

Aparentemente paradoxal é ainda a realidade de, segundo Lourenço (2016a, p. 349), Sá-Carneiro fechar “com um fulgor sem imitação possível a era de depressão inaugurada por Antero” e associando-a a certa tradição romântica, ao mesmo tempo em que o distingue, pela sua “flâmula solar”, de autores como Camilo, Soares de Passos, e já posteriormente Manuel Laranjeira, entre outros. A que se deve, então, tal contradição? Ao facto de, aparentemente, Sá-Carneiro não ter um “fim’ de herói vencido, de amante da Morte como substância”, como um Schopenhauer, mas antes efetuar uma reiteração do “grande palco a Oiro” que Lourenço diz ter sempre sido o poeta. Como se percebe, mesmo com várias ressalvas acerca do temperamento alegadamente mais solar de Sá-Carneiro, por comparação com Pessoa, Eduardo Lourenço vincula-se a uma tradição de tratar a morte do escritor como mais um capítulo da sua obra literária, razão que desde logo está na base deste seu ensaio.

Como resolve então Lourenço estes paradoxos? Lembrando que a Modernidade é “intrínseca e fatalmente suicidária” (Lourenço, 2016a, p. 353) e que a morte parisiense de Sá-Carneiro evidencia que a capital moderna não tem “lugar para a Morte como a derradeira âncora do sentido”. É por isso que, como salienta, não é possível virar a esquina dessa Modernidade para qualquer “imaginária restauração do Sentido nela perdido, glosado, esquecido, sem tropeçar no Morto” (Lourenço, 2016a, p. 354).

Serão estas as ideias principais de “Suicidária Modernidade”, mas gostaria de assinalar três outros aspectos do artigo. Não porque me pareçam errados, mas antes porque, mesmo quando creio serem apenas parciais, acabam evidentemente por ser produtivos, ou não estivéssemos a falar da intuição e da capacidade interpretativa de Eduardo Lourenço.

O primeiro deles prende-se com a interessante polinização cruzada da sua leitura sobre o suicídio de Antero de Quental com a célebre tese de Antonin Artaud sobre Van Gogh, segundo a qual o pintor holandês foi um *suicidado pela sociedade*. Não, neste cruzamento de ideias feito por Lourenço não iremos encontrar Artaud a explicar o caso Antero; antes pelo contrário. Na verdade Lourenço (2016a, p. 350) rejeita a “cómoda etiquetagem de ‘suicidados da sociedade’”, acrescentando que as “costas da sociedade são larguíssimas ou infinitas, porque não existem”. Porém, como nota o ensaísta, com Antero de Quental, a própria sociedade “sentiu-se (nos mais delicados...) *culpada*” da morte do poeta. Ora, para Lourenço, o suicídio de Sá-Carneiro “pesa menos na memória colectiva, e ninguém mais do que

se percebe uma constante noção de que a identidade semiperiférica portuguesa cada vez mais definia a própria identidade pessoal do escritor². Em certo sentido, o corpo poético de Sá-Carneiro foi sempre somatizando essa pequenez e *periferalidade* de Portugal, enquanto sonhava com o seu Paris “lobo e amigo” (“Abrigo”, Sá-Carneiro, 2017, p. 127) e uma vaga “ideia de norte | pré-concebida | que sempre me acompanhou” (“Ápice”, Sá-Carneiro, 2017, p. 139). Perceba-se, a sua poesia é semiperiférica porque desde sempre Sá-Carneiro o foi também ele mesmo, pelo simples fato de ser português.

Por outro lado, ainda sobre as “costas largas” da sociedade, a que se refere Eduardo Lourenço, com alguma provocação lembraria, apesar de tudo que, sim, Sá-Carneiro (2017, p. 142) chega a expressar, no poema “Caranguejola”, que “Daqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda —”, por não acreditar que a entendessem à época. E isto seguramente não deixa de se enquadrar na teorização de Artaud sobre Van Gogh, que Eduardo Lourenço rejeita na passagem atrás citada.

