



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

O ASTRO BAÇO

Mário de Sá-Carneiro sob o Signo de Saturno

Josebede Angélica Guilherme da Silva

RECIFE

2012



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

O ASTRO BAÇO

Mário de Sá-Carneiro sob o Signo de Saturno

Josebede Angélica Guilherme da Silva

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFPE, com linha de pesquisa em Literatura Comparada, como requisito a obtenção do meu grau de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientadora Prof^a Dr^a Ermelinda Maria Araújo Ferreira.

RECIFE

2012

Catálogo na fonte
Andréa Marinho, CRB4-1667

S586a Silva, Josebede Angélica Guilherme da
O astro baço: Mário de Sá-Carneiro sob o signo de saturno /
Josebede Angélica Guilherme da Silva. – Recife: O Autor, 2012.
169p.: Il.

Orientador: Ermelinda Maria Araújo Ferreira.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC.
Teoria da Literatura, 2012.

Inclui bibliografia.

1. Teoria da Literatura. 2. Sá-Carneiro, Mário de. 3. Melancolia. 4.
Ficção. 5. Suicídio. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araújo (Orientador). II.
Titulo.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC2012-90)

Dedico esta dissertação

À Thaís e Júnior, pedras de valor imensurável
que motivam a minha busca infinita por existir;

À minha rainha, minha mãe, anjo zeloso que
pegou em minha mão em cada passo dado, e,
mesmo quando minhas pernas já iam firmes,
continuou a guiar-me com seu coração.

AGRADECIMENTOS

Ao fundador primeiro de minha história, aquele que me projetou, eu, pequenininha, com esmero, em meio a esse gigante universo, Deus, meu Pai;

Ao meu pai, pelas lágrimas de orgulho, que muitas vezes percebi em seus olhos com as minhas conquistas, fazendo-as também suas.

A minha família, pela oferta gratuita de amor e dedicação, ora de perto, “com as mãos”, ora de longe, “com o coração”, mas sempre sentinelas a esperar-me voltar com uma bandeira nas mãos de mais uma batalha vencida.

A minha irmã Rosana, que quando, na transição de meus anos de menina a mulher, ainda incerta sobre o caminho certo, me conduziu ao mundo das letras.

A Saulo, que me ensinou que a primavera pode ser a estação de todos os tempos, cuja permanência resulta na visita de *Zephirus* a entregar-me todos os dias uma violeta.

À Kathya, *magistra* na vida, nas experiências. Exemplo pela virtude de conferir glória a cada mínimo passo avançado rumo às descobertas que tenho realizado.

À Ermelinda Ferreira, que pacientemente orientou-me nas inúmeras vezes que eu não encontrava o caminho certo a subir uma montanha ou a descer um vale, e, segredou junto comigo as descobertas do mundo saturnino no qual viveu nosso poeta, Mário de Sá- Carneiro.

À professora Maria do Carmo Nino, pelas indicações valiosas na pré-banca e também na banca, cujas contribuições foram de imenso valor para a realização do meu trabalho.

Ao professor Fábio Andrade, pela oferta de conhecimento dispensada na banca, a qual me tem orientado na condução de meus futuros projetos na esfera dos estudos literários.

Foste vencido? Não sei.

Morrer não é vencer.

Nem é tão pouco vencer

(...)

*Mas tu ainda alcançaste alguma coisa: a
morte*

E há tantos como eu que não alcançam nada.

*Mário de Sá-Carneiro – A um suicida
À memória de Tomás Cabreira Júnior*

*Gênio da arte, não teve Sá-Carneiro nem
alegria nem felicidade na vida. Só a arte, que
fez ou que sentiu, por instantes o turbou de
consolação. São assim os que os Deuses
fadaram seus. Nem o amor os quer, nem a
esperança os busca, nem a glória os acolhe.
Ou morrem jovens, ou a si mesmos
sobrevivem, íncolas da incompreensão ou da
indiferença. Este morreu jovem, porque os
Deuses lhe tiveram muito amor.*

Fernando Pessoa

*Escrevia-a com a pena da galhofa e a tinta da
melancolia, e não é difícil antever o que poderá
sair desse conúbio.*

Machado de Assis

Memórias Póstumas de Brás Cubas

RESUMO

Essa dissertação tem por objetivo tecer uma análise sobre a temática da melancolia na obra de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916). O *corpus* constitutivo para esta é composto pelas seguintes obras: Poesia: *Estrume, Simplesmente (Primeiros Poemas); Escavação, Quase, Como eu não Possuo, A queda (Dispersão); Abrigo (Indícios de Ouro); Aqueloutro, Manucure (Últimos Poemas)*; Prosa: *Ladislau Ventura* (1908); *Página dum Suicida* (1909); *Loucura*, (1912); *A Confissão de Lúcio* (1914). Tendo constatado a escassez dos estudos acerca da obra do autor português, nos propomos aqui a realizar um estudo de caráter mais amplo, trazendo ao nosso trabalho algumas contribuições já realizadas e ofertar também a nossa contribuição. Para essa análise, priorizamos a temática da melancolia como elemento catalisador da obra ficcional de Sá-Carneiro, visto que tanto sua poesia quanto sua prosa são coabitadas pela não neutralidade desse produto que marca a história da literatura desde o seu nascedouro. A influência da melancolia sobre a escrita de Mário de Sá-Carneiro é decisivamente um ente que atravessou as fronteiras da realidade até pousar em sua ficção, visto que toda a obra do escritor é perpetuamente ladeada pelos reflexos de sua vida. Nesse sentido, o estudo de suas obras aqui se fundamentou na indestrinçável experiência entre o vivido e o narrado. Reflexões e ensaios de Cleonice Berardinelli, Antonio Quadros, Fernando Cabral Martins, Maria Aliete Galhoz, Fernando Paixão, por exemplo, foram importantes para que pudéssemos compreender como a literatura de Sá-Carneiro é o deságue da sua própria vida, bem como para a compreensão da melancolia foram tomados os estudos de Julia Kristeva, Jackie Pigeaud e Maria Augusta Babo. A análise da melancolia na literatura sá-carneiriana põe o objeto (a obra) como um produto de sua matéria prima (a melancolia) sendo esta responsável pela escrita pessimista, narcisista, grotesca e suicida que entrecorta simultaneamente em Sá-Carneiro o desconcertante teatro que foi tanto sua realidade quanto sua ficção.

PALAVRAS-CHAVE: Sá-Carneiro; melancolia; autoficção; grotesco; suicídio.

ABSTRACT

This dissertation aims at weaving an analysis about the melancholy in the writing of Mário de Sá-Carneiro (1890-1916). The constitutive corpus for that is composed by the next works: Poetry: *Estrume, Simplesmente (Primeiros Poemas); Escavação, Quase, Como eu não Possuo, A queda (Dispersão); Abrigo (Indícios de Ouro); Aqueloutro, Manucure (Últimos Poemas)*; Proses: *Ladislau Ventura* (1908); *Loucura*, (1912); *Página dum Suicida* (1912); *A Confissão de Lúcio* (1914). Having noted the shortage of the studies about the work of the Portuguese author, we intend to carry out a wide-ranging study, bringing to our work some already fulfilled contributions and to offer also our contribution. For this analysis, we get priority about the theme of the melancholy as catalytic element in Sá-Carneiro's fictional work, understanding both poetry and prose are filled themselves by not neutrality of this product that marks the history of the literature since its source. The influence of the melancholy on the writing of Mário de Sá-Carneiro is decisively a point which crossed the frontiers of the reality to meet with his fiction, considering that the whole work of the writer is perpetually flanked by the reflexes of his life, which allowed also in this study a space for a short discussion about the auto-fiction. In this sense, the study of his works was based on the immeasurable experience between what was experienced and what was narrated. Reflections and tests of Cleonice Berardinelli, Antonio Quadros, Fernando Cabral Martins, Maria Aliete Galhoz, for example, were important to what we may understand how the literature of Sá-Carneiro is the reflex of his own life, as well as for the understanding of the melancholy were taken the studies of Julia Kristeva, Jackie Pigeaud and Maria Augusta Babo. The analysis of the melancholy in the literature of Sá-Carneiro puts the object (the work) like a product from his raw material (the melancholy) being responsible for the pessimistic, narcissistic, grotesque and suicidal writing that intersperses simultaneously the disconcerting theater that was both reality and fiction in Sá-Carneiro's works.

KEY WORDS: Sá-Carneiro; melancholy; auto-fiction; grotesque; suicide.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A TEMÁTICA DA MELANCOLIA NA LITERATURA E NAS ARTES	14
2. A MELANCOLIA NA POESIA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO	48
2.1 A poética do corpo grotesco	48
2.2 A poesia como doença da alma	73
3. A MELANCOLIA NA PROSA DE SÁ-CARNEIRO	107
3.1 A confissão de Lúcio: uma novela melancólica autoficcional	107
3.2 Contos de Mário de Sá-Carneiro: crônicas de uma morte anunciada	132
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	163

INTRODUÇÃO

Definir o que seja melancolia não é uma tarefa tão cômoda em virtude do diferente tratamento que esse elemento vem recebendo ao longo da história. Ademais, a tarefa se torna ainda mais difícil pelos distintos campos em que vem sendo estudada. Entendida por alguns como doença e por outros como temperamento inerente à genialidade, o tema tem sido objeto de estudo tanto da ciência, quanto da filosofia, por exercer forte influência sobre o comportamento humano. É bem verdade que os levantamentos realizados por esta não invalidam aquela, uma vez que, em dado momento é possível perceber que existe grande concordância entre a ciência e a filosofia acerca desse sintoma. Assim, iremos elencar aqui algumas definições que servirão como fundamento para a compreensão de um dos objetos de estudos desse trabalho, as quais, por conseguinte, permitirão também a compreensão, conquanto não seja essa a intenção, do *zeitgeist*, muitas vezes difuso do tempo em que estamos vivendo, tão acentuadamente melancólico, o qual se pode chamar pós-modernidade.

Desde o início da idade média, no Século V a. C. a melancolia recebeu por Hipócrates,¹ o tratamento de doença. Para validar tal tratamento, o filósofo criou a teoria dos quatro humores corporais – sangue, bílis amarela, bílis negra e fleugma- conferindo ao equilíbrio destes a responsabilidade sobre a saúde ou enfermidade. Segundo Hipócrates, os humores receberiam ainda a influência de saturno, cujo, seria responsável por levar o baço a expelir mais bílis negra, o que alteraria o humor do sujeito e o levaria ao estado melancólico.

Posteriormente, no período renascentista, a melancolia ganha um tratamento de grandeza, de sorte que os homens que a possuem são dotados de uma genialidade artística que apenas caberia aos que dela são portadores. Esse tratamento de grandeza é conferido por Aristóteles, como se discutirá no capítulo I como sinal de magnificência, a qual caracterizará o espírito criador. Aristóteles questiona: “Porque razão todos os que foram homens de exceção,

¹ No grego antigo Ἱπποκράτης, 460 a. C, é conhecido como uma importante figura na história da saúde. Considerado pai da medicina, e uma das grandes figuras do florescimento intelectual entre Sócrates e Aristóteles. Sua relação com a saúde provavelmente vem da família, cuja especificidade era dedicar-se a essa ciência.

no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos (...)?” (In: PIGEAUD, 1998, p.10).

Para Diderot, a melancolia é o sentimento habitual de nossa imperfeição, para Kant, a verdadeira virtude baseada em princípios, e para Victor Hugo a alegria de estar triste. Sendo comumente relacionada a Saturno², ela se personifica como o ensinamento da luz a tornar-se sombra e assume a soturna sapiência daquele que anda tão desapegado aos prazeres, que acaba por encontrar na soturnidade a capacidade de transcender a sapiência comum.

O renascimento alemão atribui a saturno o *status* de senhor da contemplação, o que em Goethe se configura como a intensificação do sensível, da quietude e do ócio. Destarte, a relação entre a arte e a melancolia é deveras embrionária, estando esta para aquela como catalisadora da criação, como linha de costura de tão refinado tecido. É por essa relação indissociável que, para compreensão do tema e sua recorrência nas produções artísticas desde o renascimento até o modernismo, neste estudo será realizado um levantamento da recorrência da temática da melancolia tanto na literatura como nas artes plásticas, conquanto este não se preste a realizar com especificidade análise de pintura, uma vez que não é este o nosso objeto de estudo, entretanto sentimos a necessidade de demonstrar o quanto a vida artística estaria ligada ao estado saturnino do qual falará Aristóteles:

Todos aquele sem que o calor excessivo nas imediações do centro diminui a intensidade são certamente melancólicos, porém mais sensatos, e se eles forem menos estranhos, serão superiores aos demais, uns no que concerne à educação (*pròs paideían*), outros no que concerne às artes (*pròs tékhnas*), outros no que concerne a política (Ibidem, 1998, p. 39).

