

ALÉM, O POEMA RUSSO DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

ALÉM, MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO'S RUSSIAN POEM

Pedro Madeira

Universidade de Lisboa

Centro de Estudos Anglísticos (CEAUL/ULICES)

pdmadeira@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1502-9151>

Ariadne Nunes

IELT, NOVA – FCSH

ariane@addition.org

<https://orcid.org/0000-0001-7418-1455>

RESUMO

Este artigo examina tanto o processo de criação de “Além” e “Bailado”, de Mário de Sá-Carneiro, incluídos em *Céu em Fogo* como um apêndice a “Asas”, como o desenvolvimento paralelo da narrativa ficcional da sua gênese. Ambos estão amplamente documentados na correspondência entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, em que aquele expõe uma poética própria, que tem como conceito central a ideia de *transvio*. Assumindo o caráter ostensivamente fragmentário desses textos, cujo sentido seria apenas sugerido e não coerentemente afirmado, Sá-Carneiro apresenta-os como uma tentativa de tematizar a distância entre a ideia abstrata do texto e a sua realização material. É esta poética o objeto de reflexão na primeira parte deste artigo. Na segunda, deter-nos-emos na moldura ficcional criada em “Asas” para *salvar* e tornar legíveis “Além” e “Bailado”, depois das críticas de Pessoa, que os considerara ininteligíveis. Serão ambos apresentados, finalmente, como traduções de textos atribuídos ao poeta ficcional Petrus Ivanowitch Zagoriansky, autor de um *Poema perfeito* que se teria desmaterializado no momento da sua conclusão. Estas traduções seriam tudo o que restava da sua obra. Os deslocamentos autorais (e linguísticos) implicados por esta moldura traduzirão em termos narrativos a mencionada ideia do *transvio*.

Palavras-chave: gênese, poética, tradução, Fernando Pessoa

ABSTRACT

This essay examines both the genesis of “Além” and “Bailado”, by Mário de Sá-Carneiro, included in *Céu em Fogo* as an appendix to “Asas”, and the parallel development of the fictional narrative of that genesis. Both are amply documented by the correspondence between Sá-Carneiro and Fernando Pessoa, in which the former lays out a private poetics pivoting on the idea of “transvio”. Assuming the ostensibly fragmentary nature of those texts, whose meaning would be merely suggested, rather than articulated, Sá-Carneiro presents them as an attempt to address the gap between an abstract idea of the text and its realization. This poetics will be the focus of the first part of our essay. In the second, we will consider the fictional framework created in “Asas” to salvage “Além” and “Bailado”, and render them legible, after Pessoa had pronounced them unintelligible. Both are presented as translations of texts attributed to the fictional poet Petrus Ivanowitch Zagoriansky, author of a *perfect Poem* that vanishes once finished. These translations would be the sole remaining fragments of his work. The authorial (and linguistic) displacements entailed by that framework would eventually translate in narrative terms Sá-Carneiro’s poetics of *transvio*.

Keywords: genesis, poetics, translation, Fernando Pessoa

(...) a *ânsia de Cousa indefnida,*
Que o ser indefnida faz tamanha.

Fernando Pessoa

1. INTRODUÇÃO

Em carta datada de 21 de janeiro de 1913, Mário de Sá-Carneiro expõe a Fernando Pessoa o plano de um livro, *Além*, que seria constituído por “sete pedaços de prosa”, a ser publicado antes do final desse ano. *Além* seria simultaneamente o título do livro e a peça central que o encerraria. “Cada uma” das “narrativas” a incluir no volume “cabe no *Alem*” e “*Alem* (...) abrange o livro todo, porque as historias que

ele encerra são todas vagas, *sonhadas*, alem-realidade” (Sá-Carneiro, 2015: 69).

O conceito é definido obliquamente na carta pela justaposição do advérbio a substantivos incluídos nas descrições com que Sá-Carneiro justifica a adequação de cada uma das narrativas ao projeto. Assim, “O homem dos Sonhos” era “uma história de *alem-vida*, de *alem-terra*”; “O Fixador de Instantes”, “a história do *alem-tempo*. A sua ideia é (...) *alem-humana*”; “A Orgia das Sedas” visava descrever “o *alem-voluptuosidade*”, enquanto “Asas” ilustrava a ideia de “*Alem-perfeição*” (Sá-Carneiro, 2015: 69-70). O elemento comum a todas estas “narrativas” seria, portanto, o facto de todas elas sugerirem uma ideia que estaria *além* do sentido inteligível das palavras a que o advérbio é justaposto. A “narrativa” com o mesmo título, que declara a “empresa mais difícil, mais audaciosa em que até hoje tenho pensado”, seria uma tentativa de “dar por frases a ideia do ‘Alem’”, expondo o denominador comum das restantes narrativas; seria “O próprio ‘Alem’ terminando as variações do *Alem*” (71).

Embora afirmasse ter concebido *Além* nesse mesmo dia, “num lapso de cinco horas”, o projeto estaria já amadurecido (Sá-Carneiro, 2015: 67). Escrevê-lo-ia em Paris “até julho, levando-o pronto para Lisboa”, onde prepararia com vagar a sua publicação, agendada para outubro (Sá-Carneiro, 2015: 72). Sá-Carneiro propunha já um subtítulo, “Sonhos”, termo que entendia exprimir a feição peculiar das narrativas, uma epígrafe – um verso de Pessoa, então inédito, “O que sonhei, morri-o” –,¹ e uma dedicatória, relativamente à qual hesitava ainda entre “*Á gente lúcida*” (escolhida “por ‘ironia’ porque a ‘gente

¹ Trata-se de uma variante do verso “O que eu sonhei, morri-o” do poema que apareceu primeiro na *Ilustração Portuguesa*, a 28 de janeiro de 1922, sob o título “Canção de Outomno”, datado de 1910, e que aparecerá mais tarde na *Athena* 3, integrado numa série intitulada “De um cancionero”.

lúcida’ condenará as [suas] narrativas”) e “Á gente tranquila – estas paginas de alucinação e ansia” (71-2). O projeto parecia-lhe tão perfeitamente ideado que a sua execução seria “um trabalho materialmente pequenissimo” (72).

As previsões de Sá-Carneiro revelar-se-iam, todavia, demasiado otimistas. O livro veio a público apenas em abril de 1915, sob o título *Céu em fogo*, sendo, de todos os projetos que concluiu, aquele que esteve mais tempo em incubação. De permeio, fica o período mais produtivo da sua curta carreira literária, durante o qual publica também a maior parte da sua obra poética (*Dispersão* e os poemas que apareceram originalmente na revista *Orpheu*) e a novela *A Confissão de Lúcio*. No estudo da génese de *Céu em fogo* assume particular relevância a discussão sobre “Além” e “Bailado”, textos que Sá-Carneiro concebia em termos muito semelhantes.

