

NO ALTAR DA ARTE: SOBRE ALGUNS ANSEIOS NA OBRA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Bernardo Nascimento Amorim¹

RESUMO: O texto que a seguir se apresenta aborda a obra de Mário de Sá-Carneiro tendo como ponto de partida a constatação de que se encontram, nela, traços evidentes de uma certa tradição da poesia moderna, em suas vertentes de oposição ao mundo que se consolida a partir do século dezenove e de proposição de novos mundos e novos mitos. Procura-se aproximar a obra em questão de algumas ideias expostas por Fernando Pessoa, com o intuito de demonstrar a afinidade entre os dois autores e o seu pertencimento à mencionada tradição, sem perder de vista, contudo, as particularidades da poética de Sá-Carneiro, as principais tensões que fazem com que ela se coloque em movimento e construa os seus sentidos.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia moderna; poesia portuguesa; Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa.

AT THE ART ALTAR: ABOUT SOME WISHES PRESENT IN MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO'S WORK

ABSTRACT: The following text approaches Mário de Sá-Carneiro's work having as groundwork the recognition of clear traces of a certain modern poetry tradition which presents opposition to the world as it was shaped since the nineteenth century as well as it proposes new worlds and new myths. It's intended to get the work in question closer to some ideas exposed by Fernando Pessoa, with the purpose of demonstrating the proximity between the two authors and their belonging to the mentioned tradition, without losing sight, however, of the particularities of Sá-Carneiro's poetics and the major tensions that make it move and build its senses.

KEY-WORDS: Modern poetry; Portuguese poetry; Mário de Sá-Carneiro; Fernando Pessoa.

¹ Pós- doutorado concluído em janeiro de 2013 junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais.

1.

Octavio Paz, em *O arvo e a lira*, fala sobre a poesia moderna como aquela em que se evidenciaria uma “deliberada vontade de criar um novo *sagrado*” (1982, p. 142). O autor mexicano, nesse ponto de seu raciocínio, está a pensar, não apenas na ligação entre a poesia e a mitologia, a partir da qual identifica a origem e a potência ancestrais da primeira, mas, igualmente, nas formas de reação aos impulsos mecânicos da modernidade, tal como configurada em decorrência da ascensão da burguesia, das revoluções industriais, da eleição da ciência e da tecnologia como ferramentas essenciais para o controle e o desenvolvimento do mundo. Seriam estes alguns elementos dos que participariam da estruturação de um mundo moderno, implicando, necessariamente, o seu desencantamento.

A tensão entre a arte e a sociedade manifestada em termos modernos, desde o romantismo, tomaria, em fins do século dezenove, com os poetas simbolistas franceses em particular, a forma de uma grave cisão. Aí se passaria a levar a sério a arte como esfera autônoma, cujo valor seria concebido em uma relação conflituosa com outras esferas da vida real. É nesse contexto que se manifestariam diferentes formas do gosto por um certo *esteticismo*, termo o qual poderia remeter, entre outros significados, a uma “tendência artística [...] do fim do século XIX [...] que defendia o culto à arte e sua superioridade sobre todas as coisas, afirmando sua [...] extravagância e sua desvinculação de qualquer propósito social, opondo-se [...] ao racionalismo burguês e ao cientificismo da época”². Seria em tal âmbito de significação que o artista passaria a se pensar como alguém para quem o mundo real não serve, sendo em muito inferior aos mundos imaginários a que a própria arte daria origem.

Em 1924, oito anos após o suicídio de Mário de Sá-Carneiro, em Paris, Fernando Pessoa, a quem o autor deixara muitos dos seus papéis, reuniu seis poemas até então inéditos, fazendo-os vir a público no segundo número da revista *Athena*³. Não seria um mero acaso o fato de Pessoa ter procurado dar feição de mito à figura do compatriota, na introdução ao conjunto dos textos, que aparecem sob o título de “Os últimos poemas de Mário de Sá-Carneiro”. Este é visto como um gênio, aquele que, na condição de poeta, mais do que os santos e heróis, seria o objeto privilegiado do amor dos deuses.

² Cf. ESTETICISMO. In: DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, 2007.

³ Dirigida por Fernando Pessoa e Ruy Vaz, e publicada em Lisboa, *Athena*: revista de arte teve seus cinco números publicados entre outubro de 1924 e fevereiro de 1925. A Mário de Sá-Carneiro seria *consagrado* o segundo número.