É, portanto a premissa de que o espírito melancólico é criativo por excelência que nos permitiu inserir o poeta Mário de Sá-Carneiro no palco desse estudo. Dotado de uma capacidade criadora excepcional que pode ser verificada nos poemas que começou a escrever com apenas 12 anos de idade, toda sua ficção será marcada por uma melancolia que embora não expressa tal

² A melancolia é simbolicamente relacionada a uma deusa santa e sábia, filha de Vesta e Saturno.

e qual, pode ser percebida nas imagens escolhidas para a elaboração de sua poesia, bem como no comportamento complexo, soturno, sorumbático assumido por seus personagens e por ele mesmo em vida, o que nos coloca diante de uma encruzilhada.

Essa bifurcação entre a ficção e a vida, não poucas vezes tem orientado a crítica na compreensão da obra de Sá-Carneiro, de sorte que as correspondências a Fernando Pessoa, nas quais o autor de *Dispersão* autoriza involuntariamente a comparação de seu estado de alma com o de seus personagens é entendida por Fernando Cabral Martins como gênero ficcional. Para o crítico, a escrita de Sá-Carneiro é “uma síntese entre gêneros, entre poéticas. A carta é poema e conto literalmente, sem deixar de ser carta em todos os sentidos” (MARTINS, 1998, p.225-226). Os problemas pelos quais passa em vida, desde a infância, influenciarão de qualquer forma a sua arte. A perda da mãe aos dois anos de idade, o afastamento do pai, que o porá em companhia dos avós e da ama, a perda trágica do amigo Tomás Cabreira Júnior, serão motes para a escrita pessimista, para o tom abissal que se confunde em sua ficção com o tom decadente da sua própria vida.

A escrita melancólica em Mário de Sá-Carneiro é aqui percebida como o fio condutor de toda sua criação, estando prescrita antes mesmo da obra, na vida do escritor. A auto anulação, o desmerecimento de si, a performance irregular na qual se compõe estará presente em seus versos. Em poesia, a aparência grotesca virá lançar o gênio saturnino no campo da insatisfação, permitindo muitas vezes a autozombaria nos versos de *Aqueloutro*, no qual o eu lírico se apresenta como portador de um corpo irregular, desproporcional, o que permitiu neste, uma análise do grotesco tanto do corpo do poeta, quanto do corpo de sua obra.

Não constitui, porém nenhuma novidade a constatação da presença da melancolia na poesia de Mário de Sá-Carneiro, uma vez que esse espírito inquieto, vestido de cores outonais tem emprestado à nossa poesia, desde os românticos, um estado crepuscular e saturnino, o que caracteriza a melancolia, por insistentes vezes, como uma condição da própria existência poética.

O primeiro capítulo deste trabalho se detém na apresentação a respeito da recorrência da temática da melancolia tanto na literatura como nas artes plásticas, validando que o “humor negro” parece de fato exercer influência

sobre o espírito artístico. Essa contribuição se faz necessária no âmbito desse estudo, uma vez que a imagem – aqui tomada muitas vezes para exemplificar e validar nossos argumentos – além de sugerir a leitura da melancolia pelos gestos e formas, ainda se vale das cores e sombras, nos reportando, não poucas vezes a mesma atmosfera em que se encontrarão os personagens de Sá-Carneiro, bem como o eu lírico de seus poemas.

Já no segundo capítulo, faremos uma análise da temática do grotesco, como elemento estético procriador da melancolia na poesia de Mário de Sá-Carneiro, uma vez que nela se verifica a autozombaria do corpo, do “gordo balofo” como se auto intitula o poeta de Orpheu, além de termos também percebido em *O Estrume* um gosto acentuadamente grotesco, pelo “malcheiroso estrume” de um “fétido perfume”, tal qual Baudelaire denuncia em *Uma carniça*, o que nos permitiu também uma breve comparação entre ambos. Ainda nesse capítulo apresentaremos a melancolia como ente familiar à poesia sá-carneiriana, tecendo reflexões acerca da exímia relação entre o vivido e o poetizado pelo autor. Acrescentamos ainda que esse mesmo capítulo trará a teorização do grotesco, uma vez que não julgamos coerente inseri-la no capítulo primeiro que teoriza a temática da melancolia.

No terceiro capítulo abordaremos a prosa, que foi recortada em uma novela e três contos, nos quais será verificada a autoficção, uma vez que, como já foi dito anteriormente, toda obra de Mário mantém um forte diálogo com sua vida, sendo, portanto impossível desmembrá-las e o suicídio que mantém também a mesma percepção analítica do viés autoficcional, percepção esta que nos permite levantar neste estudo alguns questionamentos acerca da veracidade das informações que circulam em torno do suicídio do nosso gênio.

1. A temática da melancolia na literatura e nas artes

Para aqueles a quem a melancolia devasta, escrever sobre ela só teria sentido se o escrito viesse da melancolia. Tento lhes falar de um abismo de tristeza, dor incomunicável que às vezes nos absorve, em geral de forma duradoura, até nos fazer perder o gosto por qualquer palavra, qualquer ato, o próprio gosto pela vida. Esse desespero não é uma aversão, que pressuporia capacidades de desejar e de criar, de forma negativa, claro, mas existentes em mim. Na depressão, o absurdo de minha existência, se ela está prestes a se desequilibrar, não é trágico: ele me aparece evidente, resplandecente e inelutável. Donde vem esse sol negro? De que galáxia insensata seus raios invisíveis e pesados me imobilizam no chão, na cama, no mutismo, na renúncia?

Julia Kristeva, *Sol Negro*

A sala do castelo é deserta e espelhada.
Tenho medo de Mim. Quem sou? De onde cheguei?...
Aqui, tudo já foi... Em sombra estilizada,
A cor morreu --- e até o ar é uma ruína...
Vem de Outro tempo a luz que me ilumina ---
Um som opaco me dilui em Rei...

Mário de Sá-Carneiro, *Epígrafe*

Apesar de ser um dos avatares do primeiro modernismo português, Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) figura nos anais da história da poesia como um suicida apaixonado, bem à maneira dos românticos decadentistas que o antecederam, e nada deixando a dever a personagens clássicos deste período, como o protagonista do famoso romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, que semeou um rastro de suspiros desvalidos à sua passagem, provocando uma recepção devastadora entre seus jovens leitores, muitos dos quais também recorreram à morte como opção para o alívio de seus sofrimentos.

O estado amoroso³ e a melancolia têm uma ligação profunda: um é o termo corolário do outro. A criação literária, por sua vez, tem uma inteira relação com ambos: não há escrita que não seja amorosa, nem imaginação que não seja, aberta ou secretamente, melancólica. Em sua obra *Sol Negro*: depressão e melancolia, Julia Kristeva tenta revelar o que acredita ser a face oculta de Narciso: a depressão, que define como amarga embriaguez onde

³ Em Fragmentos do discurso amoroso, Barthes associa o amor ao estado melancólico quando o encerra no campo do signo da infelicidade. (C.F: Barthes, 2007).

frequentemente brotam nossos ideais e euforias. Místico, todo o depressivo encontra na dor e nas lágrimas a região inacessível da beleza integral:

Uma traição, uma doença fatal, um acidente ou uma desvantagem que, de forma brusca, me arrancam dessa categoria que me parecia normal, das pessoas normais... Tudo isto, bruscamente, me dá uma outra vida. Uma vida impossível de ser vivida, carregada de aflições cotidianas, de lágrimas contidas ou derramadas, de desespero sem partilha, às vezes abrasador, às vezes incolor e vazio. Em suma, uma existência desvitalizada que, embora às vezes exaltada pelo esforço que faço para continuá-la, a cada instante está prestes a oscilar para a morte. Morte vingança ou morte libertação, doravante ela é o limite interno do meu abatimento, o sentido impossível dessa vida, cujo fardo, a cada instante, me parece insustentável, salvo nos momentos em que me mobilizo para enfrentar o desastre. Vivo uma morte viva, ausente do sentido dos outros, estrangeira, acidental à felicidade ingênua. Eu tenho de minha depressão uma lucidez suprema, metafísica, o sentimento orgulhoso de ser a testemunha da insensatez do Ser, de revelar o absurdo dos laços e dos seres. (KRISTEVA, 1989, p. 12)

Esta descrição da melancolia poderia perfeitamente traduzir-se nos versos de Mário de Sá-Carneiro, que tantas vezes descreveu-se como o “lord” de outras eras: “Lord que eu fui de Escócias doutra vida/Hoje arrasta por esta a sua decadência,/Sem brilho e equipagens./Milord reduzido a viver de imagens,/Pára às montras de jóias de opulência”.

Recentemente, o escritor espanhol Enrique Vila-Matas mencionou em seu livro de contos *Suicídios exemplares* (2009, p. 205), talvez à guisa de conclusão, um trecho da carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, em 31/03/1916 (o poeta cometera o suicídio em 16/04/1916):

Mas não façamos literatura. Pelo mesmo correio (ou amanhã) registradamente enviarei o meu caderno de versos que você guardará e de que você pode dispor para todos os fins como se fosse seu. (...) Adeus. Se não conseguir arranjar amanhã a estriçnina em dose suficiente deito-me para debaixo do “metro”... Não se zangue comigo. Mário de Sá-Carneiro⁴

⁴ “Em julho de 1915, em Paris, Mário de Sá-Carneiro escreve a Fernando Pessoa cartas de uma crescente angústia, nas quais ressalta não apenas a imagem lancinante de um homem perdido no “labirinto de si próprio”, mas também a evolução e maturidade de seu processo de escrita. Uma vez que sua vida real não lhe agradava, e aquela que idealizava tardava em se concretizar, Sá-Carneiro entrou numa angústia cada vez maior, que viria a conduzi-lo ao suicídio, cometido no Hôtel de Nice, no bairro de Montmartre, recorrendo à ingestão de veneno. Embora tivesse adiado por alguns dias o dramático desfecho da sua vida, afirma em sua curiosa e misteriosa “carta de despedida”: Meu querido Amigo. A menos de um milagre na próxima segunda-feira, 3 (ou mesmo na véspera), o seu Mário de Sá-Carneiro tomará uma forte dose de estriçnina e desaparecerá deste mundo. É assim tal e qual – mas

Alan Pauls, que prefacia a obra, diz que só são “exemplares” ou dignos de serem narrados os suicídios impossíveis, os indefinidamente adiados, os mal-sucedidos, os esquecidos: “Na verdade, o que se revela a Vila-Matas é a ideia do suicídio, sua possibilidade, essa faísca de mistério regozijante com a qual o projeto de um morrer original, tortuoso, sofisticado ou cruel acende uma vida apagada e a faz reviver, tornando-a tensa de energia, excepcional, apaixonante, como a corda de aço de onde os equilibristas nos fazem perder o fôlego”. “Louco, sim, porque quis grandeza qual a sorte a não dá” – diria Pessoa; corroborando a opinião de que um sonho de morte bem sonhado parece inocular uma absurda toxicidade estética na vida de criaturas que ameaçam se converter, ao longo dos dias, em “cadáveres adiados que procriam” – ou nem isso. Para ele, os suicídios narrados na obra de Vila-Matas, embora raivosos, sangrentos e extremos, não são amargos nem desesperançados, porque não são frutos de uma desistência: encarnam, antes, a vontade de viver uma vida diferente.