Uma questão talvez mais importante seria a de se saber se o próprio Sá-Carneiro entendia cabalmente a sua própria literatura à época — e como explicarei mais à frente, creio que nem sempre foi o caso. Em suma, eu proporia que os criadores que se diz serem “suicidados da sociedade” afinal o são apenas, não tanto porque não encontram quem os entenda, mas porque não encontram nessa sociedade quem os ajude a compreender cabalmente eles mesmos as intuições mais sagazes da sua própria obra. Como discutirei adiante, creio que acontece isso mesmo com Sá-Carneiro, que atribui alguns aspectos da sua modernidade à ideia de loucura quando talvez não consiga compreender para onde vai a sua obra — daí os muitos *diga o que lhe parece* enviados a Pessoa, numa correspondência exaustiva ao longo de escassos anos. Incrivelmente, neste processo Sá-Carneiro acaba por adotar para si, e ver como legítimo, o rótulo de *louco* que os detratores de *Orpheu* atribuíram aos escritores da revista.

Referir-me-ei mais brevemente a outros dois pontos sobre o ensaio “Suicidária Modernidade”. Quando se refere à morte de Sá-Carneiro com a palavra *fim*, como vimos atrás, Eduardo Lourenço naturalmente alude às

but aware that the Portuguese ‘shirt’ they inherited was becoming ever more restricting” (Vasconcelos, 2020, p.8).

² Discuto o tópico em detalhe em “Painting the Nails with Parisian Polish: Modern Dissemination and Central Redemption in the Poetry of Mário de Sá-Carneiro”, particularmente a partir da página 144 (Vasconcelos, 2013).

duas conhecidas quadras de Sá-Carneiro que tematizam a sua morte. Relembro, contudo, que Sá-Carneiro nunca atribuiu esse título às quadras em questão, quando as enviou a Pessoa. Não é como se Lourenço pudesse sabê-lo, porém. O que acontece é que quando as quadras aparecem na *Athena*, pela mão de Pessoa, já trazem esse título, qual inscrição de lápide a encimar o texto — “Fim” — levando a atenção do leitor mais para a noção de *fim* do que para o *clownismo* e funambulismo da cena descrita. Por outro lado, aquando da primeira edição de *Indícios de Oiro* pela Presença (1937), já depois da morte de Pessoa, as quadras encerram mesmo o livro, já como inscrição biográfica no túmulo literário. Note-se que, como todos os poemas sem título enviados a Pessoa, este era um daqueles a que Sá-Carneiro atribuía algum valor mas um estatuto algo indefinido, ainda que expressamente indicasse a Pessoa para juntar as quadras ao caderno de *Indícios de Oiro*.

Ao pensar neste poema como “Fim”, Lourenço é sujeitado ao mesmo excesso de sentido atribuído ao poema e à obra poética de Mário de Sá-Carneiro como um todo, na sua relação com a morte, ao qual todos temos sido sujeitados ao longo de um século, em parte por estas decisões editoriais silenciosas. Creio mesmo que este excesso de sentido tem servido para precisamente contrariar a opacidade do suicídio a que Lourenço se referia, e que de algum modo Sá-Carneiro sintetizou, em duas frases seguidas remetidas a Pessoa:

Pode fazer publicar os versos [do caderno de *Indícios de Oiro*] em volume, em revistas etc. Deve juntar aquela quadra: “Quando eu morrer batam em latas,, etc. Perdôe-me não lhe dizer mais nada: mas não só me falta o tempo e a cabeça como acho belo levar comigo alguma coisa que ninguém sabe ao certo, senão eu (Sá-Carneiro, 2015, p. 486).

Em suma, Sá-Carneiro apreciaria certo *sentido de excesso* expresso na visão caricatural de um cortejo fúnebre quase circense, no poema, para compensar a opacidade da sua morte (“alguma coisa que ninguém sabe ao certo”). Mas isto não significa que apreciasse o excesso de sentido da adição do título ao poema e a sua colocação como texto final.