Para Fernando Pessoa, os gênios, os da arte como os do pensamento, seriam agraciados com a própria essência divina, que lhes conferiria o poder da criação. Um dom como este, entretanto, não seria concedido para que os sujeitos por ele tocados fossem felizes. A aproximação com a esfera divina carregaria uma fundamental separação, ficando o gênio fadado a viver em uma espécie de limbo. Nas palavras do autor, o “sofrimento próprio” desta figura ímpar seria o “de se sentir par dos deuses”, “sendo homem”, e “par dos homens”, “sendo deus” (PESSOA apud SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 11). A honraria, o que Pessoa chama de o “abraço de fogo” dos deuses, como uma “maldição fatal”, faria do gênio, de modo geral, e do poeta, em particular, um desterrado, “ao mesmo tempo em duas terras” (PESSOA apud SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 11-12). O poeta dos heterônimos dizia que o artista, não sendo nem um homem nem um deus, viveria como um “deus fingido, doente da sua ficção” (PESSOA apud SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 11).

É no contexto da afirmação de uma esfera autônoma da arte, com seus heróis, santos e gênios, que se podem situar muitos dos elementos da poética de Mário de Sá-Carneiro, cuja ligação com sua época, bem como com o Simbolismo, em particular, foi demonstrada por diversos autores. Na segunda década do século vinte (1912-1916), dando prosseguimento a uma tradição em pleno processo de consolidação, no espaço literário ocidental, o autor estava a criar uma arte cheia de desprezo pelo mundo comum, pelas pessoas comuns, frente às quais, em comparação, a arte e os artistas surgiam como o que poderia haver de mais elevado.

2.

Na obra do poeta de *Dispersão*, são muitos os momentos em que se vê a associação entre a figura do artista, como um ser de exceção, marcado por uma grandeza particular, e a do inadaptado, cujo lugar em relação à norma seria o do desvio. Este é, frequentemente, associado a um sofrimento inevitável, que aparece como condição da distinção entre o artista e os homens comuns. Com base nesses elementos, desenha-se uma equação. Juntam-se nela, como atributos próprios do artista, a grandeza, a diferença, o desvio, a dor.

Em “Loucura...”, narrativa publicada em *Princípio*, o livro de estreia de Sá-Carneiro, de 1913, Raul Vilar, o protagonista da história, é descrito como um brilhante escultor, dotado de uma “singularíssima psicologia”, de um “bizarro caráter” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 264-265), qualidades que se fazem acompanhar de uma grande dose de sofrimento. Este se explica de duas formas diferentes. Pela primeira delas, o artista reconhece a dor

como sendo específica de sua condição psíquica, de sua diferença. Nesse caso, Raul admite a sua doença, como quando afirma: “Ah! meu amigo, o meu cérebro está doente... muito doente... Nada o curará!... Se eu pudesse pensar, encarar as coisas como todos as encaram... Mas não posso... não posso... A minha alma é diferente de todas as outras almas!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 284). Já pela segunda explicação, a dor é vista como a maior constante da vida, de que apenas escapariam os homens a quem falta a lucidez. Então, é a própria humanidade que aparece condenada. Nas palavras do artista: “O filho devia amaldiçoar os pais. Foram eles que o condenaram à existência... ao suplício eterno...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 293).

A imbricação entre as duas posições é o que levará Raul a ter como desejo supremo, simplesmente, o de não ser um homem. Prevalendo a impressão negativa sobre a humanidade, é ela que conduzirá a ação do escultor, no desfecho da narrativa, quando tenta desfigurar a sua mulher, Marcela, dotada de uma beleza extrema. O intuito, aí, não seria outro senão o de destruir a enorme beleza física da esposa, para provar “a grandeza sobre-humana” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 295) do seu amor por ela. Ao final do conto, o narrador julga compreender os motivos do amigo de quem conta as desventuras, expondo-os ao seu leitor: “Ele possuía uma criatura ideal; pois bem, destruiria toda a sua beleza. O seu amor não diminuiria... pelo contrário: morto o corpo, amaria a alma só com a sua alma” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 297). Após a explicação, o narrador ainda volta a falar sobre a diferença entre “os homens de juízo” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 297) e figuras como Raul. Ao contrário dos primeiros, que não pensariam em muitas coisas porque “aceitam a vida tal como ela é, tal como se convencionou que ela fosse”, o artista de gênio seria o que não se habitua, o que faria dele, fatalmente, “um desgraçado” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 297). Restaria, pois, pedir aos homens comuns que tivessem “piedade” daquele “desventurado” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 297) suicida.

