto integrante do grupo Orpheu, criador e executor de estéticas de vanguarda européias e lusas, e os diálogos estabelecidos entre sua obra com a Filosofia, com a Ciência e, sobretudo, com a Arte (pintura).

Para tanto, será estudado no primeiro capítulo o impacto das mudanças do início do século XX na vida dos homens e no seu pensamento; e no segundo capítulo será feita a análise, a partir do contexto de produção já exposto, de elementos de vanguarda presentes na obra poética de Sá-Carneiro.

1 UM NOVO TEMPO: UM NOVO MUNDO: UM NOVO HOMEM: UMA NOVA ARTE

O avanço tecnológico assumiu proporções inimagináveis no início do século XX. Quem poderia imaginar que um dia o homem estivesse voando? E um pássaro de ferro era somente uma entre tantas descobertas. O homem podia, desde o século anterior, congelar certas cenas no tempo e no espaço e visualizar depois, assim, simplesmente, gravado em um papel. O início do século foi o auge do pensamento racional, com o conhecimento de toda uma tradição cultural acumulada. O sonho iluminista estava ali, o homem inventor, criador, gênio postado ao centro de tudo.

O pensamento clássico, entretanto, com todas as suas inovações e seu saber conduziu à pior experiência da humanidade: a Grande Guerra. Os arranha-céus ruíram. O motor à combustão, a lâmpada, o telefone, o avião, blindados e metralhadoras revelaram o monstruoso desenvolvimento da técnica. O conhecimento era aplicado para acabar com um número nunca antes visto de vidas. Sem pena, sem compreensão, sem nada. Apenas estratégias para abarcar a maior quantidade possível de inimigos mortos.

> Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1994, pg. 115)

A evidência da fragilidade da vida humana denunciava: era a derrota da Razão – agora apenas razão –, e o fim do sonho iluminista. Em meio a esses destroços escreveu Walter Benjamin. Ele explicou que a partir da ruptura com a antiga tradição nasceria uma nova estética. Antes, havia a sabedoria, que era baseada no acúmulo de experiência. Já no início do século, não se possuía nada. E é a partir disso que se formariam os novos artistas, bárbaros, segundo o teórico alemão. Eles questionariam o lógico, o claro, o tradicional. A força destruidora e impulsiva levaria ao devaneio, ao inusitado, ao diferente, ao dionisíaco, ao escapismo, ... É claro que Benjamin se referia à arte vanguardista. E em linhas gerais “sua característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século”. (Benjamin, 1994, p.116).

O poeta Fernando Pessoa foi o grande teórico do primeiro Modernismo português, o *Orphismo*. Ele explica que o exagero dos avanços e suas facilidades, o caráter cosmopolita criado e a velocidade adquirida no início do século XX

> criaram um tipo de civilização em que a emoção, a inteligência, a vontade, participam da rapidez da instabilidade e da violência das manifestações propriamente, diariamente, típicas do estádio civilizacional. (PESSOA, 1986, p. 436).

E estando as vertiginosas alterações desses tempos cotidianamente presentes na vida social, "em cada homem moderno há um neurastênico", "a tensão nervosa tornou-se um estado normal (...)" e "a hiperexcitação passou a ser regra" [2]. O português notava a falência da moral familiar nessa singular época, "[em que o homem] nascia doente da própria complexidade" [3]. Ele se voltava para a individualidade, negando uma sociedade em declínio. O gênio português acabou chegando na mesma questão de Benjamin, a arte de vanguarda – para ele, sobretudo o *Orphismo* – deveria, ao mesmo tempo, negar essa modernidade e ser fiel a ela. E questionou: "como interpretar essa época, opondo-se-lhe?"[4] A resposta, por ele mesmo expressa, trazia duas possibilidades: ou "fazer por vibrar com toda a beleza do contemporâneo"[5] ou "cultivar serenamente o sentimento decadente"[6]. A primeira das opções, em outras palavras, é a de ser um bárbaro, no sentido definido por Benjamin.

No campo da ciência, desenvolveu-se o que também acabou sendo uma das maiores contribuições já existentes para as áreas humanas. O físico alemão Albert Einstein publicou, em 1905, a Teoria da Relatividade Restrita; e, em 1915, a Teoria da Relatividade Geral. Todo conhecimento dogmático, visto como certo e absoluto, da Física, desenvolvido desde os gregos, foi questionado. Muitas verdades foram postas em xeque e passou-se a pensar relativamente mesmo nas ciências exatas, fato que tem grande impacto no pensamento do homem da modernidade, inclusive nas ciências humanas. É claro que já no século passado Nietzsche havia posto em crise o conceito de verdade e é, por isso, pedra fundamental para a Filosofia do século XX. Todavia, o impacto da desconstrução, por Einstein, das certezas, talvez, mais absolutas que o pensamento lógico-racional havia construído, na Física, exerceu

---

[2] PESSOA, Fernando. *Os Fundamentos do Sensacionismo*. In: PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 436.
[3] Idem. Ibidem. p.437.
[4] Idem. Ibidem. p. 438.
[5] Mesma referência da nota anterior.
[6] Mesma referência da nota anterior.

incrível influência no pensar, por todo o caráter de um ícone que foi adquirido. O pensamento passava a ser relativo, como propunha anos antes o filósofo alemão.[7]

Na área da Psicanálise, o conceito de inconsciente, de Freud foi caro ao decentramento do indivíduo racional. O homem descobriu que não possuía o total controle de si, que não se constitui de uma unidade racional (como aprofunda Lacan). A própria expressão *unheimlich*, significando algo como "o estranho", reforça isso. A partícula *heim* refere-se a lar ou casa. O prefixo *un* designa o desassossego de algo externo, do estranho na própria casa. Em inglês, Freud apontou como possível tradução *unconfortable*; os tradutores franceses optaram por *sinistre*; da mesma forma como *siniestro*, ou *ominoso*, em espanhol. Logo, o *unheimlich* é o estranho ou o diferente, que habita o próprio inconsciente e funciona de maneira diferente dos mecanismos da lógica, assombrando o próprio homem por revelar desejos e medos obscuros.

Em suma, o início do século XX exerceu grande impacto para a noção do indivíduo clássico que havia sido construída desde as Reformas Protestantes, o Renascimento Humanista, o Iluminismo e as inovações científicas. A própria noção de indivíduo traz em si a idéia de um ser uno, indivisível e singular. Esse EU total, cartesiano, (*Cogito, ergo sum*), entretanto, achava-se perdido no início do século XX, ilhado frente às metrópoles anônimas e impessoais e tendo seu acúmulo de saber posto em xeque. O título da novela do existencialista Camus, *O Estrangeiro*, 1942, ilustra bem esse sentimento. É claro que o existencialismo de Camus e de Sartre é de um momento posterior (década de 40), porém, nesse contexto, extremou-se o sentimento que surgiu no início do século XX, principalmente a partir das duas guerras mundiais. Passou-se a ter, ao invés da noção de indivíduo, a de sujeito, um ser que existe perante o conflito da sua individualidade e do mundo (e aqui entram outros sujeitos), e está sempre passível ao próprio assujeitamento.

Esse sujeito, nova noção do próprio homem, o bárbaro de Benjamin, inserido numa nova noção do seu espaço e numa nova concepção do próprio tempo, acabou por representar-se e representar esse novo, tumultuado e opressor cenário em formas artísticas que buscaram romper com os conceitos tradicionais de Arte. Surgiram assim, as narrativas por fluxos de Joyce e de Proust, a música composta por partes inusitadas de Stravinski, as pinturas Cubistas, Surrealistas, Simultaneístas, Expressionistas, Impressionistas, e as poesias também oriundas de experimentalismos das vanguardas que compuseram o momento artístico modernista.

---

[7] Os conceitos de verdade de outros filósofos também apontavam para esse sentido. William James, mesmo bastante distinto de Nietzsche, quando afirma no seu Pragmatismo que a verdade é qualquer coisa ou crença que seja relevante e faça sentido na vida prática, não deixa de desconstruir o antigo conceito de verdade única e dogmática.

2 UM NOVO POETA: UMA NOVA POESIA

É durante a referida derrocada da razão, nos cafés e nos boulevards da cidade-luz, que nasceu para a poesia Mário de Sá-Carneiro. Um bárbaro sedento por *viajar outros sentidos, outras vidas*. Mandado a Paris – a cidade mais cosmopolita em termos artísticos – para que estudasse Direito, esse jovem inapto ao velho mundo racional presenciou, do pólo cultural, o despertar dos movimentos vanguardistas. Segundo Fernando Cabral Martins, a lírica de Sá-Carneiro é um "patch-work de romântico, futurista, expressionista, decadente, simbolista, cubista ..." (p. 12)[8] E não poderia ser diferente. Fiel seguidor das propostas teóricas do amigo Pessoa, acabou sendo o maior realizador prático dessas idéias. A principal delas, o Sensacionismo, mostrou-se uma escola literária aberta a outras escolas. "Ao passo que qualquer corrente literária tem, em geral, por típico excluir as outras, o Sensacionismo tem por típico admitir as outras todas".[9] Justifica-se assim a grande quantidade de correntes artísticas formadoras de sua lírica, sensacionista por excelência.