2. “ALÉM” E “BAILADO”

A génese de *Céu em fogo* está abundantemente documentada sobretudo na correspondência com Fernando Pessoa, com quem Sá-Carneiro inicia, com a discussão sobre *Além*, um diálogo intenso que durará até ao fim da sua vida. De facto, Pessoa torna-se o interlocutor privilegiado de Sá-Carneiro, a cuja apreciação submeterá a partir de 1913 todos os seus projetos, desde o momento da conceção até às últimas provas. Tem-se visto habitualmente neste diálogo, de que praticamente se conserva apenas o lado de Sá-Carneiro,² a demonstração de uma relação assimétrica entre os dois escritores, em que Pessoa teria desempenhado o papel dominante, e que David Mourão-Ferreira descreveu mesmo como um “quase-discipulato” (1964: 54). Esta caracterização tem, no

² A edição que seguimos inclui apenas dois rascunhos e três cartas acabadas, uma das quais não chegou a ser enviada (cf. Sá-Carneiro, 2015: 499-508).

entanto, vindo a ser revista nos últimos anos. Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro, por exemplo, embora reiterem a ideia da “dependência” de Sá-Carneiro “em relação ao juízo de Pessoa” no que tocava à sua própria escrita, sublinham o desassombro com que Sá-Carneiro criticou a escrita do amigo (2015: 18).³ Giorgio de Marchis, por seu lado, acolhe a ideia de que nas suas cartas Sá-Carneiro “explicitly posit[s] himself as one of [Pessoa’s] disciples,” embora qualifique esta afirmação: “the disciple was not always as submissive as he seemed and was at times stubbornly resistant” (2011: 43, 45).

Cremos, no entanto, que não há na correspondência nenhuma indicação, nem explícita nem implícita, de que Sá-Carneiro se tenha considerado um discípulo de Pessoa. A correspondência dá a ver o que nos parece ser uma relação produtiva de influência recíproca.⁴ Ao solicitar a intervenção de Pessoa em *Além*, Sá-Carneiro diz: “quasi lhe poderei chamar o meu colaborador” (2015: 72).

Essa relação de *quase* colaboração terá talvez o seu ponto crítico na carta de 21 de abril de 1913, da qual se infere que a reação de Pessoa a “Bailado”, composição que lhe havia sido enviada a 29 de março, tinha sido desfavorável, juízo partilhado por Ponce de Leão e António Correia de Oliveira. Na sua resposta, Sá-Carneiro afirma que a “carta” de Pessoa, hoje perdida, tinha vindo

³ Cf., por exemplo, a carta de 26 de fevereiro de 1913, em que Sá-Carneiro reage a críticas de Fernando Pessoa a trechos de “Além”, enviados no dia 3 do mesmo mês, dizendo: “[a]s suas notas sobre os trechos que lhe enviei são justificadíssimas e elas vêm-me bem provar a agudeza genial do seu espírito. Desagradava-me, não sabia porquê, a frase: ‘O ar naquela tarde era beleza e paz.’ Você explicou-me porquê. Cortei-a simplesmente. Quanto á frase ‘que me sorria tão perto’ – já a emendara para ‘que tumultuava tão perto’. ‘Um pouco mais e brotar-me-hiam asas’ é que eu ainda estimo um pouco. Mas você está de fora, e deve ter razão” (2015: 83-4).

⁴ Ilustra a reciprocidade da influência, a entrada do diário de Pessoa citada por Vasconcelos e Pizarro, de 1 de março de 1913, em que este refere ter alterado o poema “Voz de Deus”, “por concordar com a crítica do Sá-Carneiro” (2015: 87).

“confirmar” a sua suspeita de que se trataria de uma obra “falhada”, tanto que decreta a “falência” de “Bailado” nos termos mais categóricos: a obra “em verdade (...) não existe” (2015: 137). Sá-Carneiro parece assim retratar-se da opinião que tinha emitido poucas semanas antes, quando enviara o texto a Pessoa. Então, autorizara Pessoa a “mostrar o ‘Bailado’, a quem entender, visto ser coisa feita”; agora, escrevia: “[n]ão é uma obra a emendar, a corrigir. É uma obra *a fazer*” (2015: 127, 139).

Ao contrário do que esta afirmação parecia sugerir, “Bailado” acabará por ser mais tarde publicado, juntamente com boa parte das passagens que Sá-Carneiro ponderava incluir em “Além”, e que tinham sido apresentadas a Pessoa como “frases soltas, não certas” de um conjunto que teria a intenção de concluir (cf. a carta de 3 de fevereiro de 1913 – Sá-Carneiro, 2015: 76-9). Os textos são submetidos apenas a uma ligeira revisão, que de nenhum modo “corrige” os defeitos que Pessoa lhes tinha apontado, retendo ambos o aspeto inacabado que exibiam de início – aliás, marcado pelas linhas pontilhadas, que assinalam a descontinuidade que constitui a sua característica mais saliente. Para usar a expressão do próprio Sá-Carneiro, apresentam-se ambas como obras “a fazer”.

Contudo, a carta de 21 de abril só aparentemente constitui uma palinódia, já que, de acordo com a conceção que tinha exposto a Pessoa, “coisa feita” e “obra a fazer” não são termos mutuamente exclusivos. Sá-Carneiro está, na verdade, a reiterar a conceção inicial que presidira à composição destas obras, quando, a propósito de “Além”, dizia, na carta de 21 de janeiro de 1913, não ser “uma ideia que se possa expor”, como um sonho: assim como os “acontecimentos que se desenrolam nos sonhos por vezes não têm ligação, sucedem-se *invertidos, não estão certos*”, também os acontecimentos que tencionava sugerir em “Além” deviam surgir “*como uma soma de parcelas de especie diferente*” (Sá-Carneiro, 2015: 71). Em vez de um texto que

aparecesse como uma totalidade inteligível, Sá-Carneiro propunha-se produzir um enunciado que define pela ausência das qualidades de coesão formal e articulação lógica, habitualmente consideradas constitutivas de um texto. Pode dizer-se assim que “Além” é concebido, desde o primeiro momento, como a tradução possível e necessariamente imperfeita de um *além*-texto, isto é, de um texto ideal, de que o texto falhado pretende ser a garantia.