Em outro conto, “Ressurreição”, publicado em 1915, em *Céu em fogo*, mas escrito entre janeiro e março do ano anterior, a distância entre o artista e a pessoa comum atingiria os mais altos níveis em toda a obra de Sá-Carneiro. O protagonista, Inácio de Gouveia, um escritor, considera-se um ser de outra raça, pertencente a outro mundo, diante de quem as pessoas comuns não passariam de “pobres criaturas” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 542), uma imensa “multidão inferior” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 545), qualificada como “a subgente normal” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 569). Rejeitando-se, com desprezo, a “justa-medida”, a da “gente média, a gente tranquila”, que não teria “estados de alma”, submetendo-se “aos

usos e costumes, aos preconceitos” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 545), destaca-se, novamente, a loucura. Agora, muito claramente elevada como atributo daquele que se diferencia, ela é considerada uma “sagração” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 545). O artista afirma: “Ser louco (...) é ter um pouco de Deus na alma” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 545). Os “doidos” seriam, nas palavras do narrador, cujas opiniões não se descolam das do protagonista, aqueles que teriam “o gênio de arder, de dar o grande salto, de mergulhar o abismo” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 545). O sofrimento, então, passa a ser visto como algo necessário, índice da grandeza e motivo de orgulho. No fragmento abaixo, evidencia-se a lógica a reger a posição do protagonista, por quem o próprio narrador nutria grande admiração:

[...] Podia não haver muitas coisas suaves na sua vida – mas o que importava se existiam em troca tantas opulências?... Não haveria mãos enastradas nem lábios para morder, nem afetos ou amores – uma multidão de insignificâncias violetas, risonhas, carinhosas. Mas, a compensá-las, havia grandes maços de jornais, os volumes sagrados da sua biblioteca, e, sobretudo, as suas Obras – ah! As suas obras esquivas, roçagando miragens, extáticas de ouro, unguidas de Incerto, tigradas de orgulho, leoninas na ânsia... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 541-542).

O adjetivo “sagrado”, que acima aparece relacionado aos volumes da biblioteca de Inácio de Gouveia, mas que assume diferentes formas no universo poético de Sá-Carneiro, seria mesmo um elemento bastante significativo em sua obra. Em muitos momentos, associa-se a uma vontade subjetiva de ultrapassar os limites do espaço conhecido, do prosaico mundo moderno, em que vive a “gente feliz” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 469), como a chama o autor, indicando aqueles que se contentam com o que o real lhes apresenta. Para José Carlos Seabra Pereira, o poeta se mostra, frequentemente, nesse universo, como o sujeito “convicto de uma grandeza singular”, de uma “vocação” e de “potencialidades extraordinárias”, as quais se ligam, nos termos do crítico, à ideia de uma “sagração para a atividade artística” (PEREIRA, 1990, p. 173). Nessa perspectiva, toda a obra de Sá-Carneiro seria tocada por uma forte inquietação, que faria o poeta se voltar para a busca de certa “transcendência espiritual” (PEREIRA, 1990, p. 172), vivenciada, necessariamente, no campo da arte.

Em seu primeiro livro de poemas, a “plaquette” de nome *Dispersão* (1913), são muito claras as imagens que revelam o desejo de ascensão do artista. O texto que abre o volume, de nome “Partida”, é dos mais emblemáticos nesse sentido. Em uma de suas estrofes, o poeta pergunta: “A vida, a natureza / Que são para o artista?” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 55). A resposta não demora, seguida de uma definição sobre qual

seria a obrigação, o dever do poeta, correspondente à sua necessidade mais íntima: “Coisa alguma. / O que devemos é saltar na bruma, / Correr no azul à busca da beleza” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 55) ⁴. Sem explorar certas nuances que o poema comporta, evidencia-se, aí, o paralelismo entre, de um lado, a recusa da vida e da natureza, e, de outro, a configuração de um movimento vertical, o do salto, a ter lugar em meio a uma região misteriosa, a qual seria preciso adentrar para se chegar a um objetivo último, isto é, alcançar a beleza. Mais adiante, no poema, aparecem as imagens da ascensão, associadas a uma expansão dos sentidos, quando se sugere uma superação da própria condição humana, tornando-se possível, conforme o texto, “viajar outros sentidos, outras vidas” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 55) ⁵.