2.1 UMA VELHA BAGAGEM

O grande tema da poesia desse português é a sua própria pessoa. Assim, "o motivo central da sua obra é o da crise de personalidade [perdido em meio aos destroços do início do século], a inadequação do que sente ao que desejaria sentir". [10] Foi seguindo a tradição romântica que atentou para a sensibilidade subjetiva e a egocêntrica latência da primeira pessoa. É de António Nobre, Cesário Verde e Rimbaud – narcisistas como os românticos – que veio sua preocupação musical e sua análise profunda dos estados de alma típicos de um poeta simbolista-decadentista. Seguiu, contudo, aqueles simbolistas que adotaram as formas classicistas de métrica, preferindo os sonetos e as redondilhas, deixando, geralmente, à margem a inovação dos versos brancos criados pelos franceses. Ainda na mesma esteira, transpareceram o gosto pela bizarria, como aponta Clara Rocha, e pelos "paraísos artificiais", produzidos por substâncias alucinógenas: sua musa – "A Inegualável" (2003b, p.56) – queria o poeta da seguinte forma:

---

[8] SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas Completos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. Prefácio. p. 8-22.
[9] PESSOA, Fernando. *Os Fundamentos do Sensacionismo*. In: PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 434.
[10] SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2005.

> Queria-te nua e friorenta,
> Aconchegando-te em zibelinas –
> Sonolenta,
> Ruiva de éteres e morfinas...

Deixou claro, entretanto, que a substância mais inebriante era seu EU – talvez a sua conflituosa busca por um EU:

> Nem ópio nem morfina. O que me ardeu,
> Foi álcool mais raro e penetrante:
> É só de mim que ando delirante –
> Manhã tão forte que me anoiteceu. (2003b, p.18)

O exagero, uma viciosa tendência ao excesso, parece ser aspecto igualmente oriundo do Romantismo, propagado também nos seus ídolos simbolistas.

> (...)a substância mítica do "mais" e do "além" que o enamoravam, foram-lhe um céu-inferno irresolúvel e dessa inconformidade gêmea, de quem era o ponto ligado e vital, fez, a sangue e raiva humaníssimos, o "oiro"da sua alma entrevista e fantástica. (GALHOZ, 1963, p.45)

Essa característica, que tende principalmente ao absurdo, que já veio de uma tradição romântica, foi bastante recorrente no homem do século XX, encontrando uma nova roupagem devido ao novo modo de vida humano. O novo homem passou a viver uma vida intensa, veloz, mas ao mesmo tempo banal, sem profundidade e reflexão. Tudo tendia à indiferença, uma vez que não mais eram encontradas explicações ou consolo para os acontecimentos da vida, até porque, em termos metafóricos, desde Nietzsche, o homem já havia matado Deus e, desde Einstein, a ciência como verdade inquestionável. Os acontecimentos de uma vida passaram a não ter mais o mesmo peso de significado nessa era tão dinâmica e por isso as coisas tenderam ao absurdo. Anos mais tarde, principalmente com a Segunda Guerra, as Ideologias assumiram o papel antigamente ocupado pela religião e/ou ciência (papel designado às ficções humanas, como denominou Nietzsche). Em Sá-Carneiro, no entanto, já se observa a grande indiferença em relação aos temas sociais e políticos[11]. Prova disso é Fernando Pessoa, enquanto teorizador do grupo Orpheu, condenando artistas que tendem à arte política nos seus manifestos e profetizando o fracasso socialista em *O Banqueiro*

[11] "Entre os amigos (...) que escrevem mas têm partido político" (SÁ-CARNEIRO, 2003b, p. 99).(Grifo meu)

Anarquista [12], num modo desesperançado de ver o mundo político semelhante ao que expôs George Orwell, somente após a Segunda Guerra.

2.2 AS INOVAÇÕES DA MODERNIDADE

Se por um lado a poesia de Sá-Carneiro revela elementos de uma velha bagagem romântica, decadentista e simbolista, por outro comunica-se com os movimentos vanguardistas da modernidade artística européia.

É preciso deixar claro que o termo *vanguarda* é utilizado no presente trabalho no sentido dos movimentos de experimentações estéticas da primeira metade do século XX, caracterizados pela agressividade, pela ruptura com a tradição racional e por um certo instantaneísmo, visto que o seu objetivo é o impacto da experimentação de um novo (anti)estilo. Dessa forma, a vanguarda passa a ser auto-destrutiva em sua própria institucionalização. Nisso o termo se difere dos *Modernismos*, que se utilizam das experiências de vanguarda para a composição dos novos estilos literários, institucionalizando-os, ou seja, tornando artísticos os movimentos de caráter anti-artístico.[13]

Do próprio simbolismo já advém inovações – embora pouco adotadas pelos simbolistas portugueses – que são fundamentais à arte da modernidade. Fala-se aqui, por exemplo, da exploração artística do significante enquanto figuração imagética, ou seja, da busca de um sentido a partir das imagens construídas e não do significado em si, e da busca pelas sinestesias. Essas características, tendo como referência, principalmente, Baudelaire, foram exacerbadas e somadas a outras, como o sonho e o ideal de ruptura com a noção clássica de arte nos movimentos de vanguarda.

Sá-Carneiro, vivendo ora em Portugal, ora na França, acabou absorvendo todos esses textos que, de certa forma, compuseram a sua poesia. Será exposta, primeiro, a relação mais direta e óbvia, a relação com as vanguardas oriundas do próprio Modernismo português.

---

[12] Nos seus *Fundamentos do Sensacionismo*, Pessoa afirma que "todo artista que dá à sua arte um fim extra-artístico[político ou religioso, por exemplo] é um infame. É além disso um degenerado no pior dos sentidos que a palavra não tem" (1986, p. 435). No ano de 22, em *Banqueiro Anarquista*, ele já ironizava os rumos que tomariam os caminhos socialistas: "O que saiu das agitações de Roma? O império romano e seu despotismo militar. O que saiu da Revolução Francesa? Napoleão e seu despotismo militar. E você verá o que sai da revolução russa...Qualquer coisa que vai atrasar dezenas de anos a realização da sociedade livre..."(1986, p. 665).

[13] É nesse sentido que se afirma que o grupo modernista *Orpheu* foi criador e executor de vanguardas européias e lusas.

2.2.1. Paulismo

Foi a primeira corrente estética criada por Fernando Pessoa, o grande teórico do *Orpheu*. O seu poema *Pauis* inaugurou o ideal, do qual Sá-Carneiro se confessou adepto. Em comentário à poesia, ele demonstrou seu entusiasmo:

> Quanto aos *Pauis* (...) Eu sinto-os, eu compreendo-os, e acho-os simplesmente uma coisa maravilhosa... É álcool doirado, é chama louca, perfume de ilhas misteriosas o que você pôs nesse excerto admirável, onde abundam as garras. [14]

No Paulismo, a ligação entre palavras, conceitos e imagens mentais ainda era bem presa ao estilo simbolista: a constituição fonológica das imagens era utilizada pra montar sensações sinestésicas, utilizando uma sintaxe ilógica de imagens. Era a busca por uma dissolução entre subjetividade e objetividade. Assim, o significante se tornava mais importante do que qualquer significado, visto que a exposição de frases nominais tinha por intenção a constituição de alguma imagem e não a progressão linear de significados. Em suma, nessa corrente Pessoa radicalizava as inovações simbolistas, o que explica a grande ligação do *Orpheu* com essa tradição.

2.1.2. Sensacionismo

No Sensacionismo, a segunda corrente teórica que Pessoa formulou para o *Orpheu*, a idéia era encontrar a objetividade de relação. A imagem mental a partir de uma palavra deveria automaticamente expressar uma sensação. Para a teoria, "não existe a realidade, apenas existem sensações". [15] Pessoa explicou que "todo objeto é uma sensação", ou seja, é a maneira singular com que cada indivíduo percebe alguma coisa do mundo. Já "a arte é a conversão duma sensação em objeto". Quer dizer, no momento em que o artista raciocina sobre uma sensação para torná-la arte, ele está convertendo a sensação, a partir de um objeto, em um outro, e diferente, objeto. Tratava-se de uma concepção extremamente semelhante àquela da semiologia de Peirce, em que se admitia a existência do verdadeiro, ou puro, que se encontra no mundo. A percepção dessa verdade foi definida pelo termo *primeiridade*, que seria a sensação imediata criada pela percepção de algo pelo indivíduo. A passagem dessa

---

[14] SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Correspondência com Fernando Pessoa.* Vol. I. Lisboa: Relógio d'água, 2003a. p. 99.
[15] PESSOA, Fernando. *Sensacionismo*. In: PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 441.

sensação para um objeto, que seria a imagem mental que se cria da coisa verdadeira, corresponderia ao *segundo*. Já há nessa *secundidade* o raciocínio. Por fim, o *terceiro* seria a sensação do objeto criado a partir da sensação. Ou seja, há na *terceiridade* a sensação do raciocínio, de onde pode resultar a arte – caso essa última sensação seja ainda intelectualizada e expressa. A arte cria, assim, uma realidade à parte, ou a realidade singular, como cada um percebe o mundo.

