

MEMÓRIAS
DA
ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE
LISBOA

CLASSE DE LETRAS

TOMO XLVI



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE LISBOA

LISBOA • 2024

MEMÓRIAS
DA
ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE
LISBOA

O presente tomo das *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa — Classe de Letras* reúne as comunicações apresentadas nas sessões académicas da Classe de Letras no ano de 2018.

Título: Memórias da Academia das Ciências de Lisboa
Classe de Letras
Tomo XLVI

Edição: Academia das Ciências de Lisboa

Impressão: Gráfica 99

Data de impressão: 2024

ISSN: 0378-116X

Depósito legal: 61370/92

DOI: <https://doi.org/00000>

A intuição psicológica de Violante de Cysneiros nos “retratos” de Mário de Sá-Carneiro e de Fernando Pessoa

MANUEL VIEGAS ABREU

São conhecidas as circunstâncias que deram origem à “invenção” por parte de Fernando Pessoa de um estratagema que tornou possível a Armando Cortes-Rodrigues continuar a colaborar no *Orpheu*, publicando poemas seus no número 2 da revista que estava em preparação para sair em Julho de 1915. Sabe-se do retumbante escândalo que a publicação do primeiro caderno do *Orpheu* provocou nos meios literários, académicos e jornalísticos da capital. Perante as propostas de inovação e de mudança nos cânones literários dominantes, a grande maioria dos jornais reagiu negativamente, afirmando tratar-se de “literatura de manicómio” e os seus colaboradores apelidados de doentes mentais a precisar de tratamento no hospício de Rilhafoles. O clamor crítico expandiu-se dos meios jornalísticos à Universidade de Lisboa, designadamente à Faculdade de Letras na qual Armando Cortes-Rodrigues era estudante finalista. Acontece que Adolfo Coelho, professor titular na mesma Faculdade, manifestou-se um acérrimo crítico da nova revista e dos poetas que nela participaram. Armando Cortes-Rodrigues tinha colaborado no *Orpheu*, era aluno de Adolfo Coelho e teria ainda de o enfrentar no júri dos exames agendados para finais de Julho. Temendo previsíveis represálias, o jovem poeta açoriano terá declinado o convite para participar no *Orpheu* 2 numa das reuniões em que o grupo se juntava no Café Montanha para preparar o segundo número da revista. A “razão” invocada aparecia ser suficientemente forte para, por si só, justificar a recusa. Mas além dela acresce uma outra circunstância que Armando Cortes-Rodrigues revelou anos mais tarde deste modo:

“Tinha-me negado a dar qualquer poema, com receio de que isso me trouxesse complicações no exame do fim do ano. O Dr. Adolfo Coelho, meu mestre, que morava em Paço de Arcos, era meu companheiro de comboio entre Algés e Lisboa e, se

vínhamos ao pé um do outro, levava toda a viagem a desancar impiedosamente os do Orpheu. Foi então que Fernando Pessoa, que muito frequentemente me recomendava a “duplicação de personalidade” (a frase era dele) sugeriu que arranjasse um pseudónimo de mulher, achando até excelente que aparecesse uma colaboradora entre tantos poetas, guardado o costumado sigilo, para provocar maior curiosidade. E foi ele que escolheu o nome.”

Cortes-Rodrigues aceitou a sugestão e entrou no jogo. E para entretecer o disfarce de modo a torná-lo o mais plausível possível, ele e Fernando Pessoa trataram de combinar, em sigilo, alguns pormenores que, juntando-lhe “dados objectivos”, aumentavam a dificuldade de qualquer identificação entre Violante de Cysneiros e o aluno do Dr. Adolfo Coelho. Que pormenores foram esses? Por um lado, Violante de Cysneiros escreveria uma carta ao Sr. Fernando Pessoa enviando-lhe alguns poemas seus para serem publicados no número dois do *Orpheu*. Por seu turno, Fernando Pessoa encarregar-se-ia de escrever uma nota introdutória aos poemas para “informar” terem eles aparecido na redacção da revista enviados por poeta desconhecido, mas cujo “engenho doente” era digno de ser acolhido.

A carta encontrada no espólio de Fernando Pessoa foi dada a conhecer por Alfredo Margarido, em 1988, e dois anos depois voltou a comentá-la e apresentá-la em *fac-simile* num curto artigo intitulado “Uma carta quase inédita de Violante de Cysneiros”. A breve nota introdutória escrita por Fernando Pessoa, mas assinada apenas em nome de *Orpheu*, merece ser reproduzida.