Em 25 de março de 1913, o primeiro esboço de “Bailado” é descrito por Sá-Carneiro de modo muito semelhante: “Sobre o ‘Bailado’, é claro q[ue] só da realização⁵ se pode dizer. Vão em separata alguns excerpts desse ‘sonho’. Tome-os apenas como frases soltas, não corrigidas e ainda longe do total – apenas esboços a carvão”; mais adiante insiste que se trata de “coisas (...) sem ordem e incompletas” (Sá-Carneiro, 2015: 119). Acrescenta, por fim: “difícil talvez de compreender a orquestração que reside no meu espírito – a musica, os passos do bailado, em suma” (120). Assim, embora comece por reconhecer que a obra não está “realizada”, com esta última frase desafia Pessoa a pronunciar-se sobre essa “orquestração” que assegura existir no seu espírito, e que sugere poder-se adivinhar a partir do texto “falhado” que lhe envia. A versão “completa” constante da carta de 29 de março não difere, deste ponto de vista, desse primeiro excerto. Aliás, quando dá “Bailado” por concluído, queixa-se da “verdadeira tortura na disposição das frases”, pedindo a Pessoa que lhe indique “mudanças sobre este ponto” (127). A afirmação de que as frases não têm uma ordem imediatamente perceptível implica o reconhecimento da ausência da coesão formal e articulação lógica – a “inconsistência

⁵ A transcrição diplomática da palavra que aparece no manuscrito é *realisção*. Os editores da correspondência fixam ou *real visão* (na edição da Ática 1978: 92 e na de Manuela Parreira da Silva 2001: 60) ou *realização* (Teresa Sobral Cunha 2003: 66 e Vasconcelos e Pizarro na edição que seguimos).

semântica” que Cabral Martins aponta como uma das características salientes dos “poemas em prosa” de Sá-Carneiro (2015: 139). Porém Sá-Carneiro insiste em atribuir uma produtividade estética a este texto pretensamente falhado, assente na propriedade de sugerir um texto “a fazer”.

Um dos mecanismos formais que reconhece ter empregado para obter este efeito de *texto a fazer* é o ritmo:

em escritos como este o ritmo parece-me imprescindível pois ajuda muito a sugestão. Empreguei mesmo em certos pedaços uma rima longinqua para dar a *harmonia* que existe nos passos da dansa. Ha partes que me agradam e – sobretudo – o final aonde passa a ideia perturbante do ‘já-visto’ dada longinquamente como longinqua é essa ideia (Sá-Carneiro, 2015: 126).

A impressão do “já-visto” é o conceito operatório desta descrição. Em vez de “dar a ver” uma ideia, realizando-a, Sá-Carneiro teria pretendido sugerir ao leitor qualquer coisa, que este teria a sensação de *já ter visto*. Este é o mecanismo que caracterizaria uma arte inteiramente nova proposta pelo protagonista de “A estranha morte do professor Antena”, outro dos contos de *Céu em Fogo*: “[p]or mais distante que se eleve o (...) génio” de um artista, diz,

ser-lhe-ha vedado altear uma obra que se não reduza a um poema, a um edifício, a uma partitura, a uma estátua, a um quadro. Se a imaginação fôsse livre, – isto é: se fôsse meramente imaginação, se não fôsse factor de coisa alguma – não deveriam existir estas restrições. O artista acumularia *outras obras, doutras Artes* – e só em verdade caberia o epíteto de genial, àquele que triunfasse deslumbrar-nos com uma Nova Arte (Sá-Carneiro, 1915: 209).

Esta “Arte” distinguir-se-ia por estar liberta de qualquer constrangimento formal, o que a torna inteiramente quimérica – irrealizável por definição. O máximo a que o artista poderia aspirar seria, portanto, produzir no público a sensação do “já visto” absoluto, que é apresentado como a substância mesma dessa “arte” irrealizável: “[s]ó podemos imaginar aquilo que vimos ou de que nos lembramos. Se vimos, a fantasia chama-se memória. Se apenas nos lembramos sem nos recordarmos de o ter visto – é nêsse caso a fantasia pura” (210).

Ora, na carta em que “reconhece” o falhanço de “Bailado”, Sá-Carneiro afirma “imodestamente”: “eu acumulei beleza em volta de nenhuma armadura” (2015: 137). Por não ter uma forma definida, ou um tema reconhecível, “Bailado” sugeriria de modo particularmente eficaz essa arte “nova”. Contudo, este não seria o único modo de a sugerir. Na carta de 3 de fevereiro de 1913, Sá-Carneiro tinha reconhecido à poesia de Pessoa uma qualidade sugestiva do mesmo tipo, numa passagem que ilustra, aliás, a qualidade que descreve: “[o] meu amigo (...) – veja se compreende o que eu quero significar – conseguiu uma notável força de *sugerir* que é a beleza máxima das suas poesias *sonhadas*. É muito difícil dizer o que quero exprimir: *entre os seus versos correm nuvens*, e essas nuvens é que encerram a beleza máxima” (2015:73). Este tipo de discurso pressupõe que a “beleza” está necessariamente ou “além” ou “aquém” da “realização”, sem admitir um meio termo: a “beleza realizada” nunca pode representar a “beleza máxima”, que se distingue dela por não ser passível de representação, e que, portanto, só poderia aparecer como sugestão, como uma possibilidade sempre adiada.⁶

⁶ José Régio descreve, aliás, em termos parecidos aquilo que identifica como uma das características peculiares da “singular poesia de Sá-Carneiro”: “o aquém e o além são os seus mais incontestáveis domínios. Quer dizer: Revelar o ainda não revelado, exprimir, ou

Embora tanto “Além” como “Bailado” tenham algumas vezes sido designados como “poemas”, sendo até incluídos em edições da sua poesia,⁷ em rigor, Sá-Carneiro considera-os *quase* poemas: “já reparou que estes pedaços ‘Alem’ e ‘Bailado’ são quasi verso, quanto á sua estrutura?” ou “Como vê, trata-se mais duma poesia do que de um trecho de prosa” (2015: 124, 125). O que distingue estas composições de um poema, sugere, é a ausência de uma “orquestração” explícita. Vai nesse sentido a sua afirmação de que a “1ª quadra” de “Estátua Falsa” “é a orquestração duma frase em prosa q[ue] eu lhe envie como sendo do ‘Alem’” (2015: 155). A implicação é a de que Sá-Carneiro tinha “realizado” a “orquestração” que a prosa de “Além” (e é importante notar que o texto é aqui explicitamente designado como prosa) apenas sugeria. A ideia de um poema independente da sua realização material será depois reiterada por Sá-Carneiro a propósito de *Dispersão*: “Estes versos, antes de os sentir, pressinto-os, pesam-me dentro de mim; o trabalho é só de os arrancar dentre o meu espírito” (2015: 151).