O Sensacionismo, diferente de qualquer escola literária, não partia de determinados princípios e não estava assentado sobre nenhuma base. Ao passo que as escolas buscavam um aprofundamento teórico sobre as características que a Arte deve ter, o Sensacionismo acreditava que a Arte não deveria se caracterizar por nenhum aspecto. E enquanto as correntes literárias tinham por costume excluir outras correntes, o Sensacionismo aceitava a todas; sempre sob a máxima de que tudo é sensação[16]. Desse modo, O Sensacionismo acabou sendo a síntese do ideal estético do grupo *Orpheu*.

2.2.3. Interseccionismo

As teorizações do Interseccionismo, o Sensacionismo exacerbado, de Fernando Pessoa, levavam em conta que "toda sensação é várias sensações misturadas". [17] Aqui, é exposta a deformação do plano da sensação – algo complexo –, que, como um cubo, apresenta vários lados. Assim, com a idéia do amálgama de sensações, uma palavra, psiquicamente atribui uma imagem, e traz consigo a sensação, a qual, por sua vez, está relacionada a diversas outras sensações exteriores e, é claro, imagens, logo, também palavras. A sensação de um objeto sentido (intelectualizada e posta em palavra pela arte escrita) recorda outros objetos similares ou opostos e somam-se assim outras sensações e mais objetos por diante. Realiza-se, então, uma complexa associação entre os vários lados do cubo de sensações. Mais uma vez, utilizar-se-á de um paralelo com a semiótica de Peirce para esclarecer a teoria pessoana:

> A Mente (ou semiose) é um processo de geração infinita de significações, razão pela qual aquilo que era um Terceiro numa dada relação triádica passa a ser um Primeiro numa outra relação triádica(...) O Interpretante de um dado Signo determinado por um Objeto transforma-se por sua vez num novo signo que remete a outro objeto num processo que determina um novo Interpretante e assim sucessivamente até o infinito. (NETTO, 1980, p. 66-67)

[16] Ricardo Daunt aponta o sensacionalismo de William James como uma raiz da teoria do Sensacionismo. O filósofo defende que a emoção seja uma seqüência de impressões. Disponível em http://www.triplov.com/letras/ricardo_daunt/orpheu/tese_de_james.htm

[17] PESSOA, Fernando. *Sensacionismo*. In: PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 442.

Para o Interseccionismo, as palavras eram objetos verbais. Sensação era igual a imagem. Assim, ele era a interseção entre palavras e imagens.

Sendo essas as três teorizações de vanguarda do Modernismo português, presentes de maneira direta na poesia de Sá-Carneiro, e tendo a sua síntese de representação no Sensacionismo, uma escola aberta a todas as outras, assume-se o fato de que a poesia de Sá-Carneiro é a melhor realização da teoria pessoana. Isso talvez se dê pelo rigor lógico de Fernando Pessoa, que, com sua grande capacidade de raciocínio e organização acabou por dividir sua poesia, inclusive, em personalidades literárias de acordo com o estilo de escrita. Já Sá-Carneiro, desprovido da clareza de pensamento de Pessoa, acabou por misturar diversos estilos, ideais estéticos e tendências nas suas poesias, sempre sob a máxima do sentir. Em suma, a escrita de Pessoa é o apolínio a serviço do dionisíaco (a sensação sendo pensada, criada por raciocínio, como bem sugere em "Autopsicografia"); e Sá-Carneiro é o dionisíaco puro (se assim for possível existir). Observam-se, agora, algumas das vanguardas européias que compuseram o *patch-work* dessa lírica de retalhos, em comparação com as artes plásticas.

2.2.4. As pinceladas fragmentadas de uma poesia cubista

Foi na constante busca de si que consistiu a grande tensão da lírica de Sá-Carneiro. Se em Fernando Pessoa, houve a criação de um universo interno com diversos EUs, todos completamente diferentes, em Sá-Carneiro houve a fragmentação de um EU. É como se a sua fragmentação não fosse assumida e a de Pessoa fosse. Na necessidade narcísica da sua descrição, partia para uma visão externa, projetava-se para fora. Ao observar-se, todavia, não conseguia se encontrar. Avistava num espelho apenas estilhaços. *Se me olho no espelho, erro – não me acho no que projeto*. Tentou identificar-se com tudo, porém não constituiu uma referência identitária em nada. *Quero reunir-me, e todo me dissipo*. "É a representação do eu [somente] como lugar de representação". [18] A arte que poderia dar conta dessa mutilação era a moderna. Não cabia a essa representação o Romantismo nem o Simbolismo, mas o Cubismo, o Expressionismo, o Dadaísmo,... Clara Rocha apresenta as metáforas utilizadas nessa busca incessante e inquietante, denominando-as "imagens da frustração" [19]. Algumas delas:

[18] SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas Completas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. Prefácio. p. 12.
[19] ROCHA, Clara. *O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985. p. 12-13.

trapézios escangalhados
castelos desmantelados
leões alados sem juba
quebram-se espadas de ânsia
seu templo prestes a ruir sem deus
asa que se elancou mas não voou
templos aonde nunca pus um altar
rios que perdi sem os levar ao mar
ravinas / Que não ouso percorrer

Rocha ainda marca essa falta de unicidade e a decepção decorrente dela no emprego de símbolos que se desmancham no ar, ou em líquido: *bruma, espuma, nuvens, espasmo, quimera, cinzas, ...* e também nos referentes verbos: *desfazer-se, desmantelar, diluir-se, resvalar,...*

Dessa maneira, em uma eterna fragmentação e frustração, os poemas do jovem modernista português tornam-se dignos de comparação com os quadros cubistas de Pablo Picasso. Segundo o espanhol, após a invenção da fotografia, não haveria motivo para pintar retratos. Passou a pintar o mundo como o via: despedaçado, da mesma forma como o vê o poeta da *Dispersão*. A pintura cubista rompeu com a noção de uma única perspectiva em uma cena estática. Eram misturados pontos de vista de diferentes ângulos em um mesmo objeto, assim como visualizado por intermédio de inúmeras metáforas o eu–lírico da poesia de Sá-Carneiro – ele mesmo –, sem nunca apresentar uma imagem estática ou fixa do mundo ou de si, ou seja, com uma identidade. O pintor espanhol, ao longo de sua obra, utilizou-se de diversas técnicas e enfatizou a negação da objetividade clássica. Ele negava a pintura realista, que buscava a reprodução de um mundo real nos mínimos detalhes. Nesse sentido, a inquietação e o caráter transgressor das suas imagens fragmentadas eram almejados em algumas poesias de Sá-Carneiro.

No quadro *Las Demoiselles d'Avignon* (Anexo B), de Picasso, considerado o ponto de partida do Cubismo, notam-se formas retorcidas e fragmentadas do corpo feminino. No mesmo rosto encontram-se nariz do ângulo de perfil e olhos do ângulo frontal, bem como um corpo de costas, porém com o rosto de fronte. As formas de braços, seios, abdomens e pernas são hora quadriculadas, hora arredondadas, numa simplificação fragmentada da forma humana. As cores não constituem um todo harmônico e chegam a ser misturadas no mesmo corpo. Elementos da cultura africana são ressaltados, uma vez que a representação facial de duas das damizelas lembram as máscaras tribais africanas. Uma das posições do grupo *Orpheu* era, justamente, a de agregar aspectos de todas as culturas e técnicas artísticas

possíveis. Sá-Carneiro, de modo semelhante, não sabia de qual ângulo ver a si e ao mundo, e acabou observando de todos, negando a reprodução realista. No seu poema “Cinco Horas” (2003b, p.78-79), por exemplo, pode-se observar a composição imagética fragmentada, típica de um Cubismo à Picasso.

Cinco Horas

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.)

Sobre ela posso escrever
Os meu versos prateados,
Com estranheza dos criados
Que me olham sem perceber...

Sobre ela descanso os braços
Numa atitude alheada,
Buscando pelo ar os traços
Da minha vida passada.

Ou acendendo cigarros,
— Pois há um ano que fumo —
Imaginário presumo
Os meus enredos bizarros.

(E se acaso em minha frente
Uma linda mulher brilha,
O fumo da cigarrilha
Vai beijá-la, claramente)

Um novo freguês que entra
É novo actor no tablado,
Que o meu olhar fatigado
Nele outro enredo concentra.