N. B. — *Apareceram-nos na Redacção estes belos poemas, que um anónimo engenho doente realizou. Publicamo-los, porque disso são dignos, importando-nos pouco a personalidade vital de que possam emanar. Toda a obra de arte é a justificação de si-própria.*

Orpheu”

Embora o conteúdo desta nota fale por si, julgamos valer a pena sublinhar quanto ela constitui, no contexto em que aqui nos estamos a mover, uma joia de artifício, uma peça antológica *na arte do fingimento*, que Fernando Pessoa cultivou com reconhecida mestria. Todavia, a nota não se reduz a uma pura mistificação,

ou a um exercício lúdico sem qualquer outro significado, porque há nela a menção a duas ideias importantes no pensamento de Fernando Pessoa. A primeira incide sobre a questão das relações entre a obra de arte e a personalidade que a realiza, questão que em Pessoa conhece algumas oscilações, afirmando-se aqui a independência das duas realidades, não precisando o reconhecimento e a compreensão da obra de arte do recurso ao conhecimento da personalidade do seu criador. A segunda ideia reporta-se à referência ao “engenho doente” do autor dos poemas, referência que nos remete para um campo semântico recorrente na obra de Fernando Pessoa, cuja análise envolve uma pluralidade de sentidos que a limitação de tempo não nos permite aqui desenvolver.

Feito este introito, foquemo-nos na formulação da questão central que nos preocupa e que pretendemos esclarecer.

A colaboração de Violante de Cysneiros no *Orpheu 2* é constituída por nove poemas breves que anos mais tarde Fernando Pessoa considerou “*uma maravilha subtil de criação dramática*”. Cada poema teve o seu destinatário, com dedicatória a um poeta colaborador do *Orpheu 1*, nomeadamente aos participantes da tertúlia que, desde finais de 1913, com regularidade intermitente costumavam reunir-se nos cafés da baixa lisboeta e que mais directamente se empenharam, a partir de Janeiro de 1915, na preparação da revista: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Alfredo Pedro Guisado e o próprio Armando Cortes-Rodrigues. Note-se que ao colocar abertamente o seu nome na dedicatória a um dos seus poemas, Armando Cortes-Rodrigues estava a dizer que fora colaborador do *Orpheu 1*, mas que já não constava entre os colaboradores do *Orpheu 2*. Para aumentar esta convicção e, por reflexo, o efeito distrativo do disfarce, Violante de Cysneiros dedicou um dos poemas a si mesma nestes termos “A mim própria, de há dois anos”, cuja referência temporal remete para o ano de 1913 em que começou a conviver com Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e outros escritores que vieram a constituir a “geração de Orpheu”. Talvez por não terem pertencido à tertúlia inicial desde essa data, os poetas Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho, colaboradores e directores do *Orpheu 1*, não foram contemplados nesta homenagem de Violante de Cysneiros. Em contrapartida, Álvaro de Campos, o mais “futurista” dos heterónimos de Pessoa, mereceu dois poemas, tantos quantas as “composições” — *Opiário e Ode triunfal* — que dele Fernando Pessoa fez publicar no número inaugural do *Orpheu*. Em todos os poemas Violante de Cysneiros procurou apreender e transmitir, de

forma condensada e simultaneamente leve, não apenas as características essenciais do conteúdo temático da produção de cada poeta homenageado, mas também as características da sensibilidade estética de cada um deles. Tarefa rodeada de dificuldades que só o *“esprit de finesse”*, a notável *intuição psicológica* e o *subtil génio de criação dramática* de Armando Cortes-Rodrigues conseguiram superar. Exemplos maiores da conjugação destas qualidades são os dois poemas dedicados “Ao Sr. Mário de Sá-Carneiro” e ao “Ao Sr. Fernando Pessoa”. Ambos constituem não apenas obras-primas de “retratista” da personalidade de cada um dos poetas visados, mas também e sobretudo obras-primas de compreensão profunda do sentido da obra de um e de outro, compreensão expressa em sínteses iluminadoras em que cada verso traz a revelação de um maior número de “realidades”, e de “realidades mais amplas”, do que o número de palavras de que cada um deles é composto.

Eis como Violante de Cysneiros retrata o “Sr. Mário de Sá-Carneiro” ou como o pôs a descrever-se a si próprio:

*Há pouco quando bordava
Picou-me a ponta dos dedos
A agulha com que bordava...*

*E a seda toda de branca,
Branca da cor dos meus dedos,
Essa seda que era branca
Ficou com papoulas rubras...*

*Que o sangue das minha veias
Já creou papoulas rubras...
Mas tão sós e tão alheias!*

Vejamos de seguida o “retrato” do “Sr. Fernando Pessoa”:

*Nada em mim é necessário
Nem mesmo o que foi sonhado.*

*Ó contas do meu rosário
D'um sonho nunca acabado.*

*Tudo tão feito de mim...
Só meu longe de passado
É como um sonho sem fim
Que o Outro tenha sonhado*

*Cruzo os meus braços. Não falo.
Ouço uma voz dolorida
Dentro de Mim a evocá-lo.*

*Marinheiro! Ilha Perdida!
E o meu sentido a sonhá-lo
É a verdade da vida.*

A capacidade intuitiva de Violante de Cysneiros para apreender e expressar as características da personalidade e da obra de Mário de Sá-Carneiro e de Fernando Pessoa fica demonstrada pelas diferenças entre os dois “retratos” que com clareza ressaltam da leitura das duas composições.