Tais afirmações implicam a rejeição daquilo que podemos designar como uma conceção imanentista do texto, de acordo com a qual o pensamento e a sua expressão são indistinguíveis. Pelo contrário, Sá-Carneiro mostra-nos a escrita como tradução de um texto ideal pré-existente, tradução essa que implicaria sempre uma perda.⁸ “Além” e “Bailado” são-nos, por sua vez, ostensivamente apresentados como o resultado de um esforço deliberado de evitar

sugerir, o inexprimível, ficar aquém, ou ir além, de toda a vida que tenha expressão directa, simples, comum” (1959: 92).

⁷ Veja-se, por exemplo, a edição preparada por de Marchis, 2007.

⁸ Encontramos uma ideia semelhante em Fernando em Pessoa – cf., Patrício, 2012: 88, 298 ou 325-330, por exemplo.

esta perda.⁹ Se as obras de arte bem-sucedidas – quer dizer, as obras de arte *que existem* –, são, de acordo com esta concepção, realizações imperfeitas e inadequadas da beleza que o artista persegue, as duas composições heterodoxas de Sá-Carneiro distinguir-se-iam delas por serem *inteiramente* falhadas enquanto realizações – isto é, por não *existirem* –, exibindo assim o abismo que a arte mascara, o que, apesar dos seus protestos, se suspeita ter sido sempre a sua intenção.

Sá-Carneiro sublinha, aliás, a audácia inaudita da empresa a que se propunha, admitindo que o desenlace mais provável seria o fracasso. Na carta de 21 de abril, reitera esta ideia: “A empresa, concorde, era difícil. (...) Sucumbi, é claro, isso não oferece a mínima dúvida; sou eu como já disse o primeiro a reconhecer” (138-9). O modo como tinha apresentado “Bailado” a Pessoa sugere que a sua intenção tinha sido, paradoxalmente, dar a impressão de que se tinha esforçado *sinceramente* por realizar qualquer coisa que seria “bela”,¹⁰ sabendo que era impossível realizá-la.

Na mesma carta, Sá-Carneiro faz uma apologia de “Bailado” enquanto fracasso, através daquilo a que se pode chamar uma poética do “transvio”: “[d]iz você que na sua opinião, do Ponce e Correia d’Oliveira, no ‘Bailado’ eu *transbordei*. Eu acho preferível outro termo: *transviei*” (2015: 136). Esta ideia é concretizada mais adiante: “Vê-se bem que eu realicei tão mal – isto é, não *realisei* – o que pretendi que é exactamente quando mais fujo, mais divago que

⁹ Esta perda, segundo Giorgio Agamben, resulta da própria estrutura da linguagem: “[a] estrutura de pressuposição da linguagem é a própria estrutura da tradição: nós pressupomos e *traímos* (no sentido etimológico e no sentido comum da palavra) a própria coisa na linguagem, para que a linguagem possa referir-se a qualquer coisa” (2013: 19-20). O problema que Sá-Carneiro aqui equaciona, deslocando-o para a realização da arte, é ainda este.

¹⁰ Na carta de 10 de março, afirmara, sobre “Bailado”, “se o conseguir realizar, ficará uma coisa bela” (Sá-Carneiro, 2015: 99).

atingo beleza” (138). Assim, Sá-Carneiro sugere que é por causa do seu falhanço, e não apesar dele, que produziu essa beleza – um tipo de beleza que não pode ser “atingida” senão por uma obra “falhada”: “ainda hoje creio na sua beleza – simplesmente essa beleza é *uma beleza errada*. Não é uma falsa beleza, é uma beleza errada” (137).

Entretanto, Sá-Carneiro chega a rejeitar as sugestões de Pessoa:

Quanto ás maneiras que você diz poderem ser aplicadas á tradução dum Bailado devo-lhe dizer que segundo o meu intento foi a terceira maneira que eu quis empregar. *Mas nem mesmo ela*. Eu decidi como principio fundamental, nem por sombras falar na bailadeira. (...) Eu desejei executar com palavras, o mesmo q[ue] a dansarina executava com o seu corpo (Sá-Carneiro, 2015: 138, ênfase nossa).

Sá-Carneiro teria querido produzir abstratamente o efeito que a coreografia de Mado Minty em si produzira. “[O] ‘Bailado’”, afirma, “como bailado, está inteiramente, mesmo mais do que inteiramente falhado” (139). A expressão “mais do que inteiramente” refere qualquer coisa que está *além* da intenção do autor, e é nesse excesso que Sá-Carneiro localiza o valor estético que atribui à sua obra “transviada”.

De resto, Sá-Carneiro tinha sempre sublinhado o caráter provocatório destes textos, provocação desde logo ao próprio Pessoa: “[p]roduções como esta [‘Bailado’] julgo que, mesmo com algum valor, pouca gente, pouquíssima, as ‘aceitará’ (não digo *apreciará*; digo *aceitará*)” (2015: 126). Para se entender o sentido desta provocação é necessário recuar à carta de 10 de março, em que Sá-Carneiro descrevia o efeito que nele teriam tido as obras dos “cubistas” em termos idênticos aos que aplicará depois a “Além” e “Bailado” (tanto quando se refere, antes de os escrever, ao efeito que

pretendia produzir, como depois, quando explica a Pessoa a beleza que teria “atingido”): “confesso-lhe, meu caro Pessoa, que *sem estar doido*, eu acredito no cubismo. Quero dizer: acredito no cubismo, mas não nos quadros cubistas até hoje executados” (96). Estabelece então uma distinção inesperada entre esta corrente e o simbolismo. Mallarmé escrevera poemas “incompreensíveis”, mas, diz, “nós compreendemo-los. Porquê? Porque o artista foi genial e realizou a sua intenção. Os cubistas talvez ainda não a realizassem” (96). Conclui: “eu creio nas intenções dos cubistas; simplesmente os considero artistas que não realizaram aquilo que pretendem” (97).