Embora seja esta a avassaladora vontade que atravessa a obra de Mário de Sá-Carneiro, o seu suicídio não poderia ser considerado “exemplar”, pelo menos nos termos de Alan Pauls⁵, porque teria chegado a “bom” termo. Muito adiado, sim; esquecido, jamais. Aliás, foi o suicídio a alavanca do reconhecimento público da obra deste autor; o instrumento capaz de projetá-lo,

custa-me tanto a escrever esta carta pelo ridículo que sempre encontrei nas cartas de despedida... Não vale a pena lastimar-me, meu querido Fernando: afinal tenho o que quero: o que tanto sempre quis – e eu, em verdade, já não fazia nada por aqui... Já dera o que tinha a dar. Eu não me mato por coisa nenhuma: eu mato-me porque me coloquei pelas circunstâncias – ou melhor: fui colocado por elas, numa áurea temeridade – numa situação para a qual, a meus olhos, não há outra saída. Antes assim. É a única maneira de fazer o que devo fazer. Vivo há quinze dias uma vida como sempre sonhei: tive tudo durante eles: realizada a parte sexual, enfim, da minha obra – vivido o histerismo do seu ópio, as luas zebradas, os mosqueiros roxos da sua Ilusão. Podia ser feliz mais tempo, tudo me corre, psicologicamente, às mil maravilhas, mas não tenho dinheiro. (...) Mário de Sá-Carneiro, carta para Fernando Pessoa, 31 de Março de 1916. Contava apenas vinte e cinco anos. Extravagante tanto na morte como na vida (de que o poema Fim é um dos mais belos exemplos), convidou para presenciar a sua agonia o seu amigo José de Araújo, a quem recebeu em trajes de gala, no smoking com que seria sepultado. E apesar de o grupo modernista português ter perdido um dos seus mais significativos colaboradores, nem por isso o entusiasmo dos restantes membros esmoreceu – no segundo número da revista Athena, Pessoa dedicou-lhe um belo texto, apelidando-o de “gênio não só da arte como da inovação dela”, e dizendo dele, retomando um aforismo das Bâquides (IV, 7, 18), de Plauto, que “Morre jovem o que os Deuses amam” (tradução literal de Quem di diligunt adulescens moritur)” (<http://pt.wikipedia.org/wiki>).

⁵ Cf. http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_tb_suicidios.html

antes dos trinta anos, na posteridade; e de abrir-lhe efetivamente um espaço no panteão dos clássicos da moderna literatura portuguesa. Assim, o suicídio deveras cometido apenas arremata e confere verossimilhança à obra que se debruça incansavelmente sobre a temática da melancolia, da depressão e da rejeição do eu, e sobre o insuportável tédio que encontra na estreita vida que lhe coube viver.

A melancolia tem sido o alvo preferencial dos estudos que buscam compreender as manifestações da tristeza na arte, seja como mera representação, seja como um efetivo sintoma da genialidade e/ou loucura de seus produtores. A experiência lírica é profícua neste tipo de manifestação: há quem diga que o poeta feliz não escreve; que a escrita advém diretamente da depressão e de uma certa propensão à morbidez. Talvez por se configurar como o relato confessional do eu-lírico, a poesia seja o veículo mais propício para a manifestação da melancolia na arte. A prosa, por estabelecer um fingimento e um distanciamento mais explícito, estabelece entre o eu-sofredor e o texto um abismo que constringe ou disfarça a realidade do discurso. Já a poesia permite um derramamento emocional que favorece a expressão da tristeza, sem a mesma preocupação de ocultar ou disfarçar a biografia de seu autor.

Há poetas em que a marca biográfica é inegável. Há poemas que nascem e morrem em torno da vida real de seu criador, funcionando muitas vezes como instrumento catártico e de alívio de suas dores reais. Mário de Sá-Carneiro é um desses criadores, cuja obra não existiria sem a própria vida nela documentada. Tanto sua poesia como sua prosa são evocações de sua biografia, seja como documentos factuais de seus conflitos, seja como projeções imaginárias de soluções por ele forjadas para compensá-los. A solução definitiva – o suicídio – constituiu um verdadeiro mote para diversas de suas peças em verso e em prosa, a ponto de poder-se considerar a totalidade de sua obra como uma longa especulação em torno da própria morte anunciada. A morte foi sua companheira mais próxima, fonte de inspiração e de reflexão, verdadeira “amante” no curto período de sua vida criativa. Esse tom acentuadamente introspectivo não permite, portanto, que se ignore a importância do biografismo na análise da produção de Mário de Sá-Carneiro, apesar das ressalvas que existem contra este enfoque no campo da crítica

literária. E como a vida deste poeta se apresenta aos leitores como uma sucessão continuada de estados melancólicos, o estudo da melancolia se faz inevitável numa abordagem sobre a sua produção.

A melancolia, modernamente caracterizada por alguns estudiosos como *depressão*, recebeu uma atenção especial com o advento da psicanálise no século XX. No entanto, as discussões acerca desse estado de alma remontam à Antiguidade. Desde os gregos – que não necessitavam de comprovações científicas para a discussão dos fenômenos anímicos – até os dias atuais, em que a ciência torna-se o único parâmetro da verdade, influenciando até mesmo o pensamento místico e filosófico; o tema da melancolia tem atravessado uma gama de discussões que a validam como o verdadeiro “mal do século”. Seu surgimento na história passa por várias concepções e classificações que merecem aqui algumas considerações.

Aristóteles (384-322 a.C.), no *Problema XXX*, identifica a melancolia como uma característica da genialidade, definindo-a não como uma doença, mas como uma peculiaridade do espírito do artista: “Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bÍlis negra é a origem (...)?” (ARISTÓTELES, *O problema XXX*, 953a, p. 10). Essa pergunta vem vestida da dupla significação melancólica: pessoas adoecem de melancolia, contudo, existe uma melancolia que é natural de seu portador, que o torna um gênio “normalmente anormal”. O gênio surgiria pela ação da própria bÍlis negra, cujo poder se compararia ao do vinho tendo, pois uma homérica ação sobre o homem. Os melancólicos tem uma inclinação para as artes, filosofia, poesia, mas pagam um preço, uma vez que esse talento os leva pela vida como um navio errante, como um “barco sem lastro”, usando a expressão de Sócrates. Na apresentação do texto *O homem de gênio e a melancolia*, Jackie Pigeaud escreve: “Poder-se-ia dizer que a melancolia não se limita às doenças da bÍlis negra” (1998, p. 40). “É essencial, a propósito de nosso autor, notar que o melancólico o é por natureza, não por doença”⁶.

⁶ <http://seer.psicologia.ufrj.br/index.php/abp/article/view/260/248>

Oriunda do grego *μελαγχολία* - *melagcholíá*; de *μέλας* - *mélas*, “negro” e *χολή* - *cholé*, “bílis”, a palavra *melancolia* é definida como um estado psíquico de depressão sem motivo ou causa específica. Diferentemente de Aristóteles, no século V a.C., o filósofo Hipócrates classifica a melancolia como doença. A partir da criação da teoria dos quatro humores corporais (sangue, fleuma ou pituíta, bílis amarela e bílis negra), sendo o equilíbrio ou desequilíbrio destes responsáveis pela saúde (eucrasia) ou dor (discrasia) de um ser humano, o pensador admite ser a melancolia uma doença que, sofrida a influência do planeta Saturno, levaria o baço a expelir mais bílis negra, o que escureceria o seu humor e o levaria ao estado melancólico.⁷

Escrita em 1621, caudalosa e enciclopédica, *Anatomia da Melancolia* de Robert Burton, à luz da interpretação contemporânea, apresenta um evidente caráter de auto-ajuda. Segundo o médico escritor Moacyr Scliar, a melancolia para Burton consiste numa experiência humana muito peculiar, que deve não pode ser confundida com tristeza, que se configura como um sentimento inerente aos seres. A melancolia é um fastio diante do mundo que causa uma estagnação do tempo, de sorte que o mundo se apresenta como uma prisão àqueles que são portadores de tal humor.

A melancolia também deve ser diferenciada da depressão, como atualmente diagnosticada pelos médicos: um quadro clínico e psicológico para o qual concorrem fatores biológicos, frequentemente genéticos, e agravos de natureza psicossocial. A depressão é um problema extremamente disseminado. A doença pode apresentar-se como depressão propriamente dita, como distímia, que é uma forma crônica,

⁷ Graças à astrologia, a teoria da melancolia vai estar ligada às influências cósmicas do planeta Saturno: “Há mesmo quem o associe ao deus Shiva, senhor do Grande Tempo, pois Shiva em sânscrito designa o cadáver, isto é, a obra em putrefação. É este Saturno que irá presidir às *Saturnais*, bem como às *Festas dos Loucos* – constantemente proibidas pela igreja, mas que esta fez coincidir com a data do próprio nascimento de Cristo e da *Festa dos Reis*. Aqui, nesta subversão dos valores através da folia que arrasta, assim como no caráter cíclico das manifestações, podemos ver analogias com as festas em honra de Dionísio. Ambas são festas em honra do retorno cíclico da ordem (Cosmos) após o Caos necessário. Mas às influências inicialmente malélicas de Cronos-Saturno, vai agora sobrepor-se, por analogia com a sua posição mais elevada, o sentido de iniciador da contemplação e mesmo do Rei da *Idade de Ouro*, isto é, de herói civilizador. Estes dois sentidos serão integrados numa imagem dialética da representação de Saturno, o qual produz ora a inércia e a indiferença, ora a contemplação. É neste espaço antitético que se joga a distinção entre a melancolia nefasta e a melancolia “illa heroica”, transformando esta última no sustentáculo de uma teoria do gênio, pois é Saturno quem guia o espírito para a contemplação das verdades mais secretas e mais profundas. (TEIXEIRA, Luís Filipe B. Da melancholia saturnina: o sol niger da criação, in: *Hermes ou a experiência da mediação*, 2004, p. 77).

menos severa, e como transtorno bipolar ou doença maniaco-depressiva, caracterizado por alternância súbita ou gradual de depressão e mania. Para Burton a melancolia era, como a depressão, uma doença, mas não só uma doença: era uma experiência existencial. Tristeza, sim, e duradoura, e talvez até tédio, mas uma condição existencial envolta em aura filosófica, o que lhe dava dignidade e distinção. (SCLIAR, 2003, p. 58)

O mito da melancolia mistura-se, portanto, ao longo do tempo, a questões médicas, teológicas e mesmo morais, até receber um tratamento científico que não invalida a teoria aristotélica da genialidade, nem a hipocrática dos humores. Por volta de 1970, a psiquiatra estadunidense Nancy Andreasen, da Universidade de Iowa – dando voz a uma percepção generalizada entre os seus pares – constata que de fato haveria uma extrema aproximação entre os distúrbios psicológicos e a criatividade artística, que talvez explicasse a grande recorrência do tema na literatura e nas artes; e também o desmedido número de escritores, músicos e pintores que se apresentam melancólicos, quando não francamente perturbados, em alguma fase ou na totalidade de suas vidas. Apesar disso, são capazes de conceber obras espetaculares, complexas, por vezes resultantes de um grande controle das emoções e de um claro exercício da razão, o que não raro se choca com a percepção de seu estado de espírito dominante, e mesmo de seu eventual comportamento inadequado em sociedade.

Na apresentação do livro *Creativity and disease – how illness affects literature, art and music*, do médico Philip Sandblom, o também médico Freddy Homburguer (SANDBLOM, 1995, p. 9) vaticina:

Algum dia algum bioquímico jovem e inteligente, que pode ou não ser um médico no sentido humanístico da palavra, talvez venha a esclarecer o mistério de como o somático e o psíquico interagem para produzir ou para reagir a obras de arte. Ele pode achar que isso envolve as endorfinas ou outros mensageiros, ainda sem nome dentro do corpo, que interagem com receptores específicos após ativação por complexos mecanismos hormonais e enzimáticos.

Esta percepção essencialmente científica das manifestações artísticas, embora muitas vezes choque ou surpreenda o estudioso das ciências humanas e das artes, não deve causar apenas aversão. Há ainda um imenso desconhecimento sobre a mente e sobre os processos cognitivos, e por isso

acreditamos que uma atitude inteligente do pesquisador interessado em crítica genética seria a abertura para as diversas interpretações do fenômeno artístico. A partir de sua experiência clínica, Sandblom (1995, p. 16) afirma:

Não posso concordar com os críticos que proclamam que a obra de arte em si é apenas o que importa, e que a formação pessoal dos criadores é um elemento meramente circunstancial ou anedótico. Poucos tentaram, e ainda menos conseguiram seguir a máxima de Flaubert de que “um autor em seu livro deve ser como Deus no universo, presente em toda parte e em nenhum lugar visível...”. O artista deve fazer a posteridade acreditar que ele nunca existiu. Sua declaração, “Madame Bovary c’est moi”, apenas intensifica a nossa curiosidade.