Também na correspondência do autor, especialmente na dirigida a Fernando Pessoa, veem-se elementos que reforçam as constantes acima esboçadas, indicando relações entre a experiência do desvio, a personalidade do artista e a estética que vinha se consolidando desde, pelo menos, a segunda metade do século dezenove. Em uma carta de 1913, discutindo a composição de “Bailado”, Sá-Carneiro fala, pela primeira vez, em uma “*beleza errada*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 767). O autor, aí, aceita a crítica do amigo ao texto, dizendo mesmo que o condenaria à morte, embora o estimasse, não propriamente pela coerência do todo, mas pelo que chama de “beleza à toa”, acumulada “em volta de nenhuma armadura”, como um “bailado de palavras”, apoiado apenas no “ritmo de sons e ideias” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 768). Mais para o final da carta, tem-se uma anotação do escritor sobre o seu “*eu artístico*” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 770). Apesar de se julgar dono de “uma imaginação admirável”, Sá-Carneiro seria “um operário deficiente, que se distrai, se esquece e envereda” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 770). Na arte, como na vida, pois,

⁴ Tendo em vista facilitar a empatia do leitor com o que quero dizer, bem como com o próprio texto de Sá-Carneiro, transcrevo as cinco primeiras estrofes do poema: “Ao ver escoar-se a vida humanamente / Em suas águas certas, eu hesito, / E detenho-me às vezes na torrente / Das coisas geniais em que medito. // Afronta-me um desejo de fugir / Ao mistério que é meu e me seduz. / Mas logo me triunfo. A sua luz / Não há muitos que a saibam refletir. // A minha alma nostálgica de além, / Cheia de orgulho, ensombra-se entretanto, / Aos meus olhos unguídos sobe um pranto / Que tenho a força de sumir também. // Porque eu reajo. A vida, a natureza, / Que são para o artista? Coisa alguma. / O que devemos é saltar na bruma, / Correr no azul à busca da beleza. // É subir, é subir além dos céus / Que as nossas almas só acumularam, / E prostrados rezar, em sonho, ao Deus / Que as nossas mãos de auréola lá douraram.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 55).

⁵ O mesmo propósito da citação da nota acima é o que motiva esta, dedicada às imagens da ascensão, em três estrofes de “Partida”, a décima, a décima primeira e a décima segunda: “E eu dou-me todo neste fim de tarde / À espira aérea que me eleva aos cumes. / Doido de esfinges o horizonte arde, / Mas fico ileso entre clarões e gumes!... // Miragem roxa de nimbado encanto – / Sinto os meus olhos a volver-se em espaço! / Alastro, venço, chego e ultrapasso; / Sou labirinto, sou licorne e acanto. // Sei a Distância, compreendo o Ar; / Sou chuva de ouro e sou espasmo de luz; / Sou taça de cristal lançada ao mar, / Diadema e timbre, elmo real e cruz...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 56).

haveria uma mesma “falta de equilíbrio” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 770). “Bailado”, nos termos do autor, seria o resultado, como que espontâneo, da experiência de “um ‘desequilibrado’”, que o teria, aliás, sido “sempre”, “desde criança” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 770).

Em 1915, a expressão “beleza errada” voltaria a aparecer, em nova carta, na qual Sá-Carneiro, procurando responder a inquietações do amigo, estabelece uma hierarquia entre a sua obra e a do outro. Sem deixar de lembrar que os dois são marcados pela “grandeza”, o autor é explícito em afirmar a sua “inferioridade” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 893). É esta, entretanto, que servirá para qualificar o objetivo, os rumos e a natureza de sua arte. A diferença entre os dois incidiria sobre o fato de que Pessoa não se contentaria apenas em “criar beleza” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 893), enquanto, para o outro, isto seria o suficiente. Sá-Carneiro restringe a sua pretensão ao que associa, justamente, à ideia da “beleza errada” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 894). O fragmento a seguir é uma manifestação direta do que lhe interessa:

[...] Para mim basta-me a beleza – e mesmo errada, fundamentalmente errada. Mas beleza: beleza retumbante de destaque e brilho, infinita de espelhos, convulsa de mil cores – muito verniz e muito ouro: teatro de mágicas e apoteoses com rodas de fogo e corpos nus. Medo e sonambulismo, destrambelhos sardônicos cascalhando através de tudo. Foi esta a mira da minha obra. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 894).