Pondo os dois poetas a falar na primeira pessoa, Mário de Sá-Carneiro apresenta-se de imediato como um “homem ferido”, ferido e queixoso por ferimento “quase” auto-infligido:

*Há pouco quando bordava
Picou-me a ponta dos dedos
A agulha com que bordava...*

Conforme mais adiante teremos oportunidade de verificar, a fragilidade que a ferida inicial anuncia logo no princípio do poema irá acentuar-se progressivamente. Por outro lado, e em simultâneo, fica claramente afirmada a relação intrínseca entre essa ferida e a criação da obra literária de Mário de Sá-Carneiro.

Diferentemente, o “retrato” de Fernando Pessoa mostra-o assertivo, afirmando-se na sua autonomia, na sua capacidade de se fazer a si mesmo e de estar

atento a uma realidade exterior que o ultrapassa, mas com a qual se identifica — “o *seu* longe de passado” — que qualifica “como um sonho sem fim” que alguém Outro, que não ele, tenha sonhado. E sobre a “fonte” da criação literária o retrato de Fernando Pessoa relaciona-a com a evocação e escuta das vozes de um espaço-tempo remoto, uma realidade “longe” que pela linguagem do sonho procura a sua expressão e interpretação.

Voltemos a analisar com mais algum pormenor o “poema-retrato” sobre Mário de Sá-Carneiro.

A metáfora da “picada da agulha quando bordava” remete-nos significativamente em primeiro lugar para a realidade da ferida inicial, uma realidade que não fica apenas no registo psicológico da dor para se repercutir directamente no corpo: a ferida sangra.

*“Essa seda que era branca
Ficou com papoulas rubras...”*

Ao utilizar as metáforas da *seda* e da *cor branca*, Violante de Cysneiros revela um conhecimento da personalidade de Mário de Sá-Carneiro caracterizada por uma *sensibilidade de seda* que, apesar da densidade do mistério que envolveu persistentemente a sua vida, pretendeu sempre revelar-se, confessar-se, “vir de alma para a rua”, tendo embora consciência acentuada das ambiguidades de quanto nas suas obras procurou revelar ou confessar, e, subsequentemente, das dificuldades de elas serem compreendidas, procurando por isso, laboriosamente, as palavras para dizer o que ele sabia não ser fácil de dizer ou o que era quase “indizível”.

O significado da metáfora do “bordado” remete para esta busca laboriosa de uma linguagem estética e de ressonâncias emocionais apropriadas para exprimir o que ele próprio sabia ser difícil de comunicar de outro modo que não fosse senão através da “beleza sedutora” dos poemas e do “envolvente mistério” das novelas. Difíceis de exprimir e de comunicar senão desse modo são, por um lado, a *ferida* e a *dor* decorrentes de uma *falta primordial*, ausência insubstituível, perda irremediável de vinculação fundadora e, por outro, o *desejo* intenso e persistente de superar a *falta* (insuperável), de sarar a *ferida* (insarável), de ultrapassar a *frustração* que fez da sua vida “uma existência parada de alma e corpo”, “uma vida deserta”, “sempre a viver em morte”. Esse intenso e persistente desejo de

vencer “*tamanha desolação de vida*” fê-lo um dia “*tomar a decisão de a construir, por suas próprias mãos ungidas*”, criando as suas obras de arte, nas quais o sofrimento, sendo a sua raiz, sempre transpareceu. Nos poemas de *Dispersão* e na tragédia narrativa que é *A Confissão de Lúcio*, vindos a público em 1913, Mário de Sá-Carneiro expôs-se de “alma e corpo”, na totalidade da sua pessoa, homem e artista inseparáveis, revelando e confessando a dor da falta, a ferida, a frustração da vida, o inconsciente desejo irrealizável, a náusea de viver, fonte de desolação, por um lado, e de gênio criativo, por outro. Violante de Cysneiros mostra ter conhecido bem quanto esta realidade psicológica esteve presente em Mário de Sá-Carneiro. E esse conhecimento surge espantosamente sintetizado nestes dois versos admiráveis:

*Que o sangue das minha veias
Já creou papoulas rubras...*

“Papoulas rubras” eis a metáfora que Violante de Cysneiros escolheu para significar quanto as obras de Mário de Sá-Carneiro emergiram do seu sofrimento íntimo, da persistente dor d’alma e de corpo. Obras que são flores de sangue! Esta relação entre o sofrimento e a criação artística é confessada pelo próprio Mário de Sá-Carneiro num passo da novela *Mistério* nestes termos:

“Das suas dores motivadas e das suas tristezas imateriais, apenas trouxera obras-primas. Ora em face das maravilhas que umas e outras lhe suscitavam, logo claramente deixava de as sofrer para só asabençoar e admirar.”