Os críticos mais puristas e radicais talvez lucrassem concedendo aos cientistas algum crédito, ou pelo menos o benefício da dúvida. Em reportagem postada pela revista *Mente Cérebro*, Moacyr Scliar – que deteve a vantagem de atuar em ambas as áreas, e que durante a vida defendeu ardentemente a aproximação entre as “duas culturas” – discute essa aproximação, também entendendo a criatividade como um fenômeno muito próximo da “doença”:

Doença mental e criatividade não são categorias mutuamente excludentes; ao contrário, frequentemente estão associadas. Afinal, criar significa escapar de padrões habituais, inovar, surpreender. Ora, essas características podem muito bem ser aplicadas à doença mental, a tal ponto que, para alguns artistas, são inseparáveis. (2008).⁸

Em seu livro *Saturno nos trópicos*, Scliar (2003, p. 212) assegura que a vasta representação da melancolia na literatura moderna é herança do romantismo europeu, sinalizada por inúmeros exemplos, como a clássica *Ode à melancolia*, de Jonh Keats⁹. A partir do romantismo, e através de toda uma

⁸ A entrevista encontra-se na revista *Mente e Cérebro*, edição 189, de março de 2008.

⁹ “Não, não ! Não vá ao Letes, nem torça
O acônito, intra-raiz, para seu venenoso vinho;
Nem deixe em sua testa pálida o beijo
Da beladona, de Prosérpina a uva rubi;
Não faça seu um rosário de frutos-teixo,
Nem deixe o besouro, nem a mariposa mortis
Serem sua triste Psiquê, nem a coruja felpuda
Uma companhia para seus aflitos mistérios;

modernidade nostálgica, a literatura ocidental passa a buscar abrigo no estado melancólico, retratando a angústia humana diante da perda de seus referenciais mais arraigados, religiosos, sociais e psicológicos; e diante da ruína de suas crenças e esperanças na utopia de uma sociedade perfeita. Grandiosa e trágica, a literatura melancólica constitui um fenômeno inegável, que dá relevo a um estado de espírito dominante na sociedade moderna.

A psicanálise não ajuda a resolver esses conflitos; antes os acirra, pelo aprofundamento na descoberta dos mistérios da alma humana. Os estudos freudianos parecem concordar, em parte, com a teoria aristotélica, no que se refere à negação da melancolia como doença. Freud compreende a melancolia como um modo de funcionamento psíquico, como uma forma de operacionalização da energia psíquica diante de uma perda que é fundada no próprio sujeito. De acordo com Jacques Hassoun, o objeto para o melancólico está sempre ausente, suicidado, desencadeando o que chama crueldade melancólica (Cf. 2003, p.186), por não tê-lo, ou por tê-lo perdido, o sujeito se insere na atmosfera saturnina, e de lá não consegue mais sair.

Da sombra para a sombra obscurecerão caídos de sono,
E submersa estará a angústia lúcida da alma.

Mas quando os golpes da bilis-negra caírem
Subitamente do céu como a nuvem que chora,
Nutrir-se-ão as flores desconsoladas,
Ocultada a verde colina numa mortalha de Abril;
Saturada estará a dor então nalguma rosa matutina,
Ou no arco-íris da onda e areia salgadas,
Ou na abundância das peônias esféricas;
Ou, se sua amada irromper em rompantes de ira,
Ponha suas mãos nas dela, e que ela delire,
E alimente-se inteiro e fundo nos olhos dela.

Ela mora com a Beleza – esta, que morrerá;
E com a Alegria, cujas mãos em seus lábios
Sempre dizem Adeus; e vê-se próximo o gozo dorido,
Mudando em veneno-mel que a boca da abelha bebe:
Sim, onde a Delícia tem seu adequado Templo
A Melancolia mostra seu excelso santuário,
Embora somente à vista daquele cuja língua forte
Pode estourar a uva da Alegria no céu da boca:
Sua alma há de provar dela a força da tristeza,
E estará disposta entre seus enevoados troféus.”

Jonh Keats, In: Keats, Ode sobre a melancolia e outros poemas, 2010.

Em *Luto e melancolia*, Freud entende a melancolia como a incapacidade permanente do ser de superar, pelo luto, a dor da perda. O sujeito se recusa a aceitar a perda de uma pessoa amada ou de abstrações colocadas em seu lugar, tais como pátria, liberdade, um ideal, etc., e a ultrapassá-la, permanecendo aprisionado ao sofrimento. Para a pesquisadora Roudinesco (1998, p. 507), isso confirmaria “a presença do famoso temperamento melancólico nos grandes místicos, sempre ameaçados de se afastar de Deus; nos revolucionários, sempre à procura de um ideal que se esquiva; e em alguns criadores, sempre em busca de uma autossuperação”. Para o psicanalista, a dimensão dessa perda escapa à consciência: “mesmo que o sujeito saiba quem perdeu, não sabe dizer exatamente o quê perdeu” (FREUD, 1976, p. 107). Isto gera um desagrado moral com o seu próprio eu, que leva a um narcisismo invertido – uma autocontemplação mórbida e investida da pulsão da morte, da força de *Thanatos*.

O sentimento de vazio e falta, o luto pela perda, desterritorializa as emoções e põe a tristeza no pódio, nas palavras de Freud: trata-se de “uma verdadeira ferida narcísica, agravada, na cultura ocidental, pela hipertrofia do ego, esta, por sua vez, consequência da afirmação da individualidade” (In: SCLIAR, 2003, p. 191). A melancolia assume, assim, o papel de elemento definidor da vida de quem a abriga, traçando um destino errante para aquele que é por ela vitimado.

“Como visão de mundo ou expressão do temperamento do artista, a melancolia é um tema recorrente na história da arte. Nas artes plásticas, a obra referencial é *Melencolia I*, gravura de 1514 do pintor, gravurista e arquiteto alemão Albrecht Dürer (1471-1528). A gravura representa uma concepção de mundo em que estados de espírito e vocações eram regidos por forças exteriores ao indivíduo (deuses, planetas). Nessa visão, a melancolia é também a deusa das artes liberais, associada ao pensamento reflexivo e à atividade intelectual. A postura do anjo de Dürer¹⁰, com a mão

¹⁰ O anjo caído, falido, derrotado. O peso do rosto sobre as mãos, o olhar vago e perdido nos reporta a um horizonte onde a felicidade não teria lugar. A imobilidade dos objetos do conhecimento a sua volta perdem a utilidade de medir o tempo, o espaço dando lugar a cena do melancólico. É a inércia do mundo circundante que figura-se numa plástica do desalento. O anjo-criança ao lado contraria a ideia de uma criança pela total entrega ao espírito infeliz. Até mesmo o animal escolhido para este cenário, a ovelha, parece carregar uma auto compaixão de si. Sentindo o peso que lhe cai, visto que é o personagem que mais está próximo do chão, tem sobre ele exercido o poderio supremo do anjo da melancolia. O olhar do melancólico está sempre preso ao chão como se a derrota fosse definitiva. A desordem que aqui se expõe revela a individualidade por que passam os que se revelam nesse estado de alma. Nada está no lugar, apenas a tristeza que é residente efetiva sugere uma ordem. A ordem da resignação. Ao lado direito, temos o aspecto ordenado e sólido representando uma organicidade de tom alegórico. Segundo Peter-Klaus Schuter, essa organicidade é pensada

apoiada na cabeça, vai se consagrar como a expressão gestual simbólica do estado melancólico”¹¹.

A interpretação mais corrente deste quadro sugere que a humanidade, encarnada no anjo, e cercada por instrumentos científicos – símbolos dos avanços resultantes do exercício da inteligência que possibilita ao homem um crescente domínio da natureza – não será favorecida por um futuro promissor. A tecnologia não trará sabedoria nem felicidade, e só haverá trevas após o conhecimento¹².

“Walter Benjamin chama a atenção para outro detalhe da gravura de Dürer”¹³: a pedra. Dura e fria é um símbolo da melancolia e da loucura. Em fins da Idade Média um procedimento curioso era usado para tratar os loucos: era feita uma incisão no crânio do enfermo, sua cabeça era aberta e logo após era-lhe apresentada uma pedra que se supunha ter sido retirada de seu crânio. Essa era a pedra que causaria a sua loucura. Devido a isso, tem-se a expressão “louco de pedra”, comum ainda nos dias atuais.

Scliar comenta que a abundância de objetos na obra de Dürer é significativa. A transação entre o melancólico e o mundo, segundo Benjamin, faz-se através das coisas, não das pessoas: “Acumular – riqueza, roupas, obras de arte, propriedades – é o imperativo dessa nova época, mesmo que depois as coisas fiquem sem uso, como acontece na gravura. Mesmo que o destino final dessas coisas seja a decadência, as “ruínas sobre ruínas” que o anjo da História, de Benjamin, vê na trajetória da humanidade.” (SCLIAR, 2003, p. 85).

Para Benjamin, a expressão de *Melanchton (Melancolia illa heroica)* é a mais perfeita descrição do engenho de Charles Baudelaire, poeta francês, autor de *As flores do mal*, cuja sensibilidade dialoga intensamente com a de

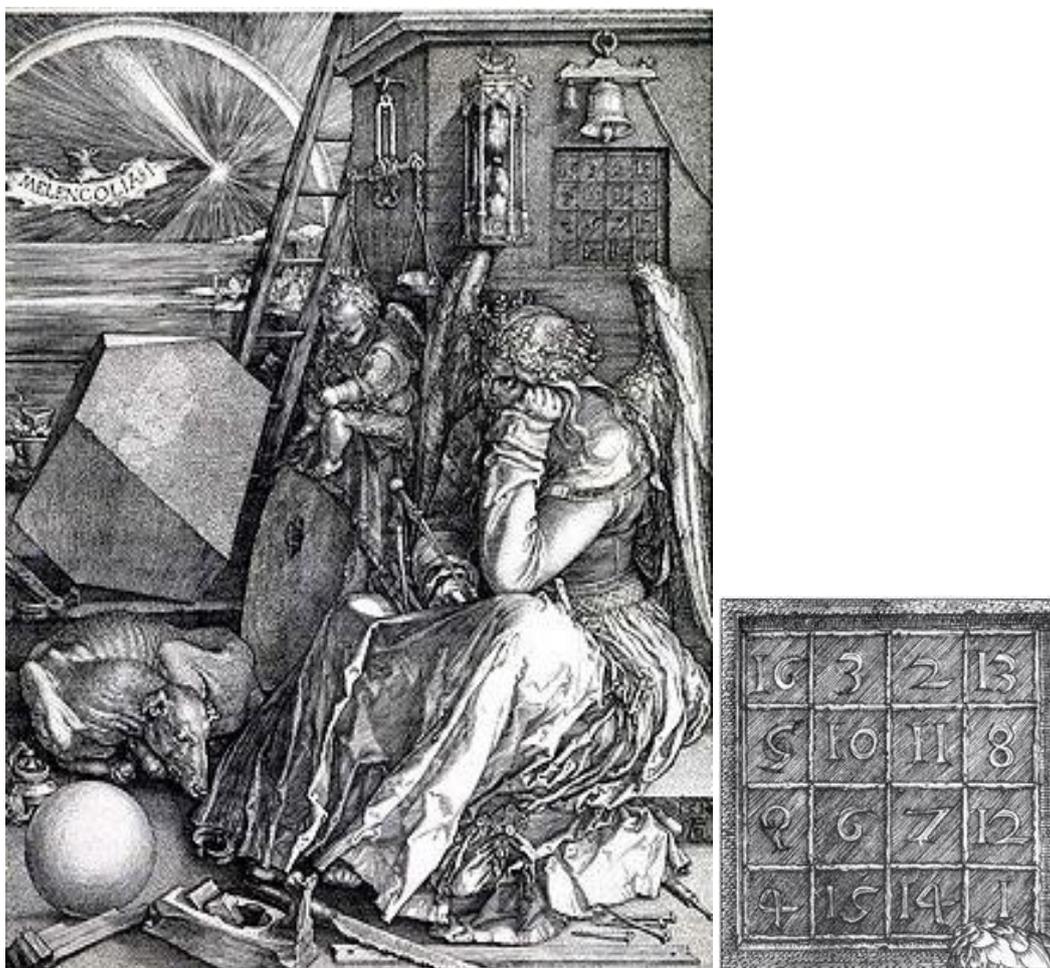
por Durer que retomaria a partir dessa composição a antítese *Virtus-Fortuna*, de caráter humanista. Para o historiador, *Melancolia I* virá exortar a virtude. Ela é endereçada ao melancólico para que este se eleve.