Há uma palavra no trecho que merece ser destacada. Trata-se de “destrambelho”. Isso porque a arte de Sá-Carneiro remeteria à experiência que o termo implica, em seu sentido de “desarranjo”, “desconcerto”, “desordem”⁶. Dentre outros textos, lembro que a palavra tem um lugar especial na narrativa que abre *Céu em fogo*, intitulada “A grande sombra”. Nela a personagem principal, também narrador, é clara quando reconhece que tudo o que de fantástico sente e imagina não é senão fruto de sua singular constituição. Tendo isso em vista é que ele afirma: “... não nos criemos ilusões, eu sinto tudo isto sincera e naturalmente. Não eduquei os meus sentidos a fremir em destrambelho... Eles é que, por si, se desarticularam – de tanto oscilar em oco, de tanto girar em falso...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 430). Aqui, é importante observar que aquilo que permitiria o voo para além da realidade, penosa por sua limitação, não poderia ser dissociado da natureza do sujeito, de

⁶ Exploro, neste passo, uma das definições do termo do dicionário *Houaiss*, qual seja, a que indica destrambelho, ou destrambelhamento, em sentido figurado, como: “ato ou efeito de escangalhar(-se); desarranjo, desconcerto, desordem” (Cf. DESTRAMBELHAMENTO. In: DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, 2007).

sua singular psicologia, fadada a se assentar sobre uma forma de juízo que escapa à ordem, desarranjando-a, transtornando-a. Como se pode notar, a lógica não é muito diferente do que se vê em “Loucura...”, em que as criações de Raul Vilar são a extensão e a materialização do seu universo interior, como “obras-primas singulares, [...] disparatadas no belo” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 267).

Ainda no âmbito das cartas, outra que merece realce é a que acompanha o soneto “*Pied-de-nez*”, enviado a Fernando Pessoa em novembro de 1915. Nela, Sá-Carneiro faz reincidir a associação entre a arte e a vida, desta vez, salientando a imagem do que chama de um “eterno Erro”, afirmado como o “astro diretriz” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 928) da sua sorte. Dessa concepção sobre si mesmo é que o poema seria tecido. No soneto, vê-se que há algo para além do controle do poeta, agindo como uma força que faria dele um tipo de brinquete. No primeiro verso da segunda estrofe, aparecem juntos o erro e o destrambelho: “O Erro sempre a rir-me em destrambelho” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 116)⁷. A “beleza errada” revela a sua fonte. Ela seria uma consequência do sinal da diferença, a marca do destino do poeta, que o deve levar ao desvio da norma, tanto na vida como na arte.

3.

Desde os primeiros textos de Sá-Carneiro, ao lado da imagem da ascensão, de que acima se procurou dar alguns exemplos, fazem-se notar as frustrações, o sentimento do fracasso, do vazio, do tédio, que são a contrapartida do desejo de elevação, cuja experiência nunca deixa de ser fugaz, frágil, ilusória. É o que tornam evidente alguns textos de *Dispersão*, como “Escavação” (“Mas a vitória fulva esvai-se logo... / E cinzas, cinzas só, em vez de fogo...”) (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 57)⁸ e “Além-tédio”, esse último fazendo, inclusive, menção à partida, signo da elevação para o mundo extraordinário da arte: “Parti. Mas logo regresssei à dor. / Pois tudo me ruiu... Tudo era igual” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 69)⁹. O mesmo se vê em *Céu em fogo*, entre outros, no texto que leva o significativo nome de

⁷ Voltarei a falar deste poema mais para o final do texto, quando lhe darei mais atenção.

⁸ Os dois versos citados são da terceira estrofe do soneto. Antes deles, lê-se o seguinte: “Numa ânsia de ter alguma cousa, / Divago por mim mesmo a procurar, / Desço-me todo, em vão, sem nada achar, / E a minha alma perdida não repousa. // Nada tendo, decido-me a criar: / Brando a espada: sou luz harmoniosa / E chama genial que tudo ousa / Unicamente à força de sonhar...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 57).

⁹ Marcado pelo tédio (“Ecoando-me em silêncio, a noite escura / Baixou-me assim na queda sem remédio; Eu próprio me traguei na profundura, / Me sequei todo, endureci de tédio”) o poema tem, todavia, na terceira estrofe, imediatamente anterior à citada no corpo do texto, um lampejo de elevação: “Outroa

“Além”. Aqui, à sagração sobrevém o desencanto: “... E foi então quando eu já me sentia entrelaçado d’Ouro, sagrado d’além-Cor, quando era todo encanto em laivos de infinito – que o instante abateu e me desencantei...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 498).