É o carmim daquela boca
Que ao fundo descubro, triste,
Na minha idéia persiste
E nunca mais se desloca.

Cinge tais futilidades
A minha recordação,
E destes vislumbres são
As minhas maiores saudades...

(Que história de Oiro tão bela
Na minha vida abortou:
Eu fui herói de novela
Que autor nenhum empregou...)

Nos cafés espero a vida
Que nunca vem ter comigo:
— Não me faz nenhum castigo,
Que o tempo passa em corrida.

Passar tempo é o meu fito,
Ideal que só me resta:
Pra mim não há melhor festa,
Nem mais nada acho bonito.

— Cafés da minha preguiça,
Sois hoje — que galardão! —
Todo o meu campo de acção
E toda minha cobiça.

As estrofes compostas por quatro versos curtos conferem certa velocidade ao poema. Em cada uma delas surgem alguns elementos que vão compondo o cenário cotidiano do poeta: uma mesa em algum café parisiense. Assim, é construída por intermédio da palavra uma composição imagética fragmentada, da mesma forma que a cena das mulheres da tela de Picasso. Primeiro é descrita – e visualizada pelo leitor – a mesa, depois os objetos sobre ela – a fosforeira, o copo – o poeta sobre ela escrevendo, os criados, os xaropes que introduzem o colorido à composição, os cigarros, o novo freguês, ... Além dos objetos concretos, são incluídos os pensamentos de um poeta melancólico, ao estilo clássico: se surgisse uma linda mulher – e o se demonstra a distância dessa circunstância à realidade –, a reflexão sobre a própria existência, com a auto-imagem de um herói de novela inexistente e do desencantado à espera da passagem do tempo. Em carta a Pessoa, Sá-Carneiro afirma que *Cinco Horas* trata da "desarticulação sarcástica da [sua] alma actual" [20]. Sobre a arte cubista, ainda em carta ao líder de *Orpheu*, o inquieto poeta diz:

> acredito no cubismo, mas não nos quadros cubistas até hoje executados. Mas não me podem deixar de ser simpáticos aqueles que, num esforço, tentam em vez de reproduzir vaquinhas a pastar e caras de madamas mais ou menos nuas — antes, interpretam um sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação de ar, etc. [21]

[20] Do original "desarticulação sarcástica da minha alma actual", com a devida adequação pronominal. SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas*. Lisboa: Relógio d'água, 2003b. Nota de Teresa Sobral Cunha. p. 137.
[21] SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Correspondência com Fernando Pessoa.* Vol. I. Lisboa: Relógio d'água, 2003a. p. 57-58

2.2.5. As pinceladas delirantes de uma poesia surrealista

A desilusão do sujeito que se vê fragmentado, inapto ao mundo e exilado do real pareceu levar a uma atitude – desesperada é claro –, desprender-se de explicações, de raciocínios, apenas querer sentir uma existência paralela: o sonho. O poeta buscou desenfreadamente por sinestesias, constituindo uma atmosfera de devaneio e um clima letárgico que diferenciava da realidade. O empoderamento imagético de suas sensações pode ser herança de Rimbaud, entretanto, a sobreposição dos sentidos num devaneio que questiona a logicidade é elemento de vanguardas, sobretudo o Surrealismo. Embora a poesia de Sá-Carneiro tenha sido cronologicamente anterior ao movimento surrealista, alguns elementos defendidos nessa vanguarda podem ser encontrados na lírica do poeta português.

> A vida só parecia ser digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos "sentido". (BENJAMIN, 1994, p. 22)

O interesse pelos sonhos, pela associação de idéias, pelas obsessões, enfim, pela manifestação do inconsciente é herança da psicanálise freudiana e foi ampla fonte artística para as vanguardas modernas, sobretudo para André Breton, autor do *Primeiro Manifesto Surrealista*.

O movimento buscou o inusitado e o impossível considerando-se tempo e espaço. Assim, almejou "a emancipação do homem, o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião – o homem livre de suas relações psicológicas e culturais" (TELES, 2009, p. 215). A magia verbal dava suporte para a desenfreada imaginação que encontrava sua lógica no ilógico, no irracional, no incomum. Em um momento posterior, ocorreu a adaptação para a pintura, e as composições pictóricas deram sustentação ideal para os sentimentos criados pelo devaneio entre o sonho e a vigília.

Criava-se assim "uma existência que basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e cômodo, e na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha, e uma fruta na árvore se arredonda como a gôndola de um balão". [22] E essa *outra existência* da qual falava Benjamin – e tão facilmente pode ser encontrada na arte Surrealista – nada mais

[22] BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.119.

era então do que a própria realidade à parte criada pela Arte, sobretudo na arte do sonho, criada a partir das subjetividades, de que tanto falava Pessoa.

Para ele, havia os planos interior e exterior (ao indivíduo) de sensações. O primeiro denominou filosófico; o segundo, científico. A arte deveria organizar uma terceira ordem de sensações, o abstrato. Esse terceiro plano deveria ser o do sentimento dos sonhos. Obedeceria a condições da realidade, porém fugiria dela por obedecer também à emoção. "A consciência de si como sendo a concretização abstrata da emoção (a concretização emotiva da abstração)"[23] é a definição pessoana que melhor resume as qualidades do conceito de arte sensacionista e está em congruência com o que pretendia o movimento Surrealista.

Sá-Carneiro, em carta a Pessoa, refletiu essas concepções e explicou seu ideal estético:

> Para mim basta-me a beleza – mesmo errada, fundamentalmente errada. Mas beleza: beleza retumbante de destaque e brilho, infinita de espelhos, convulsa de mil cores – muito verniz e muito ouro: teatro de magias e apoteoses com rodas de fogo e corpos nus.[24]

E a correspondência era fiel, o poeta do *inter-sonho*, da *vontade de dormir* buscou o delírio de todas as cores, brilhos, perfumes, tecidos, sons, paladares. *Sangram os sentidos* do eu - lírico no seu mundo de sensações.

Salvador Dali, importante pintor da arte surrealista, pintou, em 1944, a tela intitulada *Sonho causado pelo vôo de uma abelha em redor de uma romã, um segundo antes de despertar* (Anexo C). Segundo a interpretação do próprio Dali, em relação à associação de imagens do seu inconsciente, o ruído de uma abelha seria associado a uma picada, que, por sua vez, lembraria um dardo. O alvo da picada fora sua musa Gala, que desperta. A biologia criativa surge da romã reinventada. Mais distante, o elefante de Bernini carrega um obelisco com atributos papais. A nudez de Gala, a romã, a dupla de tigres e a projeção interior do tigre em um peixe criam uma atmosfera erótica na tela, que pulsa em cores vivas e fortes. [25]

No poema "16" (2003b, p. 43), de Sá-Carneiro, pode-se observar o clima de devaneio do poeta e sua associação de idéias, que contrapõe a lógica, a semelhança da inusitada composição imagética a pouco descrita no quadro de Dali:

---

[23] PESSOA, Fernando. *Sensacionismo:* A primordialidade da sensação. In: PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 449.
[24] SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas Completas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. Prefácio. p.18.
[25] TUR, Juan-Ramón Triadó (cord.). *Dalí*. Coleção Gênios da Arte. Trad. Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol; Madri: Susaeta, 2007. p. 79.

16

Esta inconstância de mim próprio em vibração
É que me há de transpôr às zonas intermédias,
E seguirei entre cristais de inquietação,
A retinir, a ondular... Soltas as rédeas,
Meus sonhos, leões de fogo e pasmo domados a tirar
A tôrre d'ouro que era o carro da minh'Alma,
Transviarão pelo deserto, muribundos de Luar—
E eu só me lembrarei num baloiçar de palma...
Nos oásis, depois, hão de se abismar gumes,
A atmosfera há de ser outra, noutros planos:
As rãs hão de coaxar-me em roucos tons humanos
Vomitando a minha carne que comeram entre estrumes...

* * * * *

Há sempre um grande Arco ao fundo dos meus olhos...
A cada passo a minha alma é outra cruz,
E o meu coração gira: é uma roda de cores...
Não sei aonde vou, nem vejo o que persigo...
Já não é o meu rastro o rastro d'oiro que ainda sigo...
Resvalo em pontes de gelatina e de bolôres...
Hoje, a luz para mim é sempre meia-luz...

. . . . . .
. . . . . .

As mesas do Café endoideceram feitas ar...
Caiu-me agora um braço... Olha, lá vai ele a valsar
Vestido de casaca, nos salões do Vice-Rei...
(Subo por mim acima como por uma escada de corda,
E a minha Ânsia é um trapézio escangalhado...).