Finalmente, vale a pena reportar-me à afirmação de Lourenço segundo a qual

o ritual da sua morte não se vincula já ao Simbolismo nem ao Romantismo sua fonte, mas à poética vital e poética *tout court* do

Futurismo. De Sá-Carneiro se pode dizer sempre que foi um futurista que recusou frontalmente o Futuro ou que aderiu a ele com tão vertiginosa pressa que o integrou, em gesto sem réplica, num eterno presente explodido (Lourenço, 2016a, p. 350, grifo no original).

Que Sá-Carneiro recusa o Futuro ao optar pela sua própria morte, não deixa de ser tão verdade quanto mentira, já que recusa viver essa vida futura mas espera que a literatura a viva por ele. Que recusa o Futuro se pensarmos o termo como sinónimo de Futurismo em sentido estrito, embora não me pareça que fosse disso que falasse Lourenço, também é verdade. Que o Futurismo tinha em si mesmo uma dimensão performativa, tal como o ritual de morte de Sá-Carneiro terá tido, até certo ponto, não deixa igualmente de ser inegável. Mas parece-me difícil dizer que este mesmo ritual da morte de Sá-Carneiro de alguma maneira se vincula ao Futurismo *tout-court*. O mesmo seria perguntar, por exemplo, se “Manucure” é um poema futurista. Ainda que use e abuse de muita da retórica aprendida com o Futurismo, obviamente que não o é, uma vez que o temperamento do poema é essencialmente melancólico, disfórico, nostálgico, e nada poderia ser mais distante do Futurismo do que esses mesmos sentimentos em relação ao passado e ao presente. “Manucure” é na verdade um poema que engendra e habita o *Futurismo Possível* português, ao mesmo tempo mantendo-se longe da ortodoxia marinettiana.

II. DO ÉLAN MORTAL DA MODERNIDADE AO CLOWNISMO

No ensaio “A Poesia de *Orpheu*”, publicado originalmente em 2015, Lourenço convoca a discussão sobre a relação da consciência e do discurso, incluindo o discurso poético, com a noção de real. Começando por partir, curiosamente, de Teixeira de Pascoaes, diz-nos que

Esta consciência de um *abismo* entre a palavra e o real — entre a *consciência* e o *real* — faz igualmente parte da face de *Orpheu* voltada para o futuro, ou futurante, mas não como *um dado*, não como a evidência última de um romantismo extenuado e voltado contra si mesmo [como seria o caso de Teixeira de Pascoaes], *mas como a questão mesma da consciência que questiona nela toda a relação do homem com o real* (Lourenço, 2016b, p. 700, grifo nosso).

Note-se primeiro que Lourenço distingue *Orpheu* por considerar que a revista — e seguramente pensa em Pessoa em particular — leva ao

imaginação de Sá-Carneiro é ainda e mesmo superlativamente romântica”, notando que “Sá-Carneiro herda na sua forma mais alucinada, infantilista e séria ao mesmo tempo a *mitologia do Artista* (simples alegoria subjectiva da do Artista supremo que é Deus) de que não há traço (senão doloroso) em Pessoa.” Lourenço enfatiza o que parece inegável: o fato de na retórica de Sá-Carneiro se conjecturar uma almejada “omnipotência do Artista”, sendo a desilusão em relação à inviabilidade desta onipotência o que leva à “decepção exorbitada do seu projecto, a sua ruína vacuidade, intrínseca loucura” (Lourenço, 2016b, p. 708).

Tudo isto dito, se considerarmos os dois ensaios, Lourenço reconhece a Sá-Carneiro um estatuto moderno devido ao fato de a opacidade da sua morte ilustrar o sem-razão e sem-sentido da morte na metrópole moderna. Já quanto à literatura, Lourenço salienta em particular uma visão da poesia e do poeta essencialmente românticas, capazes, na sua frustração, de levar particularmente a figurações e formulações *clownescas*. Mas devemos perguntar-nos — e questionar Lourenço — se a isto se resume a modernidade de Mário de Sá-Carneiro, presumindo que a este estatuto de *clown* de Sá-Carneiro se lhe possa reconhecer essa modernidade, sequer. Julgo que não, e creio mesmo que Sá-Carneiro ajuda Pessoa a ser moderno. Algo que Lourenço não terá reconhecido, até porque o próprio Sá-Carneiro também não terá chegado a compreender cabalmente esta sua contribuição para a poética de Pessoa e a moderna literatura portuguesa, acabando por adotar o tropo da loucura como chave interpretativa da sua modernidade.