O sentimento do fracasso, que daria origem a uma sorte de poética da frustração, oposta ao que se poderia pensar como uma poética da ambição¹⁰, tomará uma dimensão exemplar, entretanto será, justamente, naqueles que ficaram conhecidos como os “últimos poemas” de Sá-Carneiro, a partir da edição de Pessoa. É entre eles que se revela de maneira mais intensa a decepção do poeta consigo mesmo. Em “Crise lamentável”¹¹, chama a atenção a sua desistência, quando ele se rende à própria vida comum, antes execrada. O poeta fala do que gostaria de fazer, mas não faz, chegando a cogitar a possibilidade de que as esferas da vida e da arte não fossem inconciliáveis:

Gostava tanto de mexer na vida,
De ser quem sou – mas de poder tocar-lhe...
[...]

Viver em casa como toda a gente
Não ter juízo nos meus livros – mas
Chegar ao fim do mês sempre com as
Despesas pagas religiosamente. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 127).

A autoironia do sujeito, distanciado criticamente de si mesmo, não deixa de se aproveitar, como se vê, da palavra religião (“religiosamente”), diminuindo, contudo, o seu valor, quando se a toma como mais um modo de inserção na engrenagem do mundo moderno. O poeta, agora, dando a entender que almeja rejeitar o seu isolamento, uma maneira de ser mais radicalmente pessoal (“À minha torre ebúrnea abrir janelas, / Numa palavra, e não fazer mais cenas. // Ter força num dia pra quebrar as roscas / Desta engrenagem que empenando vai”), procura se aproximar de práticas que julga próprias do homem comum contemporâneo (“Não ter receio de seguir pequenas / E convidá-las para me pôr nelas –”), razoavelmente civilizado: “Não estar sempre a bulir, a quebrar coisas /

imaginei escalar os céus / À força de ambição e nostalgia, / E doente-de-Novo, fui-me Deus / No grande rastro fulvo que me ardia.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 69).

¹⁰ Se a ambição diz respeito a “um anseio veemente de alcançar determinado objetivo, de obter sucesso”, ou a “um forte desejo de poder ou riquezas, honras ou glórias” (Cf. AMBIÇÃO. In: DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, 2007), frustração tem a ver, em termos psicanalíticos, com o “estado de um indivíduo quando impedido por outrem ou por si mesmo de atingir a satisfação de uma exigência pulsional” (Cf. FRUSTRAÇÃO. In: DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, 2007).

¹¹ Na edição de Fernando Pessoa, o conjunto de “Os últimos poemas de Mário de Sá-Carneiro” não contava com “Crise lamentável”, em lugar do que apareciam “Caranguejola” e “Último soneto”. Na versão mais respeitada, atualmente, conforme Fernando Cabral Martins, esses dois últimos são restituídos ao seu lugar, isto é, a *Indícios de ouro*, com “Crise lamentável” se juntando aos outros, escritos, como ele, em 1916 (Cf. MARTINS. In: SÁ-CARNEIRO, 2005, p. 259).

Por casa dos amigos que frequento / – Não me embrenhar por histórias melindrosas / Que em fantasia apenas argumento” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 127). A arte passa a ser pensada, não como uma atividade a ser exercida em detrimento da vida comum, mas como uma ação humana entre outras, tentando o artista aproximar-se de “toda a gente”.

A mesma autoironia se torna mais forte em “Aquele outro”, momento culminante de uma inversão de sinais que faz com que se figure um sujeito grotesco, não mais o homem que se pode elevar sobre os demais, pela potência de seu gênio, mas uma sorte de bufão¹², o qual seria ainda menos do que o ordinário das gentes. No texto, retira-se da fantasia, ligada à arte, ao artifício, toda a sua potência, quando o poeta se coloca, em sinal de desprezo, como “o mentiroso”, o “falso atônito”, o “bobo presunçoso” (Cf. SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 130). O desejo de elevação, aquilo que pudera outrora animar o sujeito dos poemas, o protagonista das narrativas e o próprio Sá-Carneiro como missivista, também é ridicularizado: “Seu ânimo, cantado como indômito, / Um lacaio invertido e pressuroso” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 130). Todo o ideal de grandeza, antes expresso como necessidade do gênio do poeta, de sua vocação de artista, enfim, resume-se àquilo que se manifesta como arrotos (“O balofo arrotando Império astral”) e berros ingênuos (“Apesar de seus berros ao Ideal”) (Cf. SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 130)¹³.