Um eu-lírico que, apesar do sentimento melancólico típico de decadentismos, colocando-se em meio ao estrume, tendo que carregar a própria alma como a uma cruz e vendo-se como um trapézio escangalhado, criou uma *zona intermédia*. Nesse outro espaço, dos sonhos, em que *a atmosfera há de ser outra, noutros planos*, há a sobreposição de leões, fogos, oásis. Mas, sobretudo, rãs que devem coaxar o poeta, que, com seu corações em cores, resvala em pontes de gelatina e bolores, e, ainda por cima, vê seu braço se desprender e pôr-se a bailar vestido de casaca, nos salões do Vice-Rei em meio a mesas endoidecidas. Por fim, o elemento circense com a escada de cordas. Há em “16” uma sobreposição de imagens livremente associadas. A criação de um terceiro plano – do sonho – ou de uma existência que basta a si mesma questiona a racionalidade de um mundo através do inusitado e do impossível, bem ao estilo que viria a fazer a vanguarda surrealista. “Todo crítico que se negue a admitir a possibilidade dum cavalo cavalgar num tomate, é um

idiota".[26] Essa manifestação de Breton ilustra perfeitamente essa recriação de um terceiro plano via sonho. Eis o *Sonho causado pela inconstância do poeta em vibração, um segundo antes de despertar*, de Sá-Carneiro.

2.2.6. As pinceladas uno-fragmentadas do Simultaneísmo Órfico na poesia

Se na pintura Cubista ocorreu uma decomposição de objetos como resultado de uma decomposição do ver as coisas, no Simultaneísmo Órfico (sub-estilo do próprio Cubismo) ocorreu a composição de uma unicidade nessa fragmentação. Em suma, ao passo que o Cubismo era um uno fragmentado, o Simultaneísmo Órfico era um fragmentado uno. De acordo com Ricardo Daunt, "as formas geométricas e as cores unificam o espaço da representação, ao invés de decompô-lo, de forma que ora um detalhe, ora um todo difuso, mas organizado, atraem nossa atenção". [27] Complementando ainda os postulados simultaneístas, ainda conforme Daunt,

> cada recorte de espaço de uma tela é transfundido em outros recortes e segmentos, através da cor, num processo de mútua contaminação funcional, física, geométrica e, claro, cromática. Assim, a cor é ao mesmo tempo forma e assunto, opondo-se por conseguinte aos postulados cubistas, que a preteriam em benefício da forma geométrica. (DAUNT, 2007)

Desse modo, um fragmento da pintura pode ser visto, em um momento, como um todo e, também, composto por partes (as partes das partes). A tela inteira, contudo, toma unicidade na escolha das cores e na relação inusitada entre suas partes. Claro que há elementos semelhantes ao Surrealismo no Simultaneísmo, e não somente princípios cubistas. A diferença em relação ao Surrealismo é o acréscimo de sensações desencadeadas. A composição inusitada provoca sensações semelhantes, no entanto a observação de cada fragmento, e do fragmento do fragmento, ainda a comparação entre dois fragmentos próximos vão desencadeando um complexo quadro de associação de pensamentos. A tela é, portanto, o ponto de partida dessa reação. É como se houvesse muitíssimos fragmentos vazios e poucos fragmentos pintados pelo artista. A partir desses poucos fragmentos, pintam-se na imaginação do observador aqueles em branco, que por sua vez são associados a outras sensações que são

---

[26] BRETON, André. Apud: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia & Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 218.

[27] DAUNT, Ricardo. *Amadeo de Souza-Cardoso e Fernando Pessoa; simultaneísmo órfico e interseccionismo*: aproximações. São Paulo: 2007. Disponível em http://www.triplov.com/letras/ricardo_daunt/Amadeo-Souza-Cardoso/index.htm.

associados a outras. E a partir da observação, compõe-se, em clima de devaneio, o próprio quadro imaginário de Souza-Cardoso, o próprio quadro imaginário de Santa-Rita Pintor, ...

Ricardo Daunt aponta o Simultaneísmo Órfico e o Interseccionismo como correspondentes diretos, sendo o primeiro a aplicação na arte da pintura; o segundo, na literatura. Em comparação ao poema interseccionista de Fernando Pessoa, "Na Floresta do Alheamento", Daunt analisa o quadro *Procissão do Corpus Christi* (Anexo D), de Souza-Cardoso.

Ao ler o título desse quadro, já vêm à cabeça do receptor imagens e lembranças. Cria-se assim, certa expectativa e, inclusive, uma inclinação para associações e intepretações da tela. Pois bem, logo se identificam as figuras eclesiásticas em procissão. O grande número de figuras sobrepostas em única dimensão lembra aglomeração; e os tons avermelhados, entrega, fervor, sacrifício. Contudo, percebe-se um cavaleiro medieval montado em seu cavalo e um dragão. Uma das fragmentações centrais, sob forma de batina, tem dentro de si parte de um rosto, como a observar escondido. Elementos semelhantes e outros não claramente interligados compõem a rápida visão de um culto imaginativo em clima letárgico, onde, segundo a leitura de Daunt, o dragão não é o dragão senão observado em relação ao clérigos, ao cavaleiro medieval e todas as figuras. Ou seja, todas as partes são independentes somente enquanto comparação às demais, ou compositoras do todo. Observa-se, no poema "Elegia" (2003b, p.57-58), de Sá-Carneiro, semelhante espécie de associação realizada por intermédio das palavras e não das tintas:

Elegia

Minha presença de cetim
Toda bordada a cor-de-rosa,
Que foste sempre um adeus em mim
Por uma tarde silenciosa...

Ó dedos longos que toquei,
Mas se os toquei, desapareceram...
Ó minhas bocas que esperei
E nunca mais se me estenderam...

Meus boulevards de Europa e beijos
Onde fui só um espectador...
- Que sono lasso, o meu amor;
Que poeira de ouro, os meus desejos...

Há mãos pendidas de amuradas
No meu anseio a vaguear...

Em mim findou todo o luar
Da lua dum conto de fadas

Eu fui alguém que se enganou
E achou mais belo ter errado...
Mantenho o trono mascarado
Onde me sagrei Pierrot.

Minhas tristezas de cristal,
Meus débeis arrependimentos
São hoje os velhos paramentos
Duma pesada Catedral.

Pobres enleios de carmim
Que reservara pra algum dia...
A sombra loira, fugidia,
Jamais se abeirará de mim...

Ó minhas cartas nunca escritas,
E os meus retratos que rasguei...
As orações que não rezei...
Madeixas falsas, flores e fitas...

O 'petit-bleu' que não chegou...
As horas vagas no jardim...
O anel de beijos e marfim
Que os seus dedos nunca anelou...

Convalescença afectuosa
Num hospital branco de paz...
A dor magoada e duvidosa
Dum outro tempo mais lilás...

Um braço que nos acalenta...
Livros de cor à cabeceira...
Minha ternura friorenta –
Ter ermas pela vida inteira...

Ó grande hotel universal
Dos meus frenéticos enganos
Com aquecimento central,
Escrocs, cocottes, tziganos...

Ó meus cafés de grande-vida
Com dançarinas multicolores
-Ai, não são mais as minhas dores
Que a sua dança interrompida...

Em clima nostálgico, como de costume, o eu-lírico lamenta na sua elegia tudo aquilo que não fez. Não sente saudade do que fez, mas sim de seus desejos. É a partir dessas lembranças que vai sendo composta uma associação em liberdade. Sua presença de cetim, bordada em rosa (talvez por seu aspecto especial e delicado) lembra em seu adeus, que é simbolizado numa tarde silenciosa, dos dedos que tocou em imaginação, das bocas que

ansiou. A vontade do beijo recorda a Europa, com seus casais (sempre os outros). Não há sobre Sá-Carneiro o luar de um conto de fadas. Sua triste figura de não-realização amorosa o remete a Pierrot (que o leitor pode comparar a Arlequim, ao Carnaval, ou ao não-Carnaval de um Sá-Carneiro). A imaginação do poeta vai aglomerando imagens pelas associações, é exposta a oposição entre as lágrimas leves como cristal que com o tempo tornaram-se pesadas como catedral e tantas outras imagens e sensações daquilo que desejou. Assim como na tela, são muitas figuras unidas a compor a imagem, e isso se dá pela rápida troca de metáfora, de palavra em potencial imagético que, no cubo de sensações, logo abre mais sensações, intelecualizações sobre elas e sensações sobre as intelectualizações e assim por diante...Todas as imagens contribuem, no entanto, para o clima da lamentação pela nunca concretização em "Elegia" e de imaginário religioso-católico-místico em *A Procissão de Corpus Christi*. O tom da poesia é claramente o da melancolia por viver num segundo espaço: o da imaginação. Trata-se da não adaptação à vida real. Já na tela, o tom é das mistificações humanas, das criações imaginativas coletivas e a invenção do culto. Também uma existência num segundo plano, contudo, sem o lamento. Ambas se utilizam bastante das cores, uma na forma convencional; outra pela repreentação escrita. O comum em termos de técnica é essa rápida sobreposição imagética com figuras improváveis no mundo real, porém prováveis no campo do sonho, da imaginação, e sua visão retorcida, moldada conforme cada sensação, e não uma imagem clara e pronta. Eis o colorido fragmentado e delirante de Sá-Carneiro.