III. DE COMO SÁ-CARNEIRO AJUDOU PESSOA A SER MODERNO

Perceba-se que, para Lourenço, não faltava a Sá-Carneiro talento poético. A questão nunca é essa. Vimos atrás que Lourenço reconhece genialidade a Sá-Carneiro, e por outro lado que a fulguração fatal com que este inscreve o seu nome no universo poético lhe parece em si mesma modernista. De facto, em 2018, numa entrevista dada a Paola Poma e Fernando Ribeiro, Lourenço (2018, p. 164) reafirma que Pessoa é a “figura principal da ordem poética realmente esperada desde a morte de Camões”, e reitera, de forma matizada, o que já havia dito quanto à relação entre os dois poetas de *Orpheu*:

Não é que não existam poetas famosos em Portugal, a começar pelo irmão mais novo Mário de Sá-Carneiro, que foi a minha primeira adoração. Ainda hoje penso tratar-se de um dos grandes poetas portugueses detentor até de uma espécie de fulgurância de um tipo mais modernista propriamente dito que a de Fernando Pessoa. O Pessoa é sempre ele e o contrário dele. E o Sá-Carneiro é uma espécie de fogo que queima tudo onde passa, acabando ele próprio por arder.

É bastante curioso assinalar que Mário de Sá-Carneiro foi a primeira “adoração” de Lourenço, entre os dois poetas, algo que terá sido ultrapassado pelo fascínio por Pessoa, como se percebe tanto nos ensaios anteriores como nesta mesma entrevista. Mais uma vez Sá-Carneiro é apresentado como existência real e poética mais fulgurante do que Pessoa. Ao mesmo tempo, Lourenço vai mais longe notando que essa fulguração é mais modernista que a de Pessoa. Seguramente ciente de que a compreensão da relação entre ambos os poetas tem e terá múltiplas dimensões, que continuaremos a explorar, Lourenço (2018, p. 165) afiança ainda, na entrevista:

o caso dele [Fernando Pessoa]... pode ser injusto para outros poetas inclusive o Sá-Carneiro. Acho que M[ário de] S[á-]C[arneiro] é um poeta que merece figurar como se fossem dois irmãos romanos da época heroica: um ao lado do outro. E de resto o Pessoa não queria estar no outro lado sem a companhia do Mário de Sá-Carneiro. Acho que foi um par de amigos, gênios um e outro, diferentes.

No seu *Fernando, Rei da Nossa Baviera*, Lourenço (1993, p. 49) propusera já especificamente que não foi por motivos intrinsecamente poéticos que Pessoa se destacou, acrescentando que por esses mesmos motivos “outros poetas, como Pessanha, como Pascoaes, como o seu amigo Sá-Carneiro, podiam ter sido escolhidos como ícones de igual ou superior fascínio”. Para Lourenço (1993, p. 49, grifo no original), Pessoa destaca-se por criar “uma *metamorfose* inegável da *mitologia cultural portuguesa* tal como a tradição romântica a criara e no-la legara”, isto é, pelo “olhar subversivo com que dinamitou a constelação de valores, de referências, de estereótipos, de reflexos, de modelos, que até ele tinham presidido à vida do imaginário lusíada”. Parece evidente que Lourenço não reconhece a Sá-Carneiro essa mesma ação, que possivelmente nunca terá de fato diretamente interessado ao poeta de Paris.