Mas o drama maior advém da impossibilidade de o poeta permanecer no juvenil encantamento, na admiração deslumbrante e orgulhosa das suas criações artísticas, que eram espelhos de si mesmo, reflexos dourados “*das suas dores motivadas e das suas tristezas imateriais*”. E deste movimento contínuo entre a “angústia invencível” e o “orgulho de auréola”, paralelo à pulsação do “sangue nas veias”, há-de cansar-se um dia, não sem que tenha entretanto gerado “papoulas rubras”, obras-primas que Violante de Cysneiros qualifica no último verso do poema nestes termos:

Mas tão sós e tão alheias!

Obras singulares de tão intensa inquirição pessoal e de tão manifesta intencionalidade confessional, obras únicas, sem paralelo na literatura portuguesa, e por isso “tão sós”. E também “tão alheias”, estranhas e dificilmente compreensíveis, não apenas por esta mesma razão, mas sobretudo pelo seu “ímpeto” ou “voluntariosa aventura” de desbravar, descobrir, iluminar e escavar (lembramos o poema “Escavação”) zonas menos claras do desejo inconsciente, arqueologias inexploradas da construção do Eu, abismos insondáveis da condição humana, mistérios inquietantes de aquém e além morte.

O próprio Mário de Sá-Carneiro teve clara consciência que a sua obra, pela estranheza e inquietação do seu universo poético, suscitaria algum “alheamento” e traria dificuldades à sua compreensão. Foi a consciência clara destas dificuldades que levou Mário de Sá-Carneiro a fazer, num dos seus últimos poemas, esta previsão certa:

“Daqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda!”

Se a previsão de Mário de Sá-Carneiro se revelou acertada ao longo de muitos anos mesmo para além do período temporal de vinte anos que formulou em “Caranguejola”, o poema escrito em Março de 1916, temos de atribuir a Violante de Cysneiros uma similar capacidade de previsão, ou capacidade ainda maior ao tê-la formulado quase um ano antes. E é esta mais uma razão pela qual a intuição psicológica de Violante de Cysneiros fica cabalmente comprovada.

A clarividência manifestada por Violante de Cysneiros na compreensão das características essenciais da personalidade e da obra de Mário de Sá-Carneiro no breve poema que dedicou no *Orpheu* 2 é igualmente revelada na diferenciação entre o “retrato” de Mário de Sá-Carneiro e o “retrato” de Fernando Pessoa. Os universos poéticos de um e do outro podem tocar-se tangencialmente, mas são radicalmente díspares na génese, no desígnio, nas realizações e na herança deixada em património aos vindouros. E se é certo que Fernando Pessoa se questionou sobre a complexidade da personalidade humana, sobre a natureza da subjectividade e sobre a construção dessa realidade íntima a que chamamos “Eu”, esse questionamento não constituiu o centro nuclear e o objectivo dominante das suas preocupações fundamentais que foram manifestamente de ordem histórica e sociológica. O “longe de passado” de que a obra de Fernando Pessoa procurou escutar a voz e o sentido não é o tempo da infância nem muito menos o “longe do passado” anterior à vida, esse tempo

desconhecido, que dominou a investigação do Professor Antena, o estranho protagonista da novela fantástica ou narrativa trágica de Mário de Sá-Carneiro. O “longe de passado” posto por Violante de Cysneiros na boca de Fernando Pessoa é o tempo histórico dos descobrimentos portugueses, que ele equipara a “*um sonho sem fim/Que o Outro tenha sonhado*.” E este “Outro” não é nenhum heterónimo, nenhuma parte de si, mas Portugal uma realidade histórica cuja existência o transcende, e sobre a qual medita, “cruzando os braços” numa atitude pensativa. Medita e ouve, dentro de si, *uma voz dolorida* a lembrar o sonho — o “*sonho sem fim*” — desse *Outro* que Fernando Pessoa evoca no “*Marinheiro*”, drama estático escrito em linguagem onírica publicado no *Orpheu 1*, e que Violante de Cysneiros, por seu turno, certamente evoca para rematar o retrato:

Marinheiro! Ilha Perdida!
E o meu sentido a sonhá-lo
É a verdade da vida.

A referência a “*Ilha Perdida*” pode não pretender significar a consciência da “perda do domínio dos mares” pelos portugueses ou a presciência da ameaça do “fim do Império”, mas certo é que a busca de sentido sobre as vicissitudes do Império português constituiu uma fonte de reflexão de Fernando Pessoa ao longo da sua vida. E dessa continuada reflexão resultou a persistente elaboração da sua obra maior a que começou por chamar *Portugal*, mudando para *Mensagem*, quase na hora da obra ser impressa, em 1935.

No poema-retrato de Fernando Pessoa feito em 1915, Violante de Cysneiros viu longe descortinando na atmosfera nebulosa do sonho do *Marinheiro* os sinais que prenunciavam a evocação da plêiade de reis, poetas, heróis e navegadores cujos sonhos e “obras valerosas” Fernando Pessoa procurou revelar e transmitir na sua *Mensagem*.