2.2.7. Futurismo e neoplasticismo na poesia

Filippo Marinetti, em 1909, publicou o seu *Manifesto Futurista*. Buscando romper com as artes clássicas, o Futurismo influenciou todos os movimentos de vanguarda da modernidade européia. Marinetti defendia a tecnologia e o moderno como objetos artísticos. A forma deveria acompanhar o conteúdo futurista da Arte: formas imediatas, rápidas, caóticas. Ser compreendido não era necessário em arte, segundo ele. A poesia, de acordo com o futurismo, deveria ser uma sequência ininterrupta de imagens e sinais, sem adjetivos, advérbios, conjunções ou verbos de ligação.

Em 1917, a partir da revista *De Stjil*, o pintor holandês Piet Mondrian lançou seu movimento neoplasticista, no qual buscava a pureza por intermédio do abstracionismo. Mondrian rompeu com a arte figurativa, buscando a objetividade máxima das formas. O seu quadro *Composição com vermelho, amarelo e azul* (Anexo E), de 1921, apresentou as cores

(primárias) sendo representativas, somente, das próprias cores (e não copiando uma realidade externa à tela, como no realismo), as linhas representando as próprias linhas numa retomada às formas da pintura, e a inevitável bidimensionalidade de uma tela...Enfim, os recursos dos quais se dispõem em pintura. Rompia-se, assim, com a importância do significado no plano artístico, trazendo à tona a questão do significante, da pintura enquanto linguagem artística e com existência em si ao invés de copiar a realidade.

Sem dúvida, a poesia "O Manucure" (2003b, p. 97-109), de 1915, é o exemplo mais perceptível da utilização dos diversos elementos vanguardistas em Sá-Carneiro. Segundo Pessoa, essa poesia representava a manifestação futurista do grupo modernista português: "Os elementos futuristas no *Orpheu* 2 são pinturas (ou qualquer coisa que sejam) de Santa-Rita Pintor e o escandaloso processo tipográfico adotado por Sá-Carneiro em seu *Manucure*"[28]. A quebra do elo entre significado e significante mostra-se uma característica passível de comparação com a tela de Mondrian. Por se tratar de um poema bastante extenso, foram selecionadas apenas algumas passagens a fim de se observar a manifestação desses elementos.

> Manucure
>
> Na sensação de estar polindo as minhas unhas,
> Súbita sensação inexplicável de ternura,
> Tudo me incluo em Mim – piedosamente.
> Entanto eis-me sozinho no Café:
> De manhã, como sempre, em bocejos amarelos.
> De volta, as mesas apenas – ingratas
> E duras, esquinadas na sua desgraciosidade
> Bocal, quadrangular e livre-pensadora...
> (...)
> E eu sempre na sensação de polir as minhas unhas
> E de as pintar com um verniz parisiense,
> Vou-me mais e mais enternecendo
> Até chorar por Mim...
> Mil cores no Ar, mil vibrações latejantes,
> Brumosos planos desviados
> Abatendo flechas, listas volúveis, discos flexíveis,
> Chegam tenuamente a perfilar-me

Na parte inicial do poema, o eu-lírico se apresenta em consonância com a consolidada imagem do poeta solitário e melancólico. Está só num café parisiense a observar o seu redor que não lhe instiga: cadeiras, com toda sua falta de poeticidade. A atitude de polir as unhas pode mostrar uma distinção em relação ao seu redor e o verniz

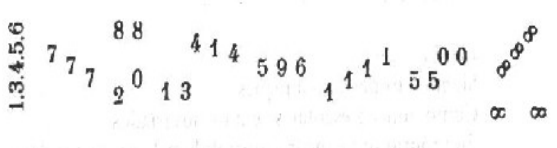
[28] Pessoa em carta para editores ingleses. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas*. Lisboa: Relógio d'água, 2003a. Nota de Teresa Sobral Cunha. p. 142. (Tradução minha)

um isolamento, uma espécie de crosta. Eis que no ar começam a perfilar mil cores, mil vibrações. A partir de então, elementos poéticos despertam-no da inicial condição blasé.

> – Ó beleza futurista das mercadorias!
>
> – Sarapilheira dos fardos,
> Como eu quisera togar-me de Ti!
> – Madeira dos caixotes,
> Como eu ansiara cravar os dentes em Ti!
> E os pregos, as cordas, os aros... –
> Mas, acima de tudo,
> Como bailam faiscantes,
> A meus olhos audazes de beleza,
> As inscrições de todos esses fardos –
> Negras, vermelhas, azuis ou verdes –
> Gritos de actual e Comércio & Indústria
> Em trânsito cosmopolita:
>
> **FRÁGIL! FRÁGIL!**
>
> **843 – AG LISBON**
>
> **492 – WR MADRID**

O cotidiano citadino revela ao poeta um objeto passível de poesia: os caixotes de mercadorias. A partir do Futurismo, os objetos da poesia recriam a estética do belo: não mais são paisagens bucólicas, a beleza das formas humanas e dos sentimentos idealizados, mas as construções, as cidades, as máquinas e a indústria. Aqui, é observada a beleza futurista dos caixotes de mercadoria, sua constituição física, suas inscrições (com grafia destacada), a movimentação que gera o comércio e a indústria.

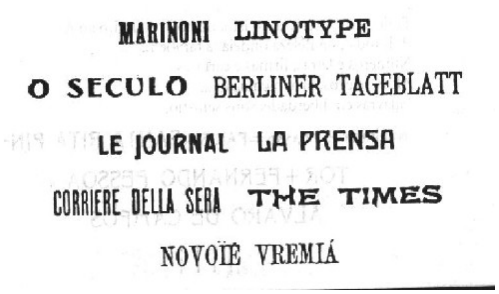
> Junto de mim ressoa um timbre:
> Laivos sonoros!
> Era o que faltava na paisagem...
> As ondas acústicas ainda mais a sutilizam:
> Lá vão! Lá vão! Lá correm ágeis,
> Lá se esgueiram gentis, franzinas corças de Alma...
>
> Pede uma voz um número ao telefone:
> Norte - 2, 0, 5, 7...
> E no Ar eis que se cravam moldes de algarismos:
>
> Assunção da Beleza Numérica



Uma voz surpreende o poeta. O elemento sonoro era o que lhe faltava nessa paisagem intensa e excitante. As ondas acústicas são tratadas visualmente, como se o eu-lírico visualizasse a aproximação delas, que informam um número de telefone. Surge, então, a assunção da beleza numérica: o poeta enxerga a disposição dos números em forma de onda, a bailar no ar em sua frente.

Mas o estrangeiro vira a página,
Lê os telegramas da Última-Hora,
Tão leve como a folha do jornal,
Num rodopio de letras,
Todo o mundo repousa em suas mãos!

-Hurrah! Por vós, indústria tipográfica!
-Hurrah! Por vós, empresas jornalísticas!



Nesse momento, o poeta observa um estrangeiro que também está no café. Ele lê telegramas. Por sua vez, o poeta lembra dos jornais e salta-lhe aos olhos os cabeçários dos principais jornais do mundo e seu rodopio de letras e idiomas, as formatações características de cada um deles: é a beleza futurista da indústria tipográfica. De maneira semelhante às marcações dos caixotes de mercadorias, é explorada a questão física visual da poesia, adquirindo tanta importância quanto a sonoridade e a significação (ou, por vezes, a falta de uma significação).

Tudo isto, porém, tudo isto, de novo eu refiro ao Ar
Pois toda esta Beleza ondeia lá também:
Números e letras, firmas e cartazes -
Altos-relevos, ornamentação!... -
Palavras em liberdade, sons sem-fio,

Marinetti + Picasso = Paris <Santa Rita Pin-
Tor + Fernando Pessoa
Álvaro de Campos
!!!!

O poeta já está em clima de completo êxtase perante a beleza que enxerga no ar. Os números, letras, firmas, cartazes, ... que desfilam na sua frente o encantam. É explícita a relação com o manifesto de Marinetti: “palavras em liberdade, sons sem-fio”. E é buscando a libertação das palavras de seus significados, rompendo com os fios da logicidade que expõe uma espécie de fórmula: o futurista Marinetti mais o cubista Picasso igual a sua amada Paris, menor que o orphista Santa-Rita Pintor mais o amigo e também orphista Pessoa (ou qualquer coisa do tipo). Por fim, surge, em tom exclamativo, o heterônimo pessoano Álvaro de Campos. Álvaro era definido como um neurastênico por Pessoa. Era um poeta exaltado e encantado com a beleza futurista, escrevendo aos moldes de Walt Withman, assim como Sá-Carneiro nos seus momentos mais vanguardistas.