O que interessa a Sá-Carneiro nos cubistas não é o cubismo propriamente dito, mas o suposto facto de serem artistas “falhados”, a quem atribui os mesmos objetivos que se propusera em algumas das composições destinadas a *Além*: “não me podem deixar de ser simpáticos aqueles que, num esforço, tentam (...) interpretar *um sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação do ar*, etc.”, e que “luta[m] com as dificuldades dum ansia que, se fosse satisfeita, seria genial” (10 de março, 2015: 96). Como ele, os cubistas teriam tentado realizar aspirações que talvez não pudessem ser satisfeitas, e é isso que Sá-Carneiro considera belo.

A afinidade entre “Bailado” e o cubismo é explicitamente afirmada mais tarde numa carta em que relata a Pessoa a reação de Guilherme de Santa-Rita à leitura desse texto: para este, “a minha obra *cubista* não era digna de mim” (10 de maio de 1913, 2015: 168). Ao contrário de Pessoa, Santa-Rita instara-o a “arrancar do ‘Bailado’ *tudo quanto se percebese*” (169). Embora rejeite as alterações que Santa-Rita lhe propôs com este fim, Sá-Carneiro pode tê-las considerado redundantes, uma vez que na carta de 21 de abril, ele mesmo parece sugerir que o texto podia ser já ininteligível: “Ir-se-hia embora toda a significação material, para ser só a do ritmo de sons e *ideias*?” (137). “Significação material” designa aqui o conteúdo inteligível, veicu-

lado por um enunciado coerente, por oposição a um conteúdo *sugerido*, não-realizado.

A obra “realizada” é concebida, nos termos da teoria estética implícita que antes delineámos, como a materialização da intenção do artista, que logra assim comunicá-la eficazmente. Esta teoria pressupõe e afirma o caráter auto-referencial da arte. Sá-Carneiro admite, contudo, como vimos, como hipótese, uma arte falhada que, sem se poder compreender, produzisse um efeito estético, dando o cubismo como exemplo desse hipotético regime alternativo de expressão artística – em rigor, um regime de *sugestão* –, cuja eficácia decorre daquilo que designa “um transvio”.

A “beleza errada” de obras “a fazer” como “Bailado” opõe-se à beleza *certa* da obra *feita*. Sá-Carneiro usa este termo, na carta de 24 de agosto de 1915 a Pessoa, para definir a distância que os separa enquanto artistas: “tem medo o meu querido Amigo (...) de se *haver enganado*: pois p[ar]a si criar beleza não é tudo, é muito pouco – q[ue] ‘beleza’, a ferro e fôgo eu juro, que você criou. A meus olhos, pois, o seu medo pode unicamente ser o de haver ‘criado beleza errada’” (2015: 364). Sá-Carneiro define por contraste, de modo mais explícito do que antes, o que entende por esta expressão: “é mera hipótese a minha suposição: um dia breve você encontrará a linha que ajustará tudo quanto volteia antagónico no seu espirito e tirará a prova real da sua ‘razão’” (364).

Sá-Carneiro, pela sua parte, não partilha a angústia de Pessoa: “P[ar]a mim basta-me a beleza – e mesmo errada, fundamentalmente errada. Mas beleza: beleza retumbante de destaque e brilho, infinita de espelhos (...). Foi esta a mira da minha Obra. Creio tê-la ganho às vezes. (...) E quem me dirá se me enganei ou não? Perturbador enigma...” (2015: 364). Esta “beleza errada” não é, como afirma a propósito da “falência” de “Bailado”, uma beleza “falsa”. Tratar-se-ia, antes, de uma beleza *verdadeira* e que talvez fosse a “máxima”

beleza. Esta ideia corresponde, de resto, a um motivo recorrente da obra poética de Sá-Carneiro, que, como observa Gustavo Rubim, encena a

[d]errota da poesia como ‘canto’, como celebração lírica de uma Beleza tornada inatingível, não porque encerrada na unidade do seu ideal, mas porque a sua ‘pureza’ decorre da proliferação incessante e subtil de *efeitos de duplicação*, de reflexos que acrescentam um excesso ou mais-valia de Beleza e a gravam assim como Beleza inapropriável (2003: 88).

No caso de textos como “Bailado”, a fé na “obra a fazer”, e por extensão na beleza que o artista perseguiu, é parte da emoção estética que Sá-Carneiro dela afirma derivar. Este mecanismo é análogo ao que Poe descreve num artigo da “Marginalia”, em que, com ironia manifesta, se propõe materializar visões experimentadas “at those mere points of time where the confines of the waking world blend with those of the world of dreams”, e que afirma produzirem um “êxtase” sublime: “I so regard [these visions], through a conviction (which seems part of the ecstasy itself) that this ecstasy, in itself, is of a character supernal to the Human Nature – is a glimpse of the spirit’s outer world” (1985: 258). Como observa Yvor Winters, toda a teoria poética de Poe tende para a conclusão de que o poeta “should merely endeavor to *suggest that a higher meaning exists* – in other words, should endeavor to suggest the presence of a meaning when he is aware of none” (1947: 245). Sá-Carneiro, que nesse sentido se pode considerar herdeiro de Poe, faz um elogio implícito da obscuridade – recorrendo, aliás, também com frequência à analogia com o sonho –, dando a entender que a “beleza máxima” consistiria em sugerir uma beleza *além* da obra, vista entre nuvens. Em “Além” e “Bailado”, esta ideia é levada ao paroxismo. Ao passo que na

poesia e nas narrativas que compõem *Céu em fogo*, Sá-Carneiro expõe como tema a busca de uma beleza inacessível, aqui essa beleza inapropriável é o próprio *conteúdo* desses textos “falhados” que admite poderem não ter nenhum conteúdo “material”.

3. “ASAS”

Se, como sugerimos até aqui, o fracasso que Sá-Carneiro “reconhece” na carta de 21 de abril pode, em certo sentido, ser visto como um fracasso planejado, esse reconhecimento implica também que “Bailado” e “Além” eram experiências estéticas cuja viabilidade não estava assegurada à partida. Os argumentos dos seus associados próximos, embora não o tivessem persuadido de que essas composições não tinham “valor”, parecem tê-lo convencido de que *ninguém* as aceitaria. Esse “valor” corresponde à “beleza errada” que acredita ter atingido, e de que ainda não teria abdicado: “E é esta a tortura: como salvar essa beleza?” (2015: 139). Não obstante ter declarado então que “difícilmente se poderão aproveitar frases deste escrito”, como já referimos, algumas dessas frases viriam a ser integradas em poemas (2015: 139).¹¹ Mas esses poemas não reproduziam o que o texto inicial tinha de “novo”.¹² O problema era o de tornar viável enquanto tal a “beleza errada” de uma obra que não tinha “realizado”. O expediente que lhe permitiu resgatar “Além” e “Bailado” foi mudar o modo como seriam apresentados, alterando assim o plano inicial do livro.