¹¹<http://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/959019-veja-como-a-arte-aborda-o-tema-da-melancolia.shtml>

¹³ <http://pt.scribd.com/doc/8003052/Moacyr-Scliar-Saturno-Nos-Tropicis>

Mário de Sá-Carneiro. No entanto, no século XIX a melancolia contém um caráter diferente daquele do século XVII. Ela deixa de ser doença e passa a ser metáfora. Diz Benjamin sobre a natureza da melancolia na modernidade:

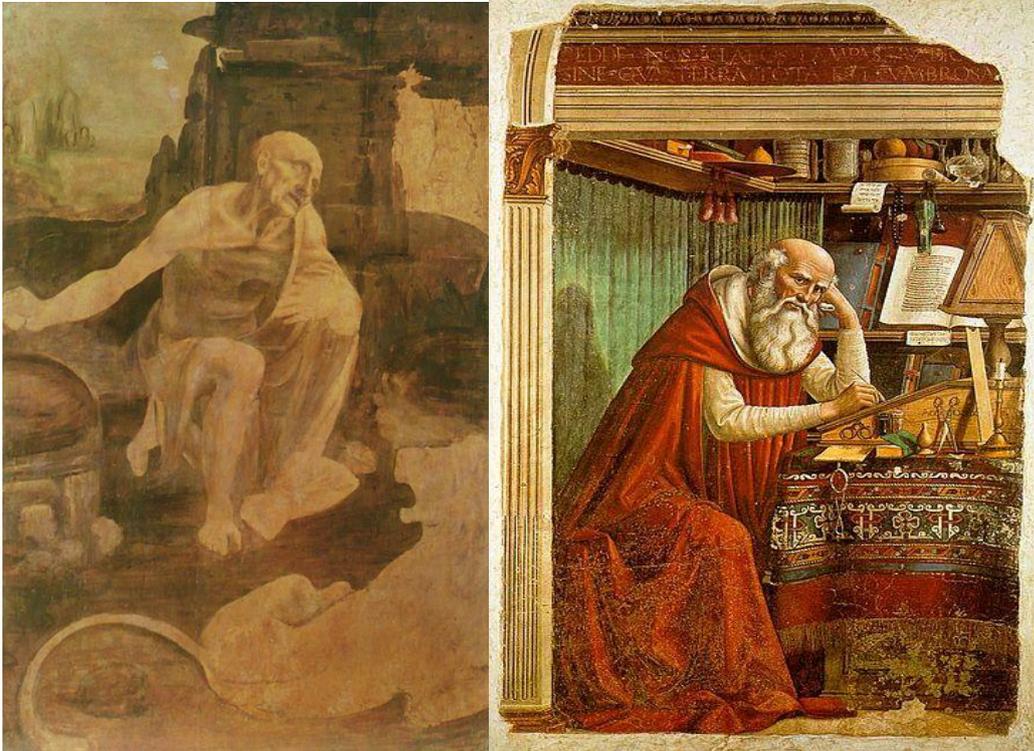
O habitante dos grandes centros urbanos incorre novamente no estado de selvageria, isto é, de isolamento. A sensação de dependência em relação aos outros, outrora estimulada pela necessidade, embota-se pouco a pouco no curso em atritos do mecanismo social. Qualquer aperfeiçoamento deste mecanismo elimina certas formas de comportamento, certas emoções. O conforto isola. Por outro lado, ele aproxima da mecanização os seus beneficiários. (BENJAMIN, 1994, p. 124).



Albrecht Dürer, *Melencolia I* (1514). A data da produção figura no quadrado mágico que aparece na cena.

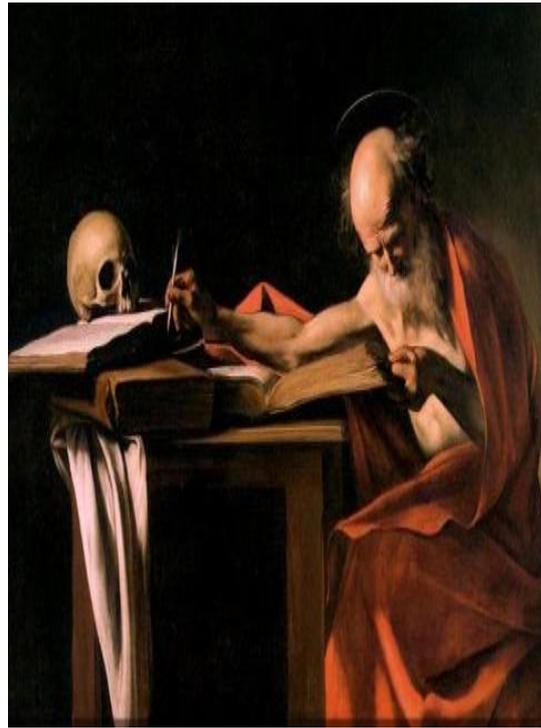
A figura de São Jerônimo de Strídon, também associada ao conhecimento, prestou-se a muitas representações plásticas da melancolia ao

longo dos tempos. São Jerônimo é tido como um dos maiores doutores da Igreja dos primeiros séculos. “De cultura enciclopédica, foi escritor, filósofo, teólogo, retórico, gramático, dialético, historiador e exegeta das Sagradas Escrituras”¹⁴.



São Jerônimo, por Leonardo da Vinci, e por Domenico Ghirlandaio (aproximadamente 1480)

¹⁴ <http://www.franciscanos.org.br/carisma/artigos/saojeronimo.php>



São Jerônimo, por Dürer.(1521) e por Caravaggio (1600)

São Jerônimo¹⁵ costuma aparecer como um grave e meditativo ancião de longas barbas brancas, um estudioso triste e deprimido, a escrever fechado em sua biblioteca, cercado de livros e de elementos do gênero *vanitas*:

¹⁵ Jerônimo não sentia vocação para a atividade pastoral e quase nunca exerceu o ministério sacerdotal. Tendo que optar entre sua vocação inata de escritor e o chamamento à ascese monacal, encontrou uma conciliação entre estes extremos que marcaria o caminho de sua vida: seria um monge, mas um monge para quem o retiro era ocasião para uma dedicação total ao estudo, à reflexão, à férrea disciplina necessária à produção de sua obra, que queria dedicar toda à difusão do cristianismo. Dentro desta vocação e severa disciplina, estudou o hebraico com um esforço sobre-humano e aperfeiçoou seus conhecimentos do grego para poder compreender melhor as Escrituras nas línguas originais. Chamado a Roma pelo Papa Damaso, que o escolheu como secretário particular, recebeu do mesmo a incumbência de verter a Bíblia para o latim, graças ao conhecimento que tinha desta língua, do grego e do hebraico. O papa, de fato, desejava uma tradução da Bíblia mais fiel em tudo aos textos originais, traduzida e apresentada em latim mais correto, que pudesse servir de texto único e uniforme na liturgia. Pois até aquele tempo existiam traduções populares muito imperfeitas e diversificadas, que criavam confusão. O trabalho de São Jerônimo começado em Roma durou praticamente toda sua vida. O conjunto de sua tradução da Bíblia em latim chamou-se “Vulgata” e foi o texto usado largamente nos séculos posteriores, tornando-se oficial com o Concílio de Trento e só cedeu o lugar ultimamente às novas traduções, pelo surto de estudos linguístico-exegéticos dos nossos dias. (<http://br-patriciabelo.blogspot.com/p/san-jeronimo.html>).

caveiras, amulhetas, relógios, flores e frutos fenecidos, etc.; considerados símbolos da fugacidade da vida e da efemeridade das paixões humanas e materiais. Os quadros de Ghirlandaio, Dürer e Caravaggio aqui reproduzidos seguem esta tendência, contrariada apenas pela representação de Leonardo da Vinci, que prefere retratar o santo despojado de bens, vestes gloriosas, pelos e cabelos, consumido fisicamente, experimentando um sofrimento real, e não apenas intelectual.

A monástica experiência de São Jerônimo no deserto, que lhe custou imensas privações, também constitui tema de predileção de alguns artistas, que focalizam a dura vida do santo na natureza indômita e em meio às feras, em lugar de ressaltar a sua contribuição erudita à Igreja. O quadro de Leonardo da Vinci, quase um esboço em tons de cinza, também se destaca em seu despojamento e aparente inacabamento das demais representações do santo, ricamente ornamentadas em tons de vermelho e dourado, e em sofisticados jogos de luz e sombra. O olhar do Jerônimo de Leonardo também é o único que fita o infinito e o céu, parecendo suplicar humildemente a piedade divina, revelando uma sincera aflição. Os demais, confortáveis em seus aposentos e em nada sugerindo a vivência de conflitos ou a experiência da dor, fitam o espectador com severidade (Ghirlandaio) ou admoestação (Dürer), ou simplesmente mergulham nos livros (Caravaggio), ignorando a realidade exterior à pintura. Dos quatro exemplos aqui selecionados, apenas o de Leonardo, em sua extrema e intencional pobreza, parece revelar compaixão pelo homem sofredor, seu semelhante, e um conhecimento verdadeiro do *pathos* humano, que deveria ser o objetivo maior da mensagem de amor do cristianismo. Os demais parecem enfatizar a diferença entre os intelectuais e os ímpios, e servir à pedagogia doutrinária, moralista e repressora da Igreja Católica. Talvez essa tendência seja responsável pela melancolia dos doutos, que descobrem a escuridão que os cerca, apesar do muito conhecimento que produzem, mas que não os leva a nenhuma empatia real e pessoal com a mensagem que pregam.



Bruegel, A queda de Ícaro

Como no quadro de Leonardo da Vinci, *A queda de Ícaro*, de Bruegel (1563), ressalta o aspecto da solidão e indiferença, embora não exclusiva do artista, uma vez que ela é sinequanon a todos. Assim como o São Jerônimo dos desertos, que arrisca a vida pelo sonho da evolução e do aprimoramento espiritual, Ícaro também se atreve a enfrentar o perigo pelo sonho de voar. Enquanto seu pai Dédalo, sábio e cauteloso, alerta o filho para os riscos de sua aventura, Ícaro prefere encarar a morte a se conservar em segurança. Dédalo, grande artesão e arquiteto, por ordem do rei Minos, construiu o labirinto para o Minotauro, que foi derrotado por Teseu. O lugar, então, veio a se tornar a prisão de Dédalo e Ícaro. Para escapar dali, Dédalo constrói dois pares de asas. Ele é o criador e o inventor. Mas o filho não vê nas asas apenas a oportunidade de se libertar da prisão de Creta. Ele vê a chance de conquistar a amplidão do céu, de sobrevoar a terra, de aproximar-se do sol.

A queda de Ícaro é a história dos riscos assumidos pela vontade de ultrapassar os limites. O jovem prefere a ascensão vertiginosa do que a prudência do vôo à baixa altitude. Transgride as regras, desrespeita as ordens do pai, queima as asas, sucumbe. “Para além da relação pai-filho, e da transgressão da lei, este mito representa antes de tudo uma advertência contra

a ambição desmedida do homem, pois o seu lugar é¹⁶ na terra, e não no reino dos deuses. Ícaro leva adiante a ambição dos alquimistas e de todos os pensadores da sociedade. Ele nos fascina e inspira porque ousa invadir o território do desconhecido, ousa ultrapassar os limites da capacidade humana. A história da conquista do espaço começa com o sonho de voar, com a ousadia de Ícaro.

Na pintura de Bruegel, toda essa ambição é contrastada com a indiferença do ser humano comum. Assim, o lavrador, em primeiro plano na cena, continua seu trabalho cotidiano como se nada houvesse acontecido. Ao fundo, uma caravela atravessa o oceano, e seus tripulantes não se dão conta do drama de Ícaro. Apenas suas pernas se agitam sobre as ondas, ínfimas, numa posição pouco digna, que em nada reverencia o seu heroísmo. Não fosse o título e provavelmente ninguém se daria conta de que esse quadro contaria a história deste mito. A mensagem de Bruegel, para além de uma advertência contra os riscos da ambição humana e do desafio às forças da natureza, é uma meditação sobre o isolamento e a falta de reconhecimento do impulso criador na sociedade, que tende ao equilíbrio e à mediania. A solidão do artista, do cientista, do sonhador é a solidão de Ícaro, cuja queda não altera minimamente o curso da vida de seus pares. Num certo sentido, a solidão de Ícaro também é a solidão do poeta, bem como a de cada um de nós.