Rolo de mim por uma escada abaixo...
Minhas mãos aperreio,
Esqueço-me de todo da idéia de que as pintava...
E os dentes a ranger, os olhos desviados,
Sem chapéu, como um possesso:
Decido-me!
Corro então para a rua aos pinotes e aos gritos:

-Hilá! Hilá! Hilá-hô! Eh! Eh!...

Tum... tum... tum... tum tum tum tum...

9; Vliiimiiiim...

Brá-ôh... Brá-ôh... Brá-ôh!...

Futsch! Futsch!...

Zing-tang... zing-tang...
Tang... tang... tang...

9; **PRA Á K K!...**

No fim do poema, o poeta, já voltando do café, desce escadas e, como um louco, corre para a rua aos gritos. Seguem uma seqüência de onomatopéias, como o cotidiano barulhento da cidade ou os gritos do poeta, ou ainda o poeta se fundindo à cidade (e antes

isolava-se como as unhas sob o verniz). O eu-lírico parece se decididir pela modernidade, pela beleza futurista. No final do poema, a logicidade é cada vez mais esquecida. Os pensamentos vão diminuindo até que sobrem apenas onomatopéias confusas e estranhas, números, letras e sons. Ao mesmo tempo, há uma realização plena do Sensacionismo: o poeta se restringiu às sensações. O elo significante e significado vai desfazendo-se, sobrando o significante pelo significante a bailar, belo no ar – ou na página, no caso do suporte físico da poesia. Não há dissolução total de uma tela de Mondrian por ainda haver um contexto situacional no poema, mas há um afastamento do significado, uma corrupção da palavra enquanto comunicação.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora muitos críticos reduzam as vanguardas à arte de manifestos, elas são produções de imensa riqueza cultural – inclusive os próprios manifestos. As vanguardas são resultado da manifestação de um homem modificado, diferente do humanista do século XIX. A existência fragmentada em meio às traumáticas experiências do início do século XX está ali presente. Romântico, simbolista-decadentista, futurista, cubista, surrealista ou expressionista, ou ainda todos eles, sensacionista e, por vezes, interseccionista, assim é Sá-Carneiro. Sua poética abarca a ruptura de uma tradição e a crise do sujeito moderno. "Pensar na atividade humana me faz rir" [29]. A forte frase de Aragon explica a fuga para o ópio literário, em Sá-Carneiro exposta por uma veloz sucessão de imagens encadeadas de maneira que rompe com o pensamento científico e racional, assim como o seu bailar de significantes dispersos no branco da página. Essas características, inseridas na atmosfera da letargia, do sono, ou mesmo da morte, e do amor desencontrado afloraram um desregramento de sensações evitando e mantendo o sentimento blasé. O poeta do *quasi* reteve-se nas figuras de suas *quasi* vontades.

> Há uma exuberância de imagens em que se traduzem, por vezes, as dimensões de uma alma intensamente vibrátil, capaz de multiplicar-se e identificar-se com as coisas e as pessoas; mas são sensíveis as limitações de uma megalomania egolátrica: a primeira pessoa verbal torna-se obsessiva, a tortura das construções e metáforas, a acumulação orgiástica de sinestesias traem esforços falhados e o esgotamento narcísico de qualquer simpatia irradiante. (SARAIVA E LÓPES, 2005, p. 996)

Postado na Paris do início do século XX, Sá-Carneiro viveu o clima e a movimentação cultural do surgimento de inúmeras vanguardas e os precedentes de tantas outras. Além disso, manteve correspondência com Fernando Pessoa, que além do principal poeta do *Orpheu*, foi o grande teórico do movimento. Sá-Carneiro se revelou o maior realizador dessas idéias pessoanas, que buscavam a convergência de alguns elementos do passado e, principalmente, de muitas correntes vanguardistas.

Se, em Fernando Pessoa, havia uma genialidade extremamente racional e categorizante, que inclusive criara diversas personalidades literárias para, de forma organizada, realizar por diferentes concepções estéticas essas duas propostas, em Sá-Carneiro

[29] ARAGON apud BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 28.

havia uma personalidade por completo dionisíaca. Seu sentimento não foi racionalizado pelo pensamento, e sim sentido de forma desorganizada. Assim, Sá-Carneiro escreveu suas poesias sob as diversas influências clássicas e modernas sem qualquer cerimônia, inclusive no mesmo poema, sendo o melhor realizador do Sensacionismo, que tem por característica não possuir nenhuma característica específica, e sim, incorporar elementos de qualquer escola literária desde que sempre a favor da sensação.

Em um intenso movimento cultural, como o da modernidade, muito se absorveu das diversas manifestações artísticas e do contexto de uma atmosfera que exigia mudanças nas formas de pensar. Essa complexidade intertextual e contextual resulta, mesmo que de modo inconsciente, em marcas no fazer literário. "Todo texto é a absorção e transformação de outro texto" [30]. Talvez de muitos outros textos. Assim, diálogos artísticos se deram de modo complexo e nem um pouco estanque. As próprias poesias de Sá-Carneiro condensam características de muitos estilos, e o poeta não pode jamais ser considerado puramente surrealista, simbolista, cubista, romântico, dadaísta ou qualquer outra coisa. É nesse sentido que Cleonice Berardinelli, sobre o poeta, afirma:

> Para explicar sua obra, não basta vinculá-lo à tradição francesa, sobretudo na parte relativa a Baudelaire, ao Decadentismo e ao Simbolismo; tampouco às manifestações do Paulismo, do Interseccionismo, do Sensacionismo, do Cubismo, do Futurismo e do Surrealismo, do qual foi precursor. É necessário invocá-lo no clima de *belle époque* – derradeira metamorfose do agonizante século XIX (que só termina realmente em 1914) –, e no Modernismo português – cerne da consciência dessa mesma derrocada civilizacional. [31] (BERARDINELLI)

Aproveita-se a citação, ainda, para entrar numa problematização da crítica de Sá-Carneiro: ao passo que Berardinelli afirma que Sá-Carneiro é um precursor do Surrealismo, João Gaspar Simões julga absurda essa afirmação. [32] O elemento irracional em Sá-Carneiro atinge a fronteira do Simbolismo, uma vez que seus símbolos chegam a não fazer referência a nenhum conteúdo. Há também a dissolução, embora não total, da estrutura

---

[25] KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 64.

[31] SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991. p. 5. (Prefácio de Cleonice Berardinelli).

[32] CARVALHO, Júlio. *O estilo de Mário de Sá-Carneiro*. In: 1º simpósio de língua e literatura portuguesa. Rio de Janeiro: Gernasa, 1967. p. 174.

Observação: Também Clara Rocha considera Sá-Carneiro precursor do Surrealismo nas poesias de *Indícios de Oiro*. (1985, p. 27)

ideológica e sintática. Assume-se no presente trabalho, por fim, o posicionamento de que a obra de Sá-Carneiro situa-se em um pêndulo entre o Simbolismo e as Vanguardas (o Surrealismo no caso da problemática citada). Desse modo, o poeta fica a pendular, ora aproxima-se de uma tendência, ora de outra, mas nunca pode ser vinculado de forma isolada e assumida a nenhuma delas. Até porque, como já foi afirmado, sua lírica é um *patch-work* de estilos.

Isso talvez porque a própria arte de vanguarda encontra algumas raízes no passado. Na poesia, muito se herdou das imagens febris e delirantes de Rimbaud; na pintura, dos traços imprecisos e anti-realistas de Van Gogh; na música, do impacto das composições de um Bach. O que se buscou com as vanguardas foi a negação de uma verdade, de um estilo clássico e canônico e de uma estética do belo que já não serviam para os novos tempos. Ocorreu, inclusive, a incorporação de uma nova forma de Arte, que rapidamente alcançou a preferência do público: o cinema, que passou a reproduzir o dinamismo moderno e a nova forma de tempo, espaço e pensamento.

A leitura de uma poesia de Sá-Carneiro, com toda explosão da frustração de um sujeito fragmentado em cores, texturas, formas, sons e cheiros acaba sintetizando uma nova época e um novo estilo de Arte, cujo principal traço é a ruptura. É como observar quadros delirantes de Dali, fragmentados como os de Picasso ao som de Stravinski, que buscou a destruição da linha melódica e a soma de inusitadas partes resultando na composição. Ele questionou a verdade criada acerca do padrão harmônico e clássico de música, assim como Sá-Carneiro e todo o *Orpheu*, o tradicional conceito de poesia.

Os poemas desse bárbaro português em meio ao "milagroso carrousel" parisiense, observando o girar de "actrizes, prostitutas, lésbicas, [cidadãos] de luxo entediados, representantes da proletarização maciça das metrópoles, criaturas obscuras e vulgares "[33], sintetizaram o sentimento de toda uma Europa perdida em ruínas, questionando o valor de uma vida e seu papel no mundo, fugindo da realidade e do pensamento em direção à sensação.