¹¹ Para uma análise detalhada da questão, cf. de Marchis 2007 e Sá-Carneiro 1992.

¹² “(...) estas composições, no seu corte, na sua expressão, na sua ideia – em suma, no seu todo – têm qualquer coisa de *novo*? Eu parece-me que sim; pelo menos nada conheço que se lhe aparente” (Sá-Carneiro, 2015: 124).

Depois de ter chegado a decretar a sua “abolição” (carta de 4 de maio),¹³ a 6 de outubro de 1914 Sá-Carneiro tinha já regressado ao plano de incluir no seu próximo volume de contos “Bailado” e “Além”, já não como narrativas independentes, mas como apêndices de “Asas”, cuja inclusão designa agora como condição necessária da sua publicação: “[q]uero mesmo escrever as ‘Asas’ neste volume por causa do ‘Alem’ e ‘Bailado’” (2015: 284). “Asas” encena a busca de uma beleza inapreensível de que estes dois textos seriam o resultado. Subordinando-os a essa moldura ficcional, em função da qual podem ser entendidos, Sá-Carneiro logra salvá-los sem mitigar o seu aspeto desconcertante.

Com o título “Asas”, Sá-Carneiro pretendia “simbolizar a perfeição que não se pode atingir porque, ao atingi-la bate asas – evolui-se” (2015: 70). Na sua versão final, o protagonista do conto é o poeta “russo” Petrus Ivanowitch Zagoriansky, a quem serão atribuídos os “poemas” originais de que “Além” e “Bailado” seriam traduções. Contudo, já em fevereiro de 1914, Sá-Carneiro tinha publicado, numa nota que acompanhava “Além” no número único da revista *Renascença*, uma versão resumida da “perturbadora história” de Zagoriansky, que prometia narrar no seu “próximo volume”: “Zagoriansky nunca imprimira coisa alguma, e numa crise subita de loucura destruiu (?) todas as suas obras que formavam um unico Poema e que eu fui um dos raros a conhecer” (Sá-Carneiro, 1914: 5).

“Asas” é uma versão desenvolvida da história de Zagoriansky e pode ser lida como um comentário irónico à génese *real* dos textos anexos. Assim, por exemplo, o narrador do conto declara que no “pequeno excerto que adiante publico”, Zagoriansky “só pretendia suscitar uma impressão indecisa a Vago, entre tenuíssimos

¹³ “O ‘Bailado’ aboli-o” (Sá-Carneiro, 2015: 151).

apoios na realidade. Qualquer coisa impossível de abranger, escapando-se como azougue” (Sá-Carneiro, 1915: 159). Atribuem-se, pois, ao autor fictício intenções afins das que o autor real tinha declarado. Mas, ao passo que em *Renascença* o leitor não sabe – embora possa suspeitar – que se trata de uma falsa tradução, em *Céu em fogo* esta é abertamente apresentada como uma ficção. Apesar de Gideon Toury (2012) usar estes dois termos indistintamente, incluindo na definição de pseudo-tradução todos os textos que, sem o serem, são olhados como traduções na cultura de chegada, há uma diferença conceptual entre as duas práticas, cujas implicações teóricas ficam excluídas da análise deste crítico: num caso, há um texto falsamente apresentado como tradução – o texto que é apresentado como tendo sido escrito em russo, traduzido para francês pelo autor e adaptado para português por Sá-Carneiro –; no segundo, a ficção da tradução é exibida, e a escrita deslocada para o interior de um universo ficcional.¹⁴ Na verdade, porém, tratar-se-ia de uma *quase*-tradução: a “versão que publico mais longe”, afirma o narrador-tradutor, “onde quasi não existe uma palavra do original, (...) assim mesmo, reproduz tanto quanto possível, numa língua estrangeira, a sugestão do texto russo” (1915: 160). Esta frase constitui, na prática, a negação irónica da excepcionalidade que se reclama para a tradução. “Palavra” parece designar aqui o significado, considerado independentemente das propriedades do significante, sugerindo-se assim a possibilidade de uma correspondência unívoca e exata entre enunciados escritos em línguas diferentes. Esta expectativa é, contudo, desestabilizada pela ambiguidade do termo “palavra”, que pode também designar o

¹⁴ De acordo com Toury, a pseudo-tradução surge como mecanismo ou estratégia de disfarce de um texto que, pela sua novidade, poderia ser dificilmente aceite na cultura de chegada (2012: 11). Apesar de o mecanismo ser, no caso de Sá-Carneiro, de certa forma exibido, é ele que permite tornar legíveis textos que se haviam revelado, até aí, iniváveis.

significante. Desse ponto de vista, a frase é uma definição válida de *qualquer* tradução, em que, com efeito, só excepcionalmente se admitem “palavras” do original. A tradução de Sá-Carneiro seria tão “impossível” e, por consequência, tão válida como qualquer outra. Seria, afinal, como todas, nem mais nem menos do que uma reescrita do original.¹⁵ Sugere-se, assim, que a única realização possível dessa tradução ideal, em que só houvesse “palavras” do original, seria o próprio texto de partida. Aliás, já na nota da *Renascença* o tradutor apontava esta possibilidade, ao observar que “a Arte do russo residia no timbre cromático ou aromal do som de cada frase” (1914: 6), observação de que decorre uma ironia adicional. O tradutor, que se convertera imediatamente à “arte” do amigo ao ouvir ler o poema em russo, reagira unicamente às propriedades sonoras do enunciado. Suspeita-se, assim, que o seu desconhecimento da língua em que foi escrito possa ter contribuído decisivamente para a admiração que tem pelo poema.

A busca da “tradução” perfeita é, assim, uma recapitulação deflacionada do esforço do próprio Zagoriansky para atingir a forma orgânica perfeita: “[a]té hoje”, tinha este declarado ao narrador, “não existe uma Obra de Arte perfeita. As maiores são excerptos. E eu quero o meu Poema integro! Tão incorrigível que lhe não possam tirar uma letra sem se desmoronar!” (Sá-Carneiro, 1915: 154). Há aqui um eco irónico do comentário que Sá-Carneiro tinha feito a propósito de uma das obras que agora se atribuem a Zagoriansky, “Bailado”, que, como vimos, tinha sido declarada “incorrigível” (cf. *supra*). No entanto, “Bailado” não integraria o “Poema” de Zagoriansky: era “uma composição dos dezoito ânos” (Sá-Carneiro, 1915: 160).