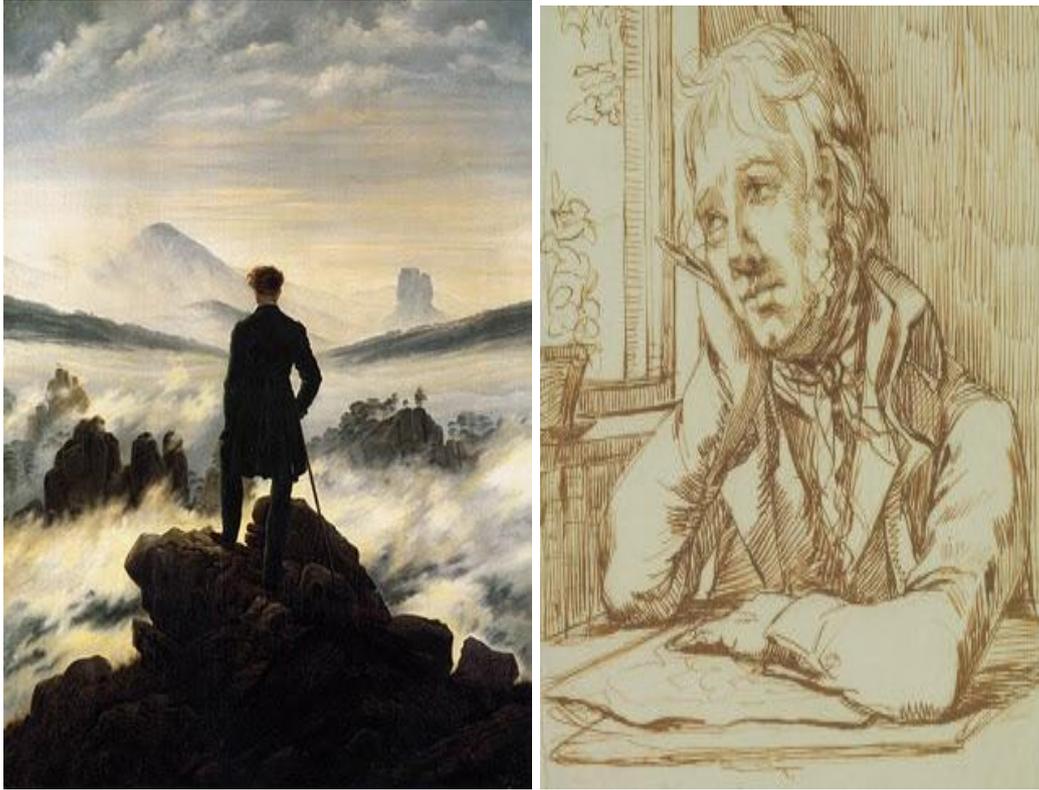
O romantismo, o primeiro período deliberadamente melancólico da arte, põe o sujeito em cena e a subjetividade em foco. Seus representantes mais ilustres, como George Byron, poeta romântico inglês que influenciou toda uma geração de escritores, introduzem no vocabulário crítico termos como o *spleen*, que significa tédio, mau-humor e melancolia, sentimentos geralmente causados por amores não correspondidos ou pela descrença na vida em razão de decepções com as injustiças do mundo. Goethe, Chateaubriand e Alfred de Musset, influenciados por este espírito de época, também são conhecidos como “byronianos” – responsáveis por obras egocêntricas, individualistas, negativistas e entediadas com a vida burguesa, e por isso afeitas à fuga da realidade: seja no espaço, buscando paisagens indômitas e exóticas; seja no

¹⁶ <http://coisasdopensar.blogspot.com.br/2011/03/queda-de-icaro.html>

tempo, buscando a idealização de uma infância perdida, ou a antecipação prematura da morte.

O pintor romântico alemão Caspar David Friedrich projeta o tema da melancolia na fuga para a natureza primitiva e selvagem. Os personagens de seus quadros são, em geral, seres solitários e contemplativos, perdidos em meio à desolação da paisagem, embora seu autorretrato denuncie a mesma antiga gestualidade do melancólico intelectual, preso ao seu estúdio e mergulhado na leitura de livros. Friedrich viveu um período de contradição entre a crescente ambição materialista da sociedade e as decepções espirituais e afetivas do sujeito. Essa angústia traduziu-se numa reapreciação do mundo natural, visto com uma criação divina pura, em contraste com a artificialidade da civilização construída pelo homem.

Uma das características mais originais de sua obra é o uso da paisagem para a evocação de sentimentos religiosos, daí a sua fama de místico. A beleza natural era, para ele, uma ponte para uma reunião sublime da solidão do observador com a magnificência do ambiente. Em suas palavras, “o artista deveria pintar não só aquilo que vê diante de si, mas também o que vê dentro de si”. São frequentes em suas telas os céus grandiosos, as montanhas, os abismos, as tempestades, as ruínas – testemunhos silenciosos da presença de Deus.



Caspar David Friedrich, *O viajante sobre o mar de névoa* (1818); e *Autorretrato*



Goya, *Retrato de Gaspar M. Jovellanos* (1798) e *O sono da razão produz monstros* (1799)

No extremo oposto ao sublime de Friedrich, o pintor romântico espanhol Francisco Goya costuma apelar em suas obras para outra característica cara aos modernos: o grotesco. Ausente no *Retrato de Gaspar M. Jovellanos* – que reproduz a clássica atitude melancólica do intelectual de gabinete, através de um jovem e elegante aristocrata que apoia o rosto na mão esquerda e contempla o observador com seu olhar vago e triste, um tanto artificial –, o grotesco aparece em toda a sua pujança no *Sono da razão produz monstros*, onde um jovem semelhante, ao adormecer sobre os braços, parece perder toda a pose e o pedantismo da representação anterior, sucumbindo ao terror dos seres naturais e pavorosos que lhe inundam a mente: morcegos, corujas, felinos, animais notívagos que surgem à sua volta, e que representam o mergulho angustiado do sujeito em seu próprio interior desconhecido – pesadelo do qual nem a cultura nem os refinamentos da civilização parecem ser capazes de evitar.

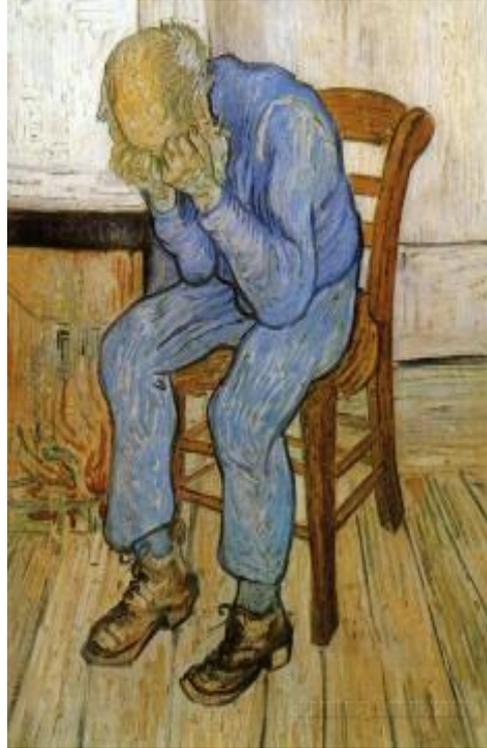
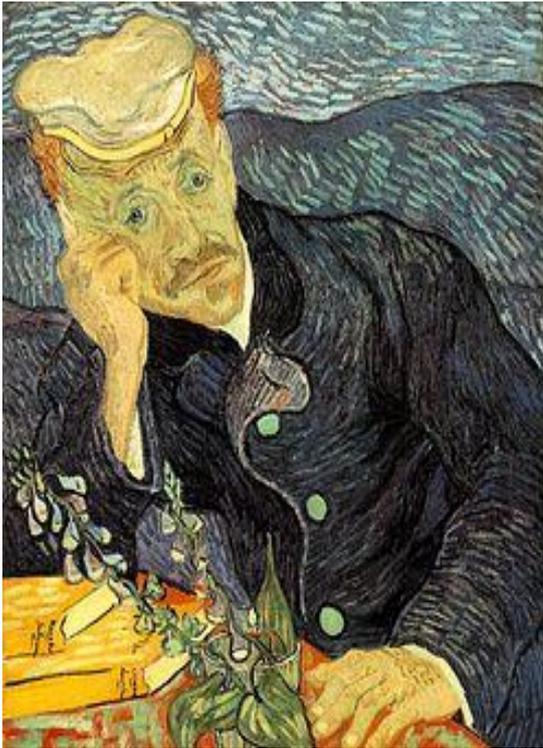


Jacques de Gheyn, *Saturno como Melancolia* (1595); Goya, *Saturno devorando um filho* (1819)

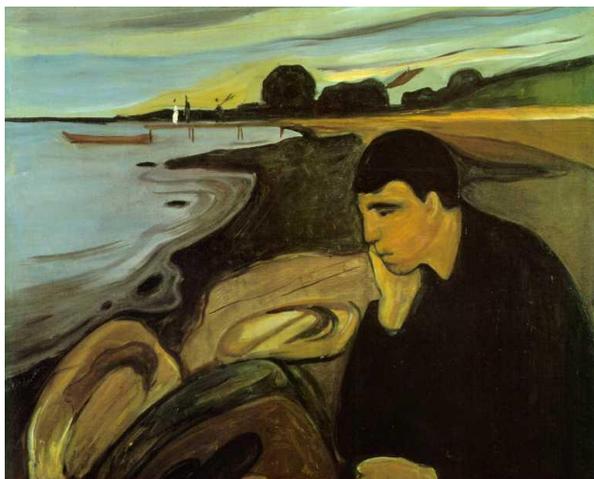
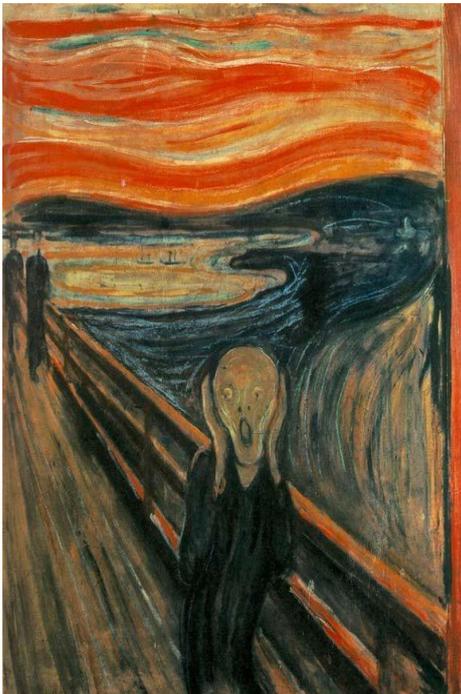
Os livros de história da arte costumam assinalar como o evento mais importante para o desenvolvimento de sua carreira a doença misteriosa e traumática que o acometeu em 1792, provavelmente a sífilis, cujas complicações deixaram-no temporariamente paralítico, parcialmente cego e totalmente surdo. Este estado encontrou viva expressão na sua primeira grande série de gravuras, *Os Caprichos* (à qual pertence o *Sono da razão produz monstros*), que atacam ferozmente os costumes sociais com elementos de bruxaria e demonismo. Esta obra assinala o surgimento de seu interesse pelo mórbido, pelo bizarro e pelo ameaçador, uma das características mais distintivas de seu trabalho maduro.

Um exemplo é o de *Saturno devorando um de seus filhos*, que reinterpreta de modo violento e arrebatador a suave concepção clássica da melancolia saturnina, presente nos quadros de Gheyn, por exemplo, e mesmo no anjo de Dürer. Longe de ser produto de uma meditação intelectual e inofensiva, a melancolia surge como um horrendo monstro canibal, selvagem e irracional, capaz de devorar o homem começando pela cabeça. Para Goya, a razão e o intelecto se revelam capazes de assegurar ao homem moderno a mais completa proteção. A tristeza especulativa dos alquimistas, por isso, cede lugar ao terror: o homem não encontra na ciência o amparo que também já não pode requisitar a Deus nem à Natureza, pois tornou-se incapaz de vivenciar a fé ao criar para si um mundo artificial, movido segundo outras leis.

O tema da melancolia nas vanguardas modernistas de fins do século XIX e início do século XX desenvolve essa prefiguração de Goya, como revelam os quadros do pós-impressionista Vincent Van Gogh e do expressionista Edvard Munch. No *Retrato do Doutor Gachet*, de um; e em *Melancolia*, do outro, observa-se a reprodução da emblemática cena do rosto pousado na mão, acompanhado, nestes casos, de um olhar que já não fita o observador das pinturas, mas um ponto perdido no horizonte. Esses quadros já não dialogam com a realidade empírica nem com o espectador, mas consigo mesmos, numa atitude de autocontemplação que será característica da arte moderna. Incapaz de representar o mundo que não compreende e no qual já não acredita, o artista moderno dedica sua atenção ao objeto artístico em si, ao pequeno mundo de sua arte, que pensa poder controlar de alguma forma.