A perspicácia do olhar crítico que Armando Cortes-Rodrigues revelou nos “poemas-retrato” que temos vindo a analisar é de uma admirável capacidade iluminadora quer pela apreensão das características da personalidade e da obra de Mário de Sá-Carneiro e de Fernando Pessoa quer pelo desvendamento das acentuadas diferenças entre eles. E importa sublinhar que Armando

Cortes-Rodrigues foi o primeiro “analista” das obras literárias dos dois “amigos d’alma” a reconhecer-lhes as diferenças, assinalando a marca de identidade específica de cada uma delas, não avançando qualquer hipótese de subordinação de uma relativamente a outra, quer quanto à génese quer quanto à evolução dos motivos temáticos ou de estilo literário. Em homenagem a esta prioridade e porque o reconhecimento das diferenças assinaladas não tem tido a difusão que julgamos merecer, consideramos oportuno elencar as que emergem com maior relevo dos poemas de Violante de Cisneyros.

“*A verdade da vida*”, o verso final do poema-retrato de Fernando Pessoa, aponta para a esfera semântica da Razão pela qual a apreensão do sentido do sonho é alcançado. Em Fernando Pessoa, a verdade é um valor importante a prosseguir na vida e a Razão está ao serviço da busca da verdade. Tanto Fernando Pessoa como todos os seus heterónomos são “intelectuais”, isto é, utilizam as operações “intelectivas” da Razão como instrumentos de inquirição inquieta, de exploração em permanente desassossego e de persistente busca de entendimento do mundo, da realidade, física ou metafísica, presente ou ausente, sonhada, conhecida ou desconhecida.

Para Mário de Sá-Carneiro é a *sensibilidade* que comanda e o valor máximo da vida é a *Beleza* com que procurou revestir a sua obra — “dourá-la” como ele disse —, uma obra trabalhada como um bordado, como um lavor delicado no qual ele próprio se implicou de corpo e alma, sem divisões, inteiro, mergulhando no seu mundo interior, em cujas feridas encontrou a fonte da criação de flores, “papoulas rubras”, cor de sangue.

Para Fernando Pessoa tudo o que sentia volvia-se pensamento, procurando pela razão dominar o sentimento. Para Mário de Sá-Carneiro tudo o que sentia permanecia sentimento ou, se era pensado, o pensamento volvia-se sentimento. Se pudéssemos ouvi-los, ouviríamos provavelmente Fernando Pessoa a dizer: “Sinto, sonho, penso”. E ouviríamos Mário de Sá-Carneiro dizendo: “Sinto, sofro, sangro!”

Foi esta diferença abissal que Armando Cortes-Rodrigues, por intermédio do disfarce de Violante de Cysneiros, intuiu e transmitiu nos “belos poemas” que Fernando Pessoa recebeu na redacção do *Orpheu*, provenientes de um “anónimo engenho doente”, para serem publicados no número 2 da revista e que, além de continuarem a ser “uma maravilha subtil de criação dramática”,

constituem a primeira análise comparativa da identidade própria e das diferenças temáticas e estilísticas dos dois maiores génios poéticos do nosso primeiro modernismo.

A validade da intuição de Violante de Cysneiros é, por assim dizer, confirmada pelo próprio Mário de Sá-Carneiro na correspondência a Fernando Pessoa. Com efeito, na carta de 14 de maio de 1913, Mário de Sá-Carneiro agradece ao amigo as composições poéticas que dele recebera, entre as quais “O cortejo fúnebre”, e, ao exprimir-lhe quanto as admira e estima, escreve que nelas “[...] *se evidencia exuberantemente que você é não só o grande, o admirável, o estranho pensador mas com ele, e — acima dele — o maravilhoso artista*” E logo acrescenta que diz isto para discordar daquelas vozes críticas de Fernando Pessoa — e aqui refere Mário Beirão — “[...] *que admirando-o (pelo menos dizendo que o admiram) como poeta ajuntam entanto que você intelectualiza tudo — é todo intelectual*” [o destacado é do original]. Mas a discordância de Mário de Sá-Carneiro relativamente aos críticos de Fernando Pessoa não é total: Mário de Sá-Carneiro reconhece que Fernando Pessoa é um *intelectual*, um admirável pensador, mas vê nele também o artista. E aproveita para introduzir uma nota acerca da complementaridade entre pensamento e arte:

“Não é o pensamento que deve servir a arte — a arte é que deve servir o pensamento, fazendo-o vibrar, resplandecer — ser luz, além de espírito. Mesmo, na sua expressão máxima, a Arte é Pensamento. [...] é-o porque suscita o pensamento — o arrepio que uma obra plástica de maravilha pode provocar naquele que a contempla.”