¹⁵ A ideia da tradução como reescrita do original, condicionada por questões ideológicas ou políticas relacionadas com a cultura de chegada, foi desenvolvida por André Lefevere (1985: 241).

O “Poema” a que se refere Zagoriansky é a obra da sua maturidade, e que ele pretendia a “Obra de Arte perfeita”. Ao apresentá-lo como o “legítimo criador duma Arte inteiramente Nova”, a nota da *Renascença* assume que o artista tinha atingido a sua meta (Sá-Carneiro, 1914: 5): a sua “Arte” é nova por ter produzido a primeira “Obra” perfeita. O único vestígio dessa Arte é uma tradução inadequada de um excerto que, para usar a linguagem de Zagoriansky, não tinha sido ainda definitivamente “ajustado”. Este afirma que, como profetizara, o seu triunfo tinha sido assinalado por uma manifestação prodigiosa: “Quando viera de ajustar a ultima palavra, houve um estalido seco, um baque surdo (...) Olhei as folhas... *Todos os meus versos, libertos emfim, tinham resvalado do meu caderno – por vãos mágicos*” (1915: 163-4). Zagoriansky teria assim, e para recorrer à mesma imagem, logrado “traduzir” materialmente o ideal. Nesse momento, a obra ter-se-ia furtado à força a que estão sujeitos todos os corpos – a expressão que emprega é “*a gravidade não actua mais sobre os meus versos*” (163) –, para ser uma ideia pura. Quando a forma material coincide com a ideia que pretendia traduzir, a obra deixa de existir. O sucesso de Zagoriansky prova que a “imperfeição” é a condição da realização – ou que a limitação contra a qual se revoltara era intransponível, e que a Obra nunca se materializaria.

O excerto ainda “corrigível” que teria servido de base a “Além” é-nos, pois, apresentado como garantia da obra total ainda “a fazer”, e o suposto desaparecimento dos poemas do caderno em que Zagoriansky os escrevera como a prova da sua arte Nova: “Horas perdidas, eu e Marpha”, a irmã do poeta, “nos debruçámos sobre êle, a estudá-lo, a querermo-nos convencer que era outro – outro que o louco decerto comprara, depois de ter destruído o que continha a sua Obra...” (1915: 165). Mas, “na página 22 onde estava escrito o excerto que traduzi com o título de ‘Além’”, havia um borrão inconfundível que permitiria identificar o caderno como aquele onde

estava a obra perdida (165). O que resta da “Obra” desaparecida – “Além” e “Bailado” – é a promessa adiada de uma totalidade perfeita e incorrigível, que permanece “além” da realização.

O desenlace do conto admite ainda outra explicação. Na ausência de uma prova da existência da Obra de Zagoriansky, não se pode excluir que ela seja uma ilusão; ou, mais precisamente, que o artista tenha conseguido produzir no narrador, através do fascínio que sobre ele exercia, a crença numa obra que nunca existira. Esta explicação encontra apoio em várias passagens do conto. Zagoriansky afirma, por exemplo, que as “varias composições (...) soltas” que integrariam o seu livro “haviam de se reunir astralmente, *hipnoticamente* (foi os termos que empregou) em um só conjunto” (1915: 154). O advérbio “hipnoticamente”, destacado pelo itálico e pelo comentário parentético, aponta para a possibilidade de o narrador sugestionável ter sido “hipnotizado” por Zagoriansky. O narrador assume mesmo a sua predisposição para aceitar a “Obra” de Zagoriansky:

Por mim, nem por sombras duvidava do seu genio – cria nêle a ferro e fogo. Emtanto, a minha certeza apenas repousava na sugestão inolvidavel do seu espirito – nas suas frases de chama, e nos seus gestos, no brilho dos seus olhos – em todo o seu perfil, é claro. De resto, inabalavelmente, melhor do que a Obra mais perfeita, isto incidia um Artista imortal. A ponto que eu, de facto, antes de reflectir a sangue-frio, tinha bem funda a impressão de que ouvira já muitos dos seus versos (153).

Na época a que estas afirmações se referem, o narrador não tinha ainda ouvido um só verso de Zagoriansky, mas apenas as descrições sugestivas que este lhe fizera da sua arte. Sugestivas no sentido que o narrador aqui lhes atribui, de serem capazes de evocar a “recorda-

ção” de poemas que nunca ouvira. Assim, o narrador reconhece ao poeta russo a capacidade de produzir o mesmo tipo de impressão de “já-visto” de que Sá-Carneiro falava a propósito de “Bailado”, e que está implícita também na sua descrição de “Além”.

Zagoriansky declara mesmo, no momento em que se prepara para lhe ler alguns dos seus poemas *em russo*, que o ascendente que tem sobre o narrador é condição necessária para que este aceite a sua Obra: “o meu amigo encontra-se preparado, pelo seu espirito e pela minha influencia, a *saber...*” (1915: 156). Ainda assim, antes da revelação da “obra” e da sua conversão à fé na Arte Nova de Zagoriansky, o narrador mostrava-se cético, tanto que, quando Zagoriansky profetiza que o momento em que atingisse a perfeição seria assinalado por uma manifestação física, diz: “Um ótimo assunto de novela!” (155).

Zagoriansky também só se interessa pelo narrador, a cujas solicitações se mostrara até aí indiferente, quando este lhe revela que era “novelista”:

O meu amigo, em suma, é um artista – um Artista! Tudo quanto me acaba de sugerir – protesto-lhe – é uma Apoteose á minha vibratidade. Que triunfo! Pela primeira vez acho alguém com quem saiba falar da minha Arte, decisivamente. Não digo que me compreenda. Longe disso. Mas vai sentir-me um pouco. É já muito (143).

O encontro com o narrador novelista é o “triunfo” a que aqui se alude – triunfo para Zagoriansky, que parece reconhecer naquele o meio para fabricar a sua Apoteose. De facto, o conto que será escrito sob a sua influência narra a “apoteose” da Obra, e por extensão, do próprio Zagoriansky. Sugere-se, pois, que a fé no suposto milagre que este teria obrado decorre do convívio estreito, quase exclusivo, que o narrador com ele mantivera. A associação metonímica entre

o hipnotismo e a arte sugere uma afinidade entre ambas que contamina, por sua vez, o termo que Sá-Carneiro emprega sistematicamente para descrever o efeito da sua própria arte, bem como o da de Pessoa, “sugestão”.