Van Gogh, *Retrato do Dr. Gachet* (1890) e *No limiar da eternidade*



Edvard Munch, *O grito* (1893) e *Melancolia* (1892)

Esta atitude “metalinguística” e racional, porém, é contrariada noutros momentos, em que a tranquila reflexão dos personagens cede lugar ao franco

desespero. Assim acontece com o velho atormentado em *No limiar da eternidade*, de Van Gogh; e com o famoso *Grito*, de Munch, verdadeiro manifesto e ícone cultural da angústia do homem contemporâneo em seu mundo destituído de paz e de esperança.

Paul-Ferdinand Gachet, retratado por Van Gogh, era um médico homeopata vivamente interessado em psiquiatria, autor de uma tese de conclusão do curso médico sobre o tema “Melancolia”, e conhecido por cuidar de seus pacientes alienados sem interná-los em asilos para insanos. Gachet acompanhou Van Gogh nos dois meses que antecederam o seu suicídio, pois foi o único profissional que aceitou receber suas pinturas como pagamento pelas consultas. Em seu livro *As Belas-Artes da Medicina*, o médico Armando Bezerra aponta o detalhe do ramo de *Digitalis purpurea* no copo de água sobre a mesa, em primeiro plano no quadro. A planta, usada pelos psiquiatras da época no tratamento das doenças mentais, é popularmente conhecida como “dedaleira”. Dela se obtém a digitalina, um cardiotônico que hoje se sabe não exercer nenhum efeito como medicamento psiquiátrico. Ele aumenta a contratilidade cardíaca e exige cuidado na aplicação, pois pode causar intoxicação, taquicardias, palpitações, vertigens, alucinações e xantopsia (distúrbio da visão em que a pessoa vê os objetos apenas na cor amarela).

A fonte de inspiração de *O grito* também

“Pode ser encontrada na vida pessoal do próprio Munch, um homem educado por um pai controlador, que assistiu quando criança à morte da mãe e de uma irmã. Decidido a lutar pelo sonho de se dedicar à pintura, Munch cortou relações com o pai e integrou a cena artística de Oslo, na Noruega. A escolha não lhe trouxe a paz desejada, pelo contrário. Munch acabou por se envolver com uma mulher casada que só lhe trouxe mágoa, e no início da década de 1890, Laura, a sua irmã favorita, foi diagnosticada com esquizofrenia e internada num asilo psiquiátrico. O seu estado de espírito é bem patente nas linhas que escreveu no seu diário.”¹⁷

Passeava com dois amigos ao pôr-do-sol – o céu ficou de súbito vermelho-sangue – eu parei, exausto, e inclinei-me sobre a mureta– havia sangue e línguas de fogo sobre o azul escuro do fjord e sobre a cidade – os meus amigos continuaram, mas eu fiquei ali a tremer de ansiedade – e senti o grito infinito da Natureza. (BISCHOFF, 2000, p. 53)

¹⁷ [http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Grito_\(Edvard_Munch\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Grito_(Edvard_Munch))

Munch immortalizou esta impressão na figura andrógina de *O grito*, que recebeu originalmente o nome de *O desespero*. A melancolia também fez história na arte do espanhol Pablo Picasso, sendo responsável por uma de suas mais famosas “fases”: o período azul, termo que designa os trabalhos que produziu entre 1901 e 1904, essencialmente monocromáticos, oscilando em tons de azul. Essas pinturas sombrias, realizadas em Paris, são hoje muito populares, e retratam a solidão, a pobreza e o desespero de pessoas marginalizadas: prostitutas, mendigos, bêbados. Acredita-se que a fase foi deflagrada pelo suicídio de Carlos Casagemas, amigo pessoal do pintor, um evento que teria desencadeado severa depressão em Picasso. Os quadros desta época não atraíram o público nem a crítica, e as dificuldades financeiras porque passou o pintor não contribuíram para melhorar o seu ânimo.

A vida é um quadro repleto de simbolismos, e deflagrou toda uma série temática sobre o suicídio de Casagemas. O persoangem aponta para o bebê com um dedo da mão esquerda, um gesto comum na arte clássica, atribuído a São João Batista¹⁸. Anterior a esta pintura, *O retrato de Jaime Sabartés*, outro amigo de Picasso, parece antecipar a própria série dos quadros azuis sobre o suicídio. O rosto de Sabartés já se confunde com o de Casagemas, porém a atitude é melancólica e não trágica, uma releitura da clássica pose do dândi entediado que, como temos visto, reflete-se em vários períodos da história da arte.

¹⁸ Em diversas pinturas de Leonardo da Vinci é possível perceber que um dos personagens aponta com o dedo indicador para alguma direção. A primeira versão do quadro *A virgem dos rochedos* traz um anjo apontando para o bebê que representa João Batista. Em *A última ceia*, que representa o momento em que Jesus anuncia que seria traído por um discípulo, um apóstolo localizado à sua esquerda aponta o dedo para cima, como, também, em *Baco e São João Batista*. O significado deste gesto no quadro de Picasso deflagra inúmeras especulações. (Cf. <http://mestres.folha.com.br/pintores/03/curiosidades.html>).

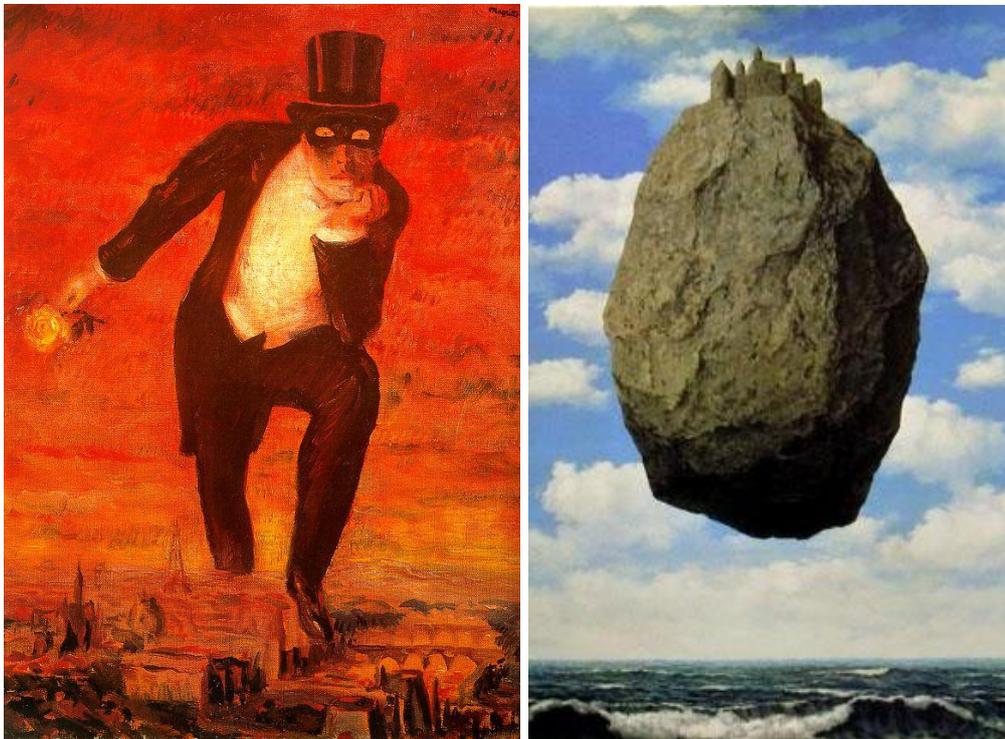


Pablo Picasso. *A vida* (1903) e *Retrato de Jaime Sabartés* (1901)

Artistas mais modernos oferecem diferentes reinterpretações para este gesto, muitas delas surpreendentes. O surrealista belga René Magritte – que vê a melancolia de um modo irônico, como um impossível rochedo suportando um castelo de sonhos no ar, sobre as ondas – transfere o gesto do dândi para um mascarado, no cenário ostensivamente vermelho e artificial retirado do cartaz de um antigo filme de *Fantômas*¹⁹, substituindo a adaga ensanguentada que ele carregava na mão direita por uma rosa.

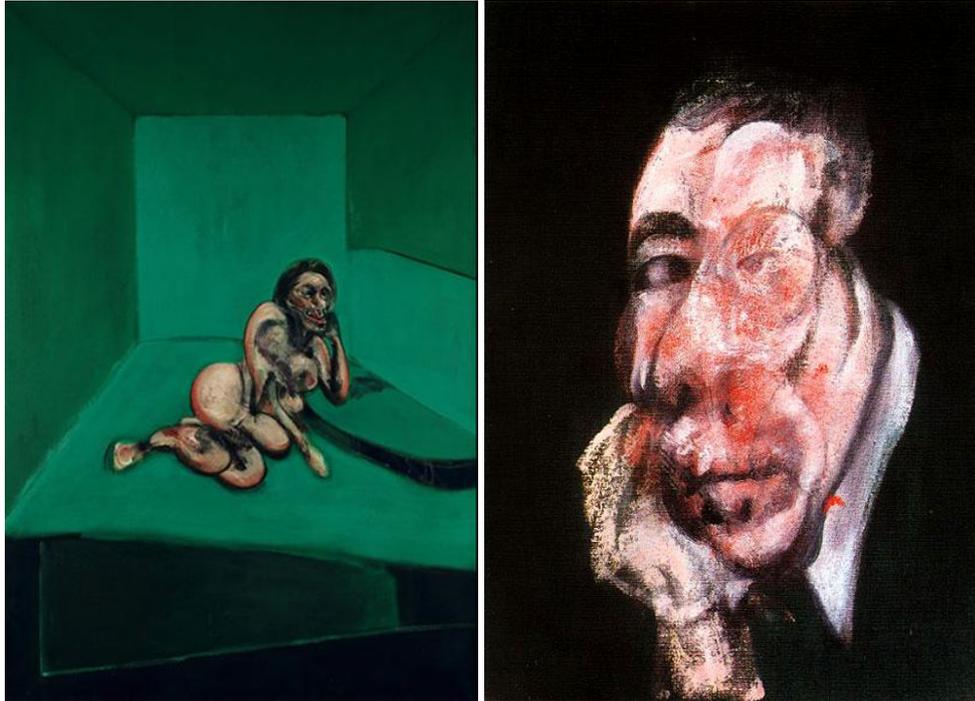
¹⁹ *Fantômas* é um personagem francês da literatura policial, criado pelos autores Marcel Allain e Pierre Souvestre. Extremamente popular, *Fantômas* foi criado em 1911 e apareceu em 32 livros escritos em colaboração dos dois autores. Após a morte de Souvestre, Allain escreveu mais 11 volumes da série. *Fantômas* foi várias vezes adaptado para o cinema, a televisão e os quadrinhos. Na história da ficção policial, ele funcionaria como uma transição entre os vilões da novela gótica do século XIX e os *serial killers* da literatura moderna. Os livros e filmes surgiram em uma rápida sucessão e anteciparam métodos de adaptação de roteiros desenvolvidos por Hollywood em dois aspectos. Primeiro, os autores dividiam a criação da história entre eles: o método usado era os dois esboçarem uma trama geral e a partir daí escreverem alternadamente e de forma independente os vários capítulos. Ao fim desse trabalho eles se encontravam para amarrarem a história no capítulo final. Isso permitiria aos autores produzirem quase um livro por mês. Segundo, os direitos dos livros eram imediatamente negociados. Era uma garantia de que os estúdios produzissem sequências fiéis aos livros.

A flagrante modernidade de Magritte está em substituir a melancolia permeada de culpa e de boas intenções que presidia a gestualidade da mão sob o queixo, típica de uma longa tradição nas artes, por uma ironia: o sujeito Fantômas não pensa sobre o que faz, não se angustia com a presença do mal nem com o seu exercício: na verdade, ele encarna o mal. Já não há sentimentos profundos, solidariedade nem ânsias de reformas sociais; não há nem mesmo o receio do julgamento humano ou divino: o homem moderno é retratado numa versão mecanizada, fria e calculista, capaz das piores atrocidades, indiferente à dor moral e imune à responsabilidade. Perfeitamente capaz, portanto, de pisar sobre a cidade que deseja ter aos seus pés.