Poder-se-ia pensar, a partir tanto de “Crise lamentável” quanto de “Aquele outro”, que se estaria aqui em plena vivência do desencanto, em que, segundo um pensador como Giorgio Agamben, em *Profanações*, haveria um “contágio profano”, a devolver “ao uso aquilo que o sagrado havia separado” (AGAMBEN, 2007, p. 66). A singularidade da experiência subjetiva em questão, contudo, parece que faria mais sentido ao se lembrar da ambiguidade constitutiva do próprio adjetivo *sacer*, que, de acordo com o mesmo Agamben, significaria “tanto ‘augusto, consagrado aos deuses’, como ‘maldito, excluído da comunidade” (AGAMBEN, 2007, p. 68).

No caso de Sá-Carneiro, o que ficaria evidente é que não se chega a um meio termo, a uma conciliação entre a arte e a vida, entre o sujeito e o mundo. Esse último

¹² São duas as definições do dicionário *Houaiss* sobre o termo. Segundo a primeira, trata-se “de quem faz rir, por falar ou comportar-se de modo cômico, ridículo, inoportuno ou indelicado”. Na segunda, a ideia é a daquele “que se vangloria muito” (Cf. BUFÃO. In: DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, 2007).

¹³ Vale a pena transcrever na íntegra o poema: “O dúbio mascarado – o mentiroso / Afinal, que passou na vida incógnito. / O Rei-lua postiço, o falso atônito – / Bem no fundo, o covarde rigoroso. // Em vez de Pajem, bobo presunçoso. / Sua Alma de neve, asco dum vômito – / Seu ânimo, cantado como indômito, / Um lacaio invertido e pressuroso. // O sem nervos nem Ânasia – o papa-açorda, / (Seu coração talvez movido a corda...) / Apesar de seus berros ao Ideal. // O raimoso, o corrido, o desleal, / O balofo arrotando Império astral: / O mago sem condão – o Esfinge gorda...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 130).

nunca deixaria de ser pintado como um lugar em que não cabe a figura que se desdobra, nos textos do autor, a qual não pode deixar de lado a esfera do sagrado, pois seria, justamente, da tensão que em seu entorno se estabelece, da relação de proximidade com o divino, que se constituiria um certo eixo, entre os polos da ascensão e da queda, dos deuses e dos homens, do sublime e do grotesco¹⁴.

4. Seria possível comentar muitos outros textos de Sá-Carneiro, tendo em vista ratificar alguns dos movimentos que aqui procurei ressaltar. Com o que apresentei, todavia, já se pode perceber a aproximação entre a vontade de mitificação do escritor suicida, por parte de Fernando Pessoa, e aquilo que se vê na própria obra de Sá-Carneiro. Com efeito, a mitificação em questão corresponde ao modo como o escritor figura o artista, ressaltando a incompatibilidade entre o gênio e a sociedade, o primeiro elemento associado a uma esfera definitivamente extraordinária em relação àquela habitada pelo que se considera a mediocridade generalizada.

Sob esse aspecto é que seria pertinente afirmar que ambos os autores estariam dando forma a uma espécie de desejo de deificação da experiência poética, cuja presença, no seio da própria poesia moderna, como se salientou, também Octavio Paz teria entrevisto. Seria esse o desejo que acabaria por revestir de sentido tarefas sobre-humanas como a que Raul Vilar se propunha, em “Loucura...”, ou como a que caracteriza o genial escritor de “Ressurreição”, cujas “mãos sagradas” se querem capazes de eternizar as “ânsias maravilhosas” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 539) da imaginação.

Quanto ao que implicariam essas tarefas sobre-humanas no desenvolvimento da obra de Sá-Carneiro, entretanto, seria ainda interessante sugerir o que estaria em jogo quando o autor faz a comparação entre a sua poética e a de Fernando Pessoa, indicando a sua inferioridade. Lembro que isso acontece, precisamente, na altura (agosto de 1915) em que está a despontar uma mudança da configuração das ambições do autor, quando ele já