Mais tarde, na carta de 14 de agosto de 1915, em resposta a Pessoa, Sá-Carneiro escreverá, sobre a “crise que agita o (...) espirito” de Pessoa: “como é belo e grande e luminoso e perturbador – artisticamente, mesmo: o novelista em mim o garante – Tudo quanto o meu querido Fernando Pessoa de si me conta” (2015: 362-3). Sá-Carneiro assume aqui relativamente ao artista Fernando Pessoa uma posição análoga à do narrador do conto perante Zagoriansky. A implicação é que o que Pessoa lhe confidenciou dava, como se diz no conto, um “ótimo assunto de novela”.

As confissões de Pessoa ter-lhe-iam revelado também o significado de uma das *suas* próprias obras:

Nunca, como lendo as suas paginas hoje recebidas [,] eu compreendi a misteriosa frase do protagonista do ‘Eu-Proprio o Outro!’ ‘*Ter-me-ei volvido uma nação?*’ Já o ano passado de resto numa carta p[ar]a aqui foi você o 1º a aplicar esta frase a si. Mas era, creio, sobretudo pelo aparecimento de Cairo & C^{ia}. – isto é, restritamente: da criação de várias personalidades. Emquanto que eu aplico hoje a frase, *sentia-a* lendo as suas páginas, não por essas varias personalidades, e o Dr. Mora á frente, criadas: mas, em conjunto, pelo drama que se passa no seu pensamento: e por toda a sua vida intelectual – e até social, que eu conheço (2015: 363).

Assim, falando na qualidade de “novelista”, Sá-Carneiro afirma aqui a unidade fundamental da obra de Fernando Pessoa, cuja indivi-

dualidade residiria não no “drama em gente” da heteronímia, mas no drama individual do artista por ela revelado.¹⁶

Já em carta de 27 de junho de 1914 Sá-Carneiro dizia: “[m]uito interessante o enredo Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Alvaro de Campos (...) – mas entretanto será bom não nos esquecermos que toda essa gente é um só: tão grande, tão grande... que, a bem dizer, talvez nem precisasse de pseudónimos...” (2015: 218). Esta frase mostra que Sá-Carneiro foi, desde o início, imune à perplexidade que o espetáculo da heteronímia causou depois entre a crítica, vendo-a como uma das manifestações possíveis da genialidade e da individualidade irredutível do seu criador.¹⁷

Se “Além” e “Bailado” representam a quimera de uma arte perfeita e nova, para Sá-Carneiro é o drama íntimo do artista que persegue essa arte impossível que viabiliza essa “obra a fazer”. Esse drama, apreende-o o “romancista” sob a forma de um enredo. Sá-Carneiro afirma em carta a Pessoa de 26 de fevereiro de 1913: “Vida e arte no artista confundem, indistinguem-se” (82). E, em Sá-Carneiro – é um motivo recorrente da sua obra ficcional –, é sempre o “romancista” quem o garante, atestando, assim, nos seus termos, a própria condição de artista.

¹⁶ A expressão seria mais tarde cunhada pelo próprio Pessoa, que a empregou na “Tábua Bibliográfica” publicada em *presença* em dezembro de 1928, em que o “drama em gente” é definido por oposição a um drama “em atos” (2012: 228).

¹⁷ Sá-Carneiro antecipa assim o juízo de José Régio que, numa passagem do posfácio à edição de 1969 de *Poemas de Deus e do Diabo*, intitulada “Introdução a uma obra” – cuja importância no quadro da história da receção crítica de Pessoa António M. Feijó recentemente apontou, no colóquio comemorativo do centenário de Eduardo Lourenço, na Fundação Calouste Gulbenkian, em 28 de março 2023 –, afirmaria: “A invenção dos heterónimos pode relacionar-se com a mais funda originalidade de Fernando Pessoa, sem que, porém, fosse necessária para tal originalidade se afirmar” (1978: 149).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio (2013). *A potência do pensamento*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Relógio D'Água.
- DE MARCHIS, Giorgio (2007). *O silêncio do dândi e a morte da esfinge*. Tradução de Fátima Taborda. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2011). “Mário de Sá-Carneiro: Modernism Achieved by Means of Wrong Beauty”, in Steffen Dix e Jerónimo Pizarro (Eds.). *Portuguese Modernisms* (pp. 42-54). Oxford: Legenda.
- LEFEVERE, André (1985). “Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm”, in Theo Hermans (Ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* (pp. 215-243). London & Sydney: Croom Helm.
- MARTINS, Fernando Cabral (2015). “Notas sobre o diálogo poético entre Sá-Carneiro e Pessoa”. *Estranhar Pessoa*, nº 2: 138-145.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1964). “Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa”. *Colóquio*, out. 1964: 54-57.
- PATRÍCIO, Rita (2012). *Episódios: da teorização estética em Fernando Pessoa*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- PESSOA, Fernando (2012). “Tábua bibliográfica”, in Fernando Cabral Martins e Richard Zenith (Eds.). *Teoria da heteronímia* (pp. 227-9). Lisboa: Assírio & Alvim.
- POE, Edgar Allan (1985). *The Brevities*. Ed. Burton R. Pollin. New York: The Gordian Press [1846].
- RÉGIO, José (1959). *Pequena história da moderna poesia portuguesa*. Lisboa: Inquérito.
- (1978). “Introdução a uma obra (Posfácio 1969)”, in *Poemas de Deus e do Diabo* (pp. 97-171). Póvoa do Varzim: Brasília Editora.
- RUBIM, Gustavo (2003). “O Ouro e o Outro”, in *A arte de sublinhar* (pp. 83-94). Coimbra: Angelus Novus.

- SÁ-CARNEIRO, Mário (1914). “Alem (de Petrus Ivanovitch Zagoriansky) – interpretação portuguesa de Mario de Sá-Carneiro”. *A Renascença*, nº 1: 2-6.
- (1915). *Céu em fogo*. 1ª ed., Lisboa: Livraria Brasileira.
- [1978]. *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática.
- (1992). *Poesie*. Ed. Fernanda Toriello. Bari: Adriatica.
- (2003). *Correspondência com Fernando Pessoa*. Ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio d’Água.
- (2001). *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2015). *Em ouro e alma*. Ed. Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-China.
- TOURY, Gideon (2012). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- VASCONCELOS, Ricardo e Pizarro, Jerónimo (2015). “Apresentação”, in Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro (Eds.). *Em ouro e alma* (pp. 9-30). Lisboa: Tinta-da-China.
- WINTERS, Yvor (1947). “Edgar Allan Poe: A Crisis in the History of American Obscurantism”, in *In defense of Reason* (pp. 234-261). 3ª ed., London: Routledge [1937].