Porém, ainda a partir do ensaio “A Poesia de Orpheu”, gostaria de fazer eu mesmo uma comparação entre um verso de Sá-Carneiro e dois outros de Pessoa, para daí extrair algumas consequências. No caso de Sá-Carneiro, reporto-me a “Aquele Outro”, um dos últimos poemas do escritor, nos quais Eduardo Lourenço (2016b, p. 709) diz haver uma “inversão” do estatuto de “realeza sob o modo de bobo que em dolorosa raiva pisa e destrói a sua imagem real em Esfinge Gorda”. Apresentando grotescamente esse “Aquele Outro” que é o *eu*, Sá-Carneiro tem um interessante *insight* que se intromete no poema sob a forma de um breve parênteses (novamente o parênteses a verbalizar as ideias que fugazmente nos iluminam a existência). Na sequência de uma lista de imagens em que se contrastam a desejada grandeza e a mais vil realidade, ou simplesmente em que se exponencia esta última com múltiplas imagens de fracasso, Sá-Carneiro diz-nos neste poema de Fevereiro de 1916, sobre “Aquele Outro”, que é o

O sem nervos nem Ansia — o pápa-açorda,
(*Seu coração talvez movido a corda...*)
Apesar de seus berros ao Ideal (Sá-Carneiro, 2017, p. 151, grifo nosso).

Pensemos agora em Pessoa, na sua “Autopsicografia” [118-46r], cujo rascunho data de 1 de Abril de 1931, e que termina com a quadra

E assim nas calhas de roda,
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração (Pessoa, 2018, p. 95, grifo nosso).

Fugirei a uma análise de uma das passagens pessoanas mais repisadas e cristalizadas, para sugerir apenas que na imagem em apreço podemos observar a ideia da vida humana em circuito fechado que, alheia à sua própria finitude, entretém o pensamento e a consciência. Ou, talvez até mais corretamente, se entretém no seu próprio pensamento e na sua própria consciência. Até que um dia pare.

Parece-me indiscutível a leitura de Lourenço sobre Mário de Sá-Carneiro e a distinção, efetuada pelo ensaísta, entre um poeta que romantiza a sua identidade de poeta projectando uma ideia de grandeza e contrastando-a com uma perda assim ainda mais visceral, Mário de Sá-Carneiro, e um poeta que se foca no nada como *des-estrutura* basilar da vida e na poesia como veículo privilegiado da consciência dessa *des-*

estrutura, Fernando Pessoa. Contudo, também me parece inegável a influência do verso de Mário de Sá-Carneiro nesta que é umas das imagens porventura mais permanentes de Pessoa.

A quem pensar possa se trata mais de uma coincidência do que de uma influência de Mário de Sá-Carneiro sobre Pessoa, lembre-se que este poema de Sá-Carneiro só conhece a luz do dia através dos dois testemunhos enviados a Pessoa³. É a partir da cópia passado a limpo que Pessoa publica estes poemas na *Athena* 1 (2), de Novembro de 1924 (p. 46), na secção “Os Últimos Poemas de Mário de Sá-Carneiro”. E é por isso quase impossível supor que Pessoa não tivesse retido a imagem duma existência vil — a da voz que fala em “Aquele Outro” — cujo coração não fosse senão movido a corda, imagem esta que se intromete quando Pessoa escreve o seu poema.

Diga-se que a imagem pessoana se diferencia com a adição da referência ao *comboio*, que alude ao universo da viagem humana ao mesmo tempo que ao universo da existência mais infantil e talvez por isso mais inocente e inconsciente. Seja como for, a última estrofe de “Autopsicografia” é, parece-me, uma glosa desse parênteses carneiriano assim convertido em mote.

O exemplo de afinidades entre os discursos não é propriamente único. Em “Não sei se os astros mandam neste mundo”, sobre a possibilidade de se crer em algo mais que no “sol de todos os dias”, Álvaro de Campos diz-nos que: “Por enquanto / Tenho o corrimão da escada absolutamente seguro. | Seguro com a mão — / O corrimão que me não pertence / E apoiado ao qual ascendo...”. Escrito o poema a 5 de Janeiro de 1935, a passagem de algum modo relaciona-se com uma outra de Sá-Carneiro, escrita quase 19 anos antes. Em “O Fantasma”, de 21 de Janeiro de 1916, Sá-Carneiro nota também a precariedade da existência salientando a impossibilidade sequer duma falsa sensação de segurança: “A escada é suspeita e é perigosa: / Alastra-se uma nódoa duvidosa / Pela alcatifa — os corrimãos partidos...” (Sá-Carneiro, 2017, p. 149). Não se tratando de uma passagem em que se possa assinalar um claro processo de influência, há claramente um vocabulário do dia-a-dia partilhado, que Sá-