René Magritte, *O regresso da chama* (1943) e *O castelo dos Pirineus*

Fantômas foi criado poucos anos depois de Arsène Lupin, outro conhecido ladrão deste gênero de literatura, de autoria de Maurice Leblanc, contemporâneo de Arthur Conan Doyle, o autor de Sherlock Holmes. Mas, enquanto Lupin se recusava a cometer assassinatos, Fantômas não tinha escrúpulos e agia como um sociopata, que gostava de matar com requintes de sadismo. Sua crueldade era absoluta, ele não era leal a ninguém, nem aos próprios filhos. Além disso, era um mestre dos disfarces, e aparecia usando várias identidades, muitas vezes das próprias pessoas que ele matara. (Cf. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Fantômas>).



Francis Bacon, *Nu agachado* (1961) e *Autorretrato*

O impulso suicida dos personagens românticos e de seus herdeiros é, portanto, substituído pelo impulso homicida e criminoso dos psicopatas; e o gesto da mão sob o queixo reaparece como um desafio arrogante ao público, exteriorizado e implacável, em tudo oposto às intimistas e eruditas meditações em cinza e azul de outras eras.

A superioridade e o caráter sublime do sujeito que pensa também são postos em cheque por um artista revolucionário como Francis Bacon, pintor irlandês conhecido por suas abordagens grotescas da realidade. Este artista tratou com uma extraordinária acuidade alguns temas que continuam a chocar a vida em sociedade. As fantasias masoquistas, a pedofilia, o desmembramento de corpos, a violência masculina ligada à tensão homoerótica, as práticas de dissecação forense, a atração pela representação do corpo (um especial fascínio pelos fluidos naturais: sangue, bÍlis, urina, esperma, etc.) e, no geral, com tudo o que está diretamente ligado à transgressão seja relacionada ao sexo, à religião (são paradigmáticos os seus retratos do Papa Inocência X que efetuou a partir da obra de Diego Velázquez) ou qualquer tabu, foram as peças com as quais Bacon construiu a sua visão modernista do mundo.²⁰

“Bacon nasceu em Dublin e era asmático. Esta debilidade irritava seu pai, um homem rude e violento, que costumava chicoteá-lo para “transformá-lo

²⁰ <http://www.revista.agulha.nom.br/ag33bacon.htm>

em homem”. Não se sabe até que ponto a infância infeliz influenciou a sua obra. Bacon, no entanto, transmitiu a ideia de que o ser humano, ao conquistar e fazer uso da sua própria liberdade, também liberta a besta que existe dentro de si. Pouca diferença estabelece entre o humano e os animais irracionais, tanto na vida – ao levar a cabo as funções essenciais da existência como o sexo ou a defecação –; como na solidão da morte, representando o homem como um pedaço de carne”²¹.

O interesse dos primeiros modernistas portugueses pela literatura policial foi notório no grupo de *Orpheu*. Fernando Pessoa iniciou sua carreira como aspirante a contista do gênero, tendo escrito diversas peças inspiradas no detetive Dupin, de Edgar Allan Poe. Seu mais notório heterônimo, o modernista Álvaro de Campos, apresenta-se em diversos momentos da primeira fase de sua obra como um verdadeiro Fantômas, uma personalidade psicopata capaz dos piores crimes²²; e sua composição foi provavelmente inspirada pelas inúmeras leituras que realizou sobre o tema. Como Jerônimo Pizarro (2007, p. 92) assinalou:

Foi em 1907 que Pessoa deixou de frequentar o Curso Superior de Letras; passou a viver com as tias-avós maternas e com a avó Dionísia, que

²¹ <http://blogdofavre.ig.com.br/tag/francis-bacon>

²² Em seu artigo “Vou-me embora pra Cascais: o papel da doença na formação do sujeito Pessoa”, Ermelinda Ferreira comenta: “É curioso como Fernando Pessoa desde muito cedo revelou interesse por este assunto, conforme se constata na relação das obras da R.P.A. – Realistic Press Association – que ele teria lido ou que “pretenderia ler ou reler com mais proveito”, como elenca em seu *Diário* (inédito) de 1906, comentado por Teresa Sobral Cunha (*Colóquio Letras*, n. 95, Jan-Fev. 1987, p. 87): *L’homme criminel* e *L’homme de génie*, de Lombroso; *La femme criminelle et la prostituée*, de Lombroso e Ferrero; *Le crime politique et les révolutions*, de Lombroso e Laschi; e *Degénérescence*, de Max Nordeau. O Álvaro de Campos das *Odes* parece ter sido concebido à luz da literatura policial que tanto fascinou o jovem Pessoa, com alusões frequentes aos tipos sanguinários de Edgar Allan Poe, mas acrescidas de uma perversidade de cunho sexual que transcendia muito a natureza desses tipos. Veja-se como Campos aspira ao espírito da “pirataria” em *Ode Marítima*: “Ah! ser tudo nos crimes! Ser todos os elementos componentes/dos assaltos aos barcos e das chacinas e das violações!/ ... A carne rasgada, a carne aberta e estripada, o sangue correndo!/Agora, no auge conciso de sonhar o que vós fazíeis,/Perco-me todo de mim, já não vos pertenço, sou vós,/A minha feminilidade que me acompanha é ser as vossas almas!/Estar por dentro de toda a vossa ferocidade, quando a praticáveis!/Sugar por dentro a vossa consciência das vossas sensações/Quando tingíeis de sangue os mares altos,/Quando de vez em quando atiráveis aos tubarões/Os corpos vivos ainda dos feridos, a carne rosada das crianças/E leváveis as mães às amuradas para verem o que lhes acontecia!” (*Obra poética*, 1986:260).” In: Associação Internacional de Lusitanistas. *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas: de Eça de Queirós a Fernando Pessoa*. Org. Petar Pretov et alli. Santiago de Compostela-Faro: Através Editora, 2012.

morreu em setembro; foi testemunha do modo como João Franco instaurou a ditadura; praticou ginástica sueca com Furtado Coelho; leu numerosos livros de patologia psicológica e escreveu abundantemente sobre o gênio, a loucura e a degenerescência.

Como para Poe, a cidade moderna aparece para Campos como “o asilo do criminoso” de que fala Walter Benjamin em seu ensaio sobre “O flâneur”:

A famosa novela de Poe, *O homem da multidão*, é algo como a radiografia de um romance policial. Nele, o invólucro que representa o crime foi suprimido; permanece a simples armadura: o perseguidor, a multidão, um desconhecido que estabelece seu trajeto através de Londres de modo a ficar sempre no seu centro. ... Para Poe, o flâneur é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão; e não é preciso ir muito longe para achar a razão porque se esconde nela. A diferença entre o anti-social e o flâneur é deliberadamente apagada em Poe. Um homem se torna tanto mais suspeito na massa quanto mais difícil é encontrá-lo. Renunciando a uma perseguição mais longa, o narrador assim resume em silêncio sua compreensão: ‘Esse velho é a encarnação, o gênio do crime. Ele não pode estar só; ele é o homem da multidão’. (BENJAMIN, 1994, p. 45)

Para Benjamin (1994, p. 52), “a multidão não é apenas o mais novo refúgio do proscrito; é também o mais novo entorpecente do abandonado”. O flâneur é um abandonado na multidão, e por isso partilha a situação da mercadoria. Não está consciente dessa situação, mas nem por isso ela atua menos sobre ele. Penetra-o como um narcótico, que o indeniza de muitas humilhações. Para Benjamin, “o poeta goza o inigualável privilégio de ser, conforme queira, ele mesmo ou qualquer outro. Como almas errantes que buscam um corpo, penetra, quando lhe apraz, a personagem de qualquer um. Para o poeta, tudo está aberto e disponível; se alguns espaços lhe parecem fechados, é porque aos seus olhos não valem a pena serem inspecionados”.

Para Benjamin, o que fala no âmago da poesia moderna é a própria mercadoria. Os objetos belos e caros que olham para o poeta nas vitrines não querem saber dele, não sentem nenhuma empatia por ele. Mas seu desejo por eles o contamina, acaba por coisificá-lo. O endurecimento da alma do homem das cidades gradualmente transforma o sujeito melancólico num sujeito psicopata: frio, manipulador, cruel e destituído de compaixão, culpa ou remorso; transgressor de regras sociais e absolutamente livre de constrangimentos ou julgamentos morais internos. Alguém que se utiliza de seu

charme e inteligência para impressionar, seduzir e enganar quem atravessa o seu caminho; alguém para quem os fins justificam os meios.

Benjamin afirma que o *Spleen* de Baudelaire é emblemático desta nova percepção do habitante da cidade moderna: “o poema está voltado para a empatia com uma matéria que está morta em duplo sentido: é a matéria inorgânica e, ademais, está excluída do processo de circulação”:

Doravante hás de ser, ó pobre e humano escombrol
Um granito açoitado por ondas de assombro,
A dormir nos confins de um Saara brumoso;
Uma esfinge que o mundo ignora, descuidoso,
Esquecida no mapa, e cujo áspero humor
Canta apenas aos raios do sol a se pôr.²³

Para os poetas modernos, como Baudelaire, o humano, tal como a cultura o concebeu e o alimentou, ter-se-ia convertido numa esfinge de granito esquecida no mapa da modernidade, exilado para sempre nos confins de um deserto inalcançável. Em seu lugar, entraria em cena um homem coisificado pelo sistema, esvaziado de alma e de espírito, incapaz de sofrer e de sentir o sofrimento alheio. Uma mercadoria entre as outras.

A imagem do Fantômas perpassa a do falso poeta em Mário de Sá-Carneiro, que se confessa constrangido com a hipocrisia do fingimento artístico impossível, ciente de sua inadequação. Seu poema “Aqueloutro” pode ser entendido como uma denúncia terrível do desaparecimento do humano e da falsidade do impulso poético levada a cabo por um homem insincero, um ator mascarado, uma ridícula “Esfinge Gorda”:

Aqueloutro

O dúbio mascarado, o mentiroso
Afinal, que passou na vida incógnito
O Rei-lua postiço, o falso atónito;
Bem no fundo o covarde rigoroso.

Em vez de Pajem bobo presunçoso.
Sua Alma de neve asco de um vômito.
Seu ânimo cantado como indômito
Um laçao invertido e pressuroso.

O sem nervos nem ânsia, o papa-açorda,

²³ BAUDELAIRE, 2006, p. 271.

(Seu coração talvez movido a corda...)
Apesar de seus berros ao Ideal

O corrido, o raimoso, o desleal
O balofo arrotando Império astral
O mago sem condão, o Esfinge Gorda.²⁴

A falsidade do eu-lírico incomoda o poeta, que não se reconhece no horrendo Fantômas que se manifesta em sua própria poesia. Mas o poeta já não sabe falar senão através dele, e esta é a sua tragédia pessoal. Assim, indiferente ao idealismo, ao sentimentalismo, à magia e ao mistério que desejaria sentir em toda a pujança, mas que não consegue, Mário de Sá-Carneiro ataca o “outro” hipócrita que insiste em falar em seus poemas, revelando cruelmente a sua verdadeira identidade. Surge, então, uma fotografia grotesca, tanto física como espiritualmente, do “outro” desleal e covarde que é, tragicamente, ele mesmo. O homem sem qualidades e destituído de alma que se tornaria emblemático num futuro próximo: o pequeno-burguês torpe e guloso, afeito às vaidades e às ofertas do mundo materialista e consumista, preocupado apenas com seu conforto, sua imagem, sua gratificação pessoal. Alguém que o poeta repudiará no íntimo ao limiar da náusea, e que terá conseguido eliminar apenas através de um “assassinato” que aparece aos olhos do mundo como um suicídio. Estranha estratégia em que busca destruir em si o “aqueleoutro”, o Fantômas, para se salvar.

Em seu artigo “Suicidária modernidade”, Eduardo Lourenço toca neste estranho pormenor, nem sempre visível aos estudiosos de sua obra, quando ressalta que a morte de Sá-Carneiro “não merece figurar na nossa mitologia moral”:

O “fim” de Sá-Carneiro é, literalmente, uma explosão, e o ritual da sua morte não se vincula já ao Simbolismo nem ao Romantismo sua fonte, mas à poética vital e *tout court* do Futurismo. De Sá-Carneiro se pode dizer sempre que foi um futurista que se recusou frontalmente o Futuro, ou que aderiu a ele com tão vertiginosa pressa que o integrou, em um gesto sem réplica, um eterno presente explodido. Ou, como ele nos ensinou a perceber, “delirado”. Sempre que escreveu sobre a sua morte fê-lo em termos de apoteose. Literalmente, de autodivinização. E é por isso que o seu suicídio não se parece a nenhum outro que mereça figurar na nossa mitologia moral. (LOURENÇO, In: Colóquio Letras 117/118, 1990, p. 8)