> Perdi-me dentro de mim
> Porque eu era labirinto
> E hoje, quando me sinto,
> É com saudades de mim (2003b, p. 20)

Saudades, talvez, de outrora, quando havia unidade, em que havia um indivíduo claramente definido. Saudades de quando se acreditava em verdade, e o homem era o seu

[33] ROCHA, Clara. *O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985. p. 32.

detentor. *Vêm-me saudades de ter sido Deus...* (2003b, p.14). A verdade é que os modernos bárbaros brincaram de deus. Criaram arte – e uma nova Arte –, a partir da pobreza de experiências[34] característica de seu tempo. E Mário de Sá-Carneiro, esse bárbaro que é "gênio não só da arte, mas da inovação dela" [35], ao brincar de deus, *viajou outros sentidos, outras vidas* (2003b, p.13) para o códice poético de Portugal.

[34] *Pobreza de experiências*, assim como *bárbaro*, no sentido aplicado por Benjamin, que se refere aos traumáticos acontecimentos do início do século XX, como foi exposto no capítulo 1. BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
[35] PESSOA, FERNANDO. *Mário de Sá-Carneiro*: (1890-1916). In: PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 456.

REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Comparatismo e interdisciplinaridade.* In: CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio:* Ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: UNISINOS, 2003. p.35-49.

CARVALHO, Júlio. *O estilo de Mário de Sá-Carneiro*. In: *1º simpósio de língua e literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1967. p.159-174.

DAUNT, Ricardo. *Amadeo de Souza-Cardoso e Fernando Pessoa; simultaneísmo órfico e interseccionismo:* aproximações. São Paulo: 2007. Disponível em http://www.triplov.com/letras/ricardo_daunt/Amadeo-Souza-Cardoso/index.htm . Acesso em 26/10/2010.

_____. *Sobre algumas raízes profundas do movimento Orpheu:* 17. A tese de William James. Disponível em http://www.triplov.com/letras/ricardo_daunt/orpheu/tese_de_james.htm Acesso em 22/10/2010.

FREUD, Sigmund. *Lo ominoso*. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*, vol. 17. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editora, 1919.

GALHOZ, Maria Aliete. *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Presença, 1963.

HAUSER, Arnold. *A Era do Cinema*. In: Arnold Hauser, *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martin Fontes, 2003. p. 957-992.

JAMES, William. *El significado de la verdad.* Trad. Santos Rubiano. Madrid: Daniel Jorro, 1924.

_____. *Pragmatismo e outros textos*. Trad. Jorge Caetano da Silva e Pablo Rubén Mariconda. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção *Os Pensadores*)

JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*. Trad. Clara Crabbé Rocha. In: *Poétique:* Intertextualidades. nº 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 5-49.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974

MACHADO, Carlos. *O surrealismo português:* entre o modernismo e a vanguarda. Universidade de Vigo. Disponível em http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7755.pdf. Acesso em 26/10/2010.

MARQUES, António. *O interior*: linguagem e mente em Wittgenstein. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

MATTE, Neusa da Silva. *One Art, múltiplas formas*: tradução como mediação entre poesia e pintura na obra de Elizabeth Bishop. 2006. 414 p. (Tese de Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

NETTO, José Teixeira Coelho. *Semiótica, Informação e Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*: Prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica.* Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PESSOA, Fernando. *A arte moderna é arte de sonho.* In: PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética, Teoria e Crítica Literária*. Lisboa: Ática, 1973. p.153-157.

_____. *O Banqueiro Anarquista*. In: PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 659-681.

_____. *O Sensacionismo*. In: PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 424-454.

_____. *Mário de Sá-Carneiro:* (1890-1916). In: PESSOA, Fernando. *Obras em prosa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 455-456.

QUADROS, Antonio. *O Primeiro Modernismo Português*: Vanguarda e tradição. Lisboa: Europa- América, 1989.

ROCHA, Clara. *O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.

_____. *Correspondência com Fernando Pessoa.* Lisboa: Relógio d'água, 2003a.

_____. *Poemas*. Lisboa: Relógio d'água, 2003b.

_____. *Poemas Completos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

SANTOS, Pedro dos. *O Signo em Fernando Pessoa*. 2007. 47 fs. Monografia (Graduação em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia & Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2009.

TUR, Juan-Ramón Triadó (cord.). *Dalí*. Coleção Gênios da Arte. Trad. Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol; Madri: Susaeta, 2007.

_____ . *Picasso*. Coleção Gênios da Arte. Trad. Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol; Madri: Susaeta, 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus e Investigações Filosóficas*. Trad. M.S. Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

WOLL, Dieter. *Realidade e idealidade na lírica de Sá-Carneiro*. Trad. Maria Gouveia Delille. Lisboa: Delfos, 1968.

ANEXO A



Isso não é um cachimbo.
René Magritte
(1926)

ANEXO B



Las Demoiselles d'Avignon.
Pablo Picasso
(1907)

ANEXO C



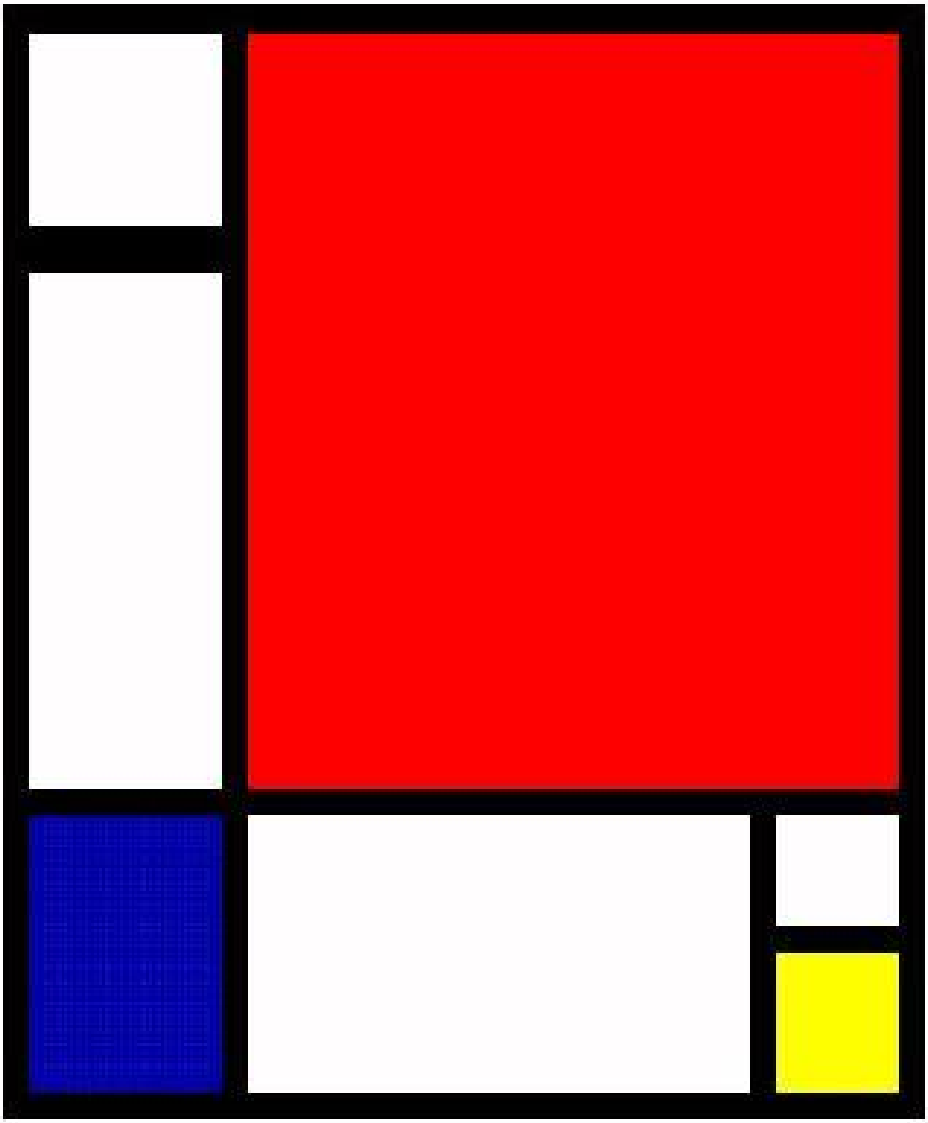
Sonho Causado pelo Vôo de uma Abelha em Redor de uma Romã, um Segundo Antes de Despertar.
Salvador Dali
(1944)

ANEXO D



Procissão de Corpus Christi
Amadeo de Souza-Cardoso
(1913)

ANEXO E



Composição em vermelho, amarelo e azul.
Piet Mondrian
(1921)