³ Os dois testemunhos do poema “Aquele Outro” são uma cópia passada a limpo em papel timbrado do Café Riche e certamente enviada a Pessoa na carta de 16 de Fevereiro de 1916, e um rascunho prévio arrancado de um caderno de rascunhos e provavelmente enviado juntamente com o primeiro caderno de *Indícios de Oiro*, já próximo do suicídio (Cf. nota em Sá-Carneiro, 2017, p. 625-626).

Carneiro muito cedo incorpora à sua linguagem poética, ao mesmo tempo ou por vezes muito antes que Pessoa. E, obviamente, é também pela mão de Pessoa que “O Fantasma” vem a ser conhecido.

Quanto ao *coração movido a corda*, de ambos os poetas, o processo de influência de Sá-Carneiro sobre Pessoa não nos deve nem chocar nem sequer surpreender. Lourenço (2016b, p. 708) lembra, com razão, que Sá-Carneiro deita mão de vários ícones simbolistas e neo-simbolistas, que lhe permitem exponenciar uma imagem de autodecadência, comentando por exemplo os “leões alados sem juba”, que considera “a metáfora mais alta para o eu-real, não convertida no seu contrário mas minada na sua função pela irrisão triste, que em muitos poemas de Sá-Carneiro será *clownerie* amarga e triste”. Mas há que reconhecer que se essa linguagem está muito presente em *Dispersão* e será exponenciada até ao final, progressiva e rapidamente (até considerando os breves anos em que a obra poética adulta de Sá-Carneiro se desenvolve) os elementos do dia-a-dia e da sociedade moderna passam a integrar a poética de Sá-Carneiro, fragmentando de forma cada vez mais irreversível a ideia romântica de poeta e toda a sua tralha, do *eu* à *aura*, e passando pela *alma*.

Em “Manucure”, entre tantos outros objetos, encontramos as “tesouras, os meus godets de verniz / polidores da minha sensação” (Sá-Carneiro, 2017, p. 158). Em “... De repente a minha vida”, esta associa-se a uma “gaveta” (Sá-Carneiro, 2017, p. 124), mas também se escoia pela “valeta” (Sá-Carneiro, 2017, p. 172). Em “Torniquete”, fala-se duma “tombola” que anda depressa, e há também tombolas em “Pied-de-Nez”, junto a um “carroussel partido” (Sá-Carneiro, 2017, p. 136). Na “Caranguejola”, há mesmo um esplendor quase paroxístico num cenário de excepção, com “cobertores”, “bolos de ovos”, “uma garrafa de Madeira”, e um “Bom édredon”, entre outros elementos dum quarto de hospital nada simbolista. Pelo contrário, é um “quarto de hospital — higiénico, todo branco, moderno e tranquilo” (Sá-Carneiro, 2017, p. 141-142). Em “Fantasma”, vemos ecoado o próprio cenário da Primeira Guerra, com referências a “gazes”, “rodilhas”, “formigas”, e a “corrimãos partidos” (Sá-Carneiro, 2017, p. 149).

Estes são apenas alguns exemplos entre dezenas e dezenas de imagens em que o mais prosaico quotidiano da sociedade burguesa e moderna, com um vocabulário do dia-a-dia e bastante avesso ao mundo simbolista, serve particularmente bem para descrever a experiência pessoal.

Recordo ainda uma outra, que era de particular apreço da poeta Ana Luísa Amaral. Trata-se, na quinta canção das “Sete Canções de Declínio” — poema que é todo ele um verdadeiro cortejo de imagens surpreendentes — do verso em que a própria existência se imagina quase fotograficamente, como uma “Bola de tennis no ar...” (Sá-Carneiro, 2017, p. 122).