E logo acrescenta esta referência pessoal:

“Ah! Como eu amo a Ideia! E como você o admirável ideólogo é o magnífico estatuário”.

É notório que Mário de Sá-Carneiro pretende com esta nota justificar a atribuição às composições do amigo as características de obras de arte, não deixando de ser também obras de pensamento. Segundo Mário de Sá-Carneiro as obras de Fernando Pessoa realizariam a conciliação do Pensamento e da Arte. Mas importa registar de imediato que as relações entre arte e pensamento que Mário de

Sá-Carneiro refere não se reportam a efeitos intelectivos ou cognitivos, mas sim a repercussões estéticas, emocionais que envolvem o corpo. Por isso, declara que “ama a Ideia” e lembra “o arrepio que uma obra de arte pode provocar.” É a beleza da obra de arte e não a *verdade* ou o conhecimento a que conduz que faz vibrar o pensamento. Não admira, pois, que mais adiante na mesma carta Mário de Sá-Carneiro reconheça e confesse a diferença que o separa do amigo:

“Você vê que em face das suas poesias eu me limito a distinguir o que acho de mais belo — a dar a simples impressão de leitura. É que o meu espírito não é como o de você um espírito crítico; não podendo assim analisá-las mais profundamente, desmembra-las como desejaria...”

Um ano depois, estando de novo em Paris, em carta de 20 de Junho de 1914, Mário de Sá-Carneiro volta a assinalar uma outra diferença entre a sua obra e a do amigo:

“Não sei em verdade como dizer-lhe todo o meu entusiasmo pela ODE [Triunfal] do Álvaro de Campos que ontem recebi. É uma coisa enorme, genial, das maiores entre a sua obra — deixe-me dizer-lhe imodesta, mas muito sinceramente: do alto do meu orgulho, esses versos são daqueles que me indicam bem a distância que, em todo o caso, há entre mim e você. [...] você acaba de escrever a obra-prima do Futurismo. [...] Depois de escrita a sua ode, meu querido Fernando Pessoa, eu creio que nada mais de novo se pode escrever para cantar a nossa época.”

A diferença aqui assinalada — ou a *distância* como Mário de Sá-Carneiro muito significativamente a qualifica — diz respeito não à diferença entre o “espírito crítico-racional” de Fernando Pessoa e o “espírito esteta e emocional” de Mário de Sá-Carneiro, mas sim à diferença de “conteúdo” ou de motivação temática. “*Cantar a nossa época*” celebrando o Futuro não foi nem podia ter sido tema que motivasse Mário de Sá-Carneiro. O seu inigualável contributo para a revolução modernista em Portugal teve uma outra direcção, distanciando-se do “mundo exterior” e da sua evolução futura, que tanto preocupou Fernando Pessoa, para explorar regiões desconhecidas do “mundo interior” em que a recuperação do passado — o tempo anterior ao nascimento pessoal — se abrisse a

um tempo sem fim. Próximos no projecto partilhado e conseguido de renovação do panorama literário e artístico português, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro seguiram caminhos distintos que a diferença de genealogia literária de cada um deles pode justificar.

A genealogia literária de Fernando Pessoa está identificada e é há muito reconhecida pela grande maioria dos críticos com tendo duas raízes. A primeira e a mais profunda está em Camões que é, sem dúvida, a referência principal em relação à qual Fernando Pessoa se situa e o projecto de o superar por intermédio do “surgimento” de um “supra-Camões” é disso testemunho. Ao tempo em que Fernando Pessoa iniciou a sua actividade literária, Camões constituía a grande referência do Passado, quer na Literatura quer na História de Portugal. Ao olhar crítico de Pessoa, face à evolução histórico-sociológica do país e perante as circunstâncias e os desafios do Presente, o canto de Camões não era o mais propício a um novo renascimento, a um novo impulso patriótico e, sobretudo, a uma nova visão de Futuro. A segunda raiz da genealogia literária de Fernando Pessoa está na “Renascença Portuguesa”, movimento literário liderado por Teixeira de Pascoaes, que procurou por intermédio da Poesia e do Pensamento celebrar e valorizar as características essenciais da identidade nacional, considerando a Saudade o próprio génio do “espírito lusitano” (1915). Fernando Pessoa colaborou na *Águia*, a revista oficial da “Renascença Portuguesa” com dois ensaios sobre literatura que o consagraram como *pensador*. É num deles que prevê estar para breve o aparecimento de um “Supra-Camões”. E embora Fernando Pessoa continue a comungar dos ideais de um renascimento nacional, dá sinais, a partir de inícios de 1914, de um afastamento progressivo do “Saudosismo” da “Renascença Portuguesa” que culmina com a ruptura do *Orpheu*. Em substituição do “saudosismo”, as sementes do espírito messiânico do “sebastianismo” começavam a germinar no projecto literário e político de Fernando Pessoa. E neste contexto, vem a propósito lembrar que foi por esta data que Pessoa compôs o poema dedicado ao Infante D. Fernando, provavelmente o primeiro poema que integrou na *Mensagem*.