¹⁴ Em um primeiro momento da obra de Sá-Carneiro, situável entre os contos de *Princípio* (1912), os versos de *Dispersão* (1913) e algumas das narrativas de *Céu em fogo* (1915), são várias as passagens em que se revela o delimitamento de um espaço de transcendência, a que o sujeito, um *eu* apresentado como figura de traços mais ou menos constantes, imagina poder chegar, quando realiza uma potência que traz latente consigo. Esta, virtualmente capaz de impulsioná-lo ao voo, muitas vezes, entretanto, irá se encontrar embotada, em decorrência, não apenas das limitações que o mundo oferece ao artista, o homem de gênio, mas, em alguns momentos, da natureza do próprio homem. É aí que se manifestaria uma das facetas da tensão entre o movimento ascensional e uma força em sentido contrário, associável mesmo à força da gravidade, atuando sobre os corpos, chamando-os para a terra. Victor Hugo já havia cogitado a existência de uma espécie de dualidade que seria constituinte do homem formado nas culturas marcadas pelo cristianismo. Nelas, segundo o poeta francês, teria origem um ser, ao mesmo tempo, “curvado para a terra”, “prisioneiro dos apetites, necessidades e paixões”, e lançado para o céu, “levado pelas asas do entusiasmo e da fantasia” (HUGO, 2004, p. 46). A tensão que se apresenta, no espaço aberto entre o alto e o baixo, mostra-se, então, como tensão entre o sublime e o grotesco.

flerta de muito perto com aquela autoironia que se ressaltou acima, experimentando uma desconfiança bastante intensa a respeito dos anseios de grandeza que haviam caracterizado a sua vida literária. É aí, então, que o processo de deificação passaria a ter que se haver com um nítido processo de derrisão, ambos existindo na forma de uma tensão fundamental.

Não por acaso, é aí também que começaria a se insinuar, na poesia de Sá-Carneiro, a figura do palhaço, prefigurada em “*Pied-de-nez*”, quando “cambalhotas” (“Lá anda a minha Dor às cambalhotas”) e o “destrambelho” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 116) aparecem bastante próximos. No verso que abre os tercetos desse soneto, lê-se: “Chora em mim um palhaço às piruetas” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 116)¹⁵. Significativamente, a atmosfera é a mesma de outro poema, o “Fim”, que se encontrava estrategicamente encerrando o conjunto daqueles publicados na revista *Athena*, com o poeta declarando sem pejos quem deseja por companheiros, ao deixar a vida:

Quando eu morrer batam em latas,
Rompam aos saltos e aos pinotes –
Façam estalar no ar chicotes,
Chamem palhaços a acrobatas.

Que o meu caixão vá sobre um burro
Ajazado à andaluza:
A um morto nada se recusa,
E eu quero por força ir de burro... (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 131).

Segundo Fernando Pessoa, a experiência do desterro do gênio nos tempos em que viviam ele mesmo e Mário de Sá-Carneiro teria se tornado mais radical. Seriam esses os tempos em que “o circo” se tornava “a vida de todos”, alargando “os seus muros até os confins da terra” (PESSOA apud SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 12), quando nada de grande poderia nascer sem que nascesse maldito. Em um contexto como esse, seja aproximando-se de dimensões mais elevadas, seja revestindo-se, malgrado os próprios anseios, dos traços da figura cômica, Sá-Carneiro não poderia, ou pelo menos, não teria querido, ser senão maldito.

¹⁵ Eis como se desenvolve o poema, até o verso mencionado: “Lá anda a minha Dor às cambalhotas / No salão de vermelho atapetado – / Meu cetim de ternura engordurado, / Rendas da minha ânsia todas rotas... // O Erro sempre a rir-me em destrambelho – / Falso mistério, mas que não se abrange... / De antigo armário que agoirento range, / Minha alma atual o esverdeado espelho... // Chora em mim um palhaço às piruetas [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 116).

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. “Elogio da profanação”. In: *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 65-79.

DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Versão monousuário 2.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. 1 CD-ROM.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Trad. Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PAZ, Octavio. “A outra margem”; “A revelação poética”; “A inspiração”. In: *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 141-221.

PEREIRA, José Carlos Seabra. “Rei-lua, destino dúbio: legados finisseculares e eversão modernista na lírica de Mário de Sá-Carneiro”. In: *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 117-118, p. 169-192, set-dez 1990.

PESSOA, Fernando (Introdução). Mário de Sá-Carneiro (1890-1916). In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 11-12.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *Poemas completos*. 3. ed. Edição e prefácio de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

Artigo recebido em 28 de Março de 2013.

Artigo aprovado em 01 de Junho de 2013.