Creio que faltou talvez a Eduardo Lourenço ter reconhecido este aspecto da *clownerie* carneiriana, que em geral tão bem caracterizou, aspecto este que se acentua nos poemas escritos a partir de 1915. E nisso talvez Lourenço nem se distinguisse do próprio Sá-Carneiro, ou de algum modo fosse enganado pela visão crítica do próprio escritor. Esta é precisamente a fase que progressivamente contribuirá para aquilo que o escritor veio a chamar de “Colete de Forças”, nas cartas que enviava a Pessoa. Por esta designação, que nunca vemos explicada, entendo aquela linguagem que me parece que o próprio Sá-Carneiro tinha mais dificuldade em interpretar na sua modernidade, por isso carregando na sugestão da loucura como hipótese interpretativa.

Mas este lado específico da modernidade de Sá-Carneiro não podia deixar de interessar aos múltiplos eus de Pessoa, e talvez até antes mesmo de Pessoa ter idêntico interesse na revalorização metafórica de elementos do dia-a-dia como aqueles referidos atrás.

De facto, dessa mudança nos dão conta muitíssimos poemas de Sá-Carneiro. É o que acontece, por exemplo, quando nos diz que a “minh’Alma”

Vai aos Cafés, pede um bock,
Lê o “Matin,, de castigo,
E não ha nenhum remoque
Que a regresse ao Oiro antigo! (“Serradura”, 2017, p. 131).

Já tínhamos aprendido que essa mesma “minh’Alma” carneiriana fugira pela Torre Eiffel acima e se espalhou em ondas hertzianas, num breve poema enviado apenas como *post-scriptum* e que nem sequer foi incorporado nos *Indícios de Oiro*.

De alguma maneira, é essa “minh’Alma” quem aponta a Sá-Carneiro o caminho da modernidade. Ela desinteressa-se do Ouro antigo, que nunca alcança, um ouro simbólico e simbolista que Lourenço enfatizou. Mas, ao mesmo tempo, descobre novos percursos ao interessar-se muito mais pela interação com os elementos do cotidiano que rodeiam

a sua experiência urbana, algo que julgo que Lourenço valorizou muito pouco. Não por acaso, também em “Desquite” se pede: “Dispam-me o Ouro e o Luar” (Sá-Carneiro, 2017, p. 140).

Como disse já, estes elementos subitamente tornados poéticos, como o “lavabo dum Café” parisiense onde Sá-Carneiro se decide a deixar a alma, muito baudelairianamente, não poderiam deixar de ser aliciantes a um poeta como Pessoa que, muitos anos mais tarde, escolhe para metáfora da vida quotidiana onde se cruzam aqueles que têm e os que não têm metafísica a imagem da simples “Tabacaria” lisboeta. Julgo que Lourenço, fixado no ouro antigo de Sá-Carneiro e aceitando a retórica da loucura do autor, acaba por não reconhecer nem a mais clara modernidade de que esta poesia se imbuí à medida que se aproxima do seu fim, nem, por esse motivo, a influência que Sá-Carneiro terá tido em Pessoa, a este respeito.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: O suicidado pela sociedade*. Rio de Janeiro: Achiamé, s/d.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando, Rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.
- LOURENÇO, Eduardo. “Suicidária modernidade” [1990]. In: *Obras Completas III – Tempo e Poesia*. Coord. e introd. Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016a, p. 349-354.
- LOURENÇO, Eduardo. “A poesia de Orpheu” [2015]. In: *Obras Completas III – Tempo e Poesia*. Coord. e introd. Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016b, p. 699-710.
- LOURENÇO, Eduardo. “Entrevista a Paola Poma e Fernando Ribeiro”. *Desassossego*, v. 10, n. 20, p. 163-178, número especial, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/160063>. Acesso em: 17 jun. 2024.
- PESSOA, Fernando. *Antologia mínima*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china, 2018.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Em ouro e alma – Correspondência com Fernando Pessoa*. Ed. Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china, 2017.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesia completa*. Ed. Ricardo Vasconcelos. Lisboa: Tinta-da-china, 2017.
- VASCONCELOS, Ricardo. “Painting the Nails with a Parisian Polish – Modern Dissemination and Central Redemption in the Poetry of Mário de