A genealogia literária de Mário de Sá-Carneiro é muito diferente. E ao contrário da de Fernando Pessoa, a genealogia literária de Mário de Sá-Carneiro não se encontra analisada em todos os seus contornos e filiações, não sendo ainda por isso facilmente reconhecida e identificável. Mas na linhagem esquecida de que Sá-Carneiro é herdeiro vislumbram-se na sombra os grandes criadores do

“Teatro-Arte”. Em verdade, o teatro foi a grande paixão artística de Mário de Sá-Carneiro desde a juventude e a testemunhá-lo está *Amizade*, a peça escrita em parceria com Tomás Cabreira Júnior, e que constitui segundo François Castex “*um marco precioso para melhor perceber o desabrochar do génio de Mário de Sá-Carneiro*”. A influência determinante que o Teatro-Arte exerceu na obra de Mário de Sá-Carneiro ressalta evidente no artigo que publicou em 28 de Novembro de 1913 no jornal “O Rebate” e cujo título é precisamente “O Teatro-Arte”. Para a identificação da genealogia artística de Mário de Sá-Carneiro a análise deste artigo é indispensável. Escrito pouco tempo após a publicação de *A Confissão de Lúcio* e pouco tempo antes de iniciar a escrita da novela *A Estranha morte do Professor Antena*, o artigo “O Teatro-Arte” constitui documento revelador não apenas do modo como Sá-Carneiro via as relações entre a literatura e as artes plásticas, mas revelador também das raízes genealógicas da sua criação artística. Justifica-se, pois, que nos detenhamos a sublinhar alguns conceitos-chave do núcleo reflexivo do artigo. Mário de Sá-Carneiro é assertivo na definição do teatro:

“O teatro é evidentemente [...] uma arte plástica. Mesmo até a mais [...] plástica, a mais caracteristicamente plástica”

E de imediato avança as razões da definição:

“O teatro é uma arte plástica porque uma obra verdadeiramente dramática só se pensa depois de se ver. São os nossos olhos que a conduzem ao nosso cérebro”.

Nesta base parte para a distinção entre “obra literária” e “obra dramática”.

“Uma obra literária sente-se, nunca se pode ver senão em imaginação procurando — isto é: quando muito, só o nosso cérebro a pode conduzir aos nossos olhos”.

Diferentemente,

“Uma obra dramática é uma obra plástica porque para lá das suas palavras existe qualquer outra coisa que é nela o principal: suscita um arcaboço, uma arquitectura.

A obra prima teatral completa lança mesmo duas arquitecturas: uma exterior, mera armadura; outra interior.”

A definição do conceito-chave de *arquitectura interior* merece atenção especial:

“A arquitectura interior, que é a alma, a garra de ouro, consiste no ambiente que a grande obra dramática — a obra imortal — cria em torno de si — de maneira que nós temos a sensação nítida de que a sua máxima beleza não reside nem nas suas palavras nem na sua acção (arquitectura exterior), mas em qualquer outra coisa que se não vê: uma grande sombra que se sente e se não vê.”

Estabelecida a definição, Mário de Sá-Carneiro faz notar que esta *arquitectura interior* apenas se encontra nos trabalhos dos grandes artistas, nomeadamente em quase todas as obras de Ibsen, em Shakespeare, especialmente no *Hamlet*, e no nosso admirável *Frei Luís de Sousa*. É curioso notar que Mário de Sá-Carneiro, além da indicação dos grandes artistas de génio que admira, todos eles autores de teatro, menciona especialmente as obras onde a arquitectura interior, “a alma, a garra de ouro”, de cada uma delas faz emergir um “ambiente”, um “ambiente” que envolve os espetadores como uma “grande sombra que se sente e não se vê”. E exemplifica, descrevendo assim o modo como a arquitectura interior emerge no *Hamlet*:

No Hamlet, essa arquitectura interior brota arrepiante e enorme do sopro de incerteza que atravessa todo o poema, da loucura que o fustiga, da aparição aterradora do Além espectro. Assim, à volta dos personagens, incubando todos os seus gestos, paira uma sombra triangular — e, cortado por essa sombra terrível, tudo se nos volve trágico de mistério e desconhecido.”

Da leitura do artigo “O Teatro-Arte” ressalta claro que as raízes do gosto e das preferências literárias de Mário de Sá-Carneiro, e sobretudo do seu génio de criação artística se encontram fundamentalmente nas obras dramáticas de autores como Shakespeare, que na Renascença retomou a herança dos grandes autores de tragédias gregas, poetas, criadores de Mitos, geniais intérpretes dos mistérios da condição humana.

É nesta linha de poetas dramáticos que a obra do autor de *A Confissão de Lúcio* se insere, ressaltando assim mais nítida a diferença entre a genealogia de Mário de Sá-Carneiro e a genealogia de Fernando Pessoa.

Em síntese, e com base na análise que acabamos de apresentar, consideramos justificado inferir que é na Epopeia que radica a intencionalidade da criação artística de Fernando Pessoa e que, muito diferentemente, é na Tragédia que radica a intencionalidade da criação artística de Mário de Sá-Carneiro. E esta diferença, assaz significativa e iluminadora do trajecto literário e pessoal de cada um dos dois maiores poetas do *Orpheu*, foi intuída por Armando Cortes-Rodrigues, logo em 1915, revelando uma notabilíssima capacidade de leitura e apreensão psicológica que soube traduzir poeticamente em composições que constituem no dizer de Fernando Pessoa “*uma maravilha subtil de criação dramática*”.

(COMUNICAÇÃO APRESENTADA À CLASSE DE LETRAS
NA SESSÃO DE 14 DE JUNHO DE 2018)

BIBLIOGRAFIA

- Abreu, M. V., *Mário de Sá-Carneiro - Esboço de uma biografia interior*. Tese de licenciatura mimeografada, Faculdade de Letras, Coimbra, 1961.
- Abreu, M. V., *Mário de Sá-Carneiro na Universidade de Coimbra*. Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1990.
- Abreu, M. V., O designio de intervenção social de *Orpheu* e o sentido da inclusão de Ângelo de Lima, Comunicação apresentada à Academia das Ciências, na sessão de 25 de Março de 2015, 2015.
- Abreu, M. V., Mário de Sá-Carneiro e a génese de Alberto Caeiro, “mestre de vida” de Fernando Pessoa, Comunicação apresentada à Academia das Ciências, na sessão de 25 de Maio de 2016, 2016.
- Castex, F., *Mário de Sá-Carneiro e a génese de “Amizade”*, Coimbra, Liv. Almedina, 1971.
- Côrtes-Rodrigues, A., Poemas de um anónimo ou anónima que diz chamar-se Violante de Cysneiros. *Orpheu* 2, Lisboa, Edições Ática, 1915, 2.^a reedição (1976).
- Margarido, A., 33+9 *Leituras Plásticas de Fernando Pessoa*. Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1988.
- Margarido, A., “Uma carta quase inédita de Violante de Cysneiros”, *Colóquio Letras*, 117 | 118, pp. 115-119, 1990.
- Orpheu*. Vol. I, Lisboa, Edições Ática, 2.^a reedição, 1971.
- Orpheu*. Vol. II, Lisboa, Edições Ática, 2.^a reedição, 1976.
- Pessoa, F., (1912), A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada, *A Águia*, IIª Série, N.ºs 4, 5 e 9 [reeditado in Fernando Pessoa, *A Nova Poesia Portuguesa*, Editorial Inquérito, Lisboa, 1944].
- Pessoa, F. (1912), A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico, *A Águia*, IIª Série, N.ºs 11 e 12. [reeditado in Fernando Pessoa, *A Nova Poesia Portuguesa*, Editorial Inquérito, Lisboa, 1944].

- Pessoa, F., A Nova Doença da Literatura Portuguesa in Fernando Pessoa, *Escritos sobre Génio e Loucura*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- Pessoa, F., *Escritos sobre Génio e Loucura*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- Pessoa, F., (1935), *Mensagem*, Lisboa, Secretariado Nacional de Informação, Lisboa [reeditado in Fernando Pessoa (1994) *Mensagem*, Lisboa, Edições Ática.
- Sá-Carneiro, M., *Mistério*, in Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*. Lisboa, Edições Ática, 1956.
- Sá-Carneiro, M., *A estanha morte do Professor Antena*, in Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*. Lisboa, Edições Ática, 1956.
- Sá-Carneiro, M., *A Confissão de Lúcio*. Lisboa, Editorial Ática, 1945.
- Sá-Carneiro, M., *Poesias*. [*Dispersão* | *Indícios de Ouro* | *Últimos Poemas*], Lisboa, Edições Ática, 1953.
- Sá-Carneiro, M., *Céu em Fogo*. Lisboa, Edições Ática, 1956.
- Sá-Carneiro, M., *Cartas a Fernando Pessoa*. Vol. I e II, Lisboa, Edições Ática. Lisboa, Edições Ática, 1958,1959.
- Sá-Carneiro, M., (1913), O Teatro Arte -Apontamentos para uma crónica, *O Rebate* [reeditado in Mário de Sá-Carneiro- Obra Essencial, Editada e organizada por Vasco Silva, E-Imprimatur, 2016].
- Sá-Carneiro, M., e Cabreira Júnior, T., (1912), *Amizade*, Lisboa, Editor Arnaldo Bordalo [reeditado in François Castex, *Mário de Sá-Carneiro e a génese de "Amizade"*, Liv. Almedina, Coimbra, 1971].
- Pascoes, T. de (1915), *A Arte de Ser Português*. [reeditado in Teixeira de Pascoaes, *A Arte de Ser Português*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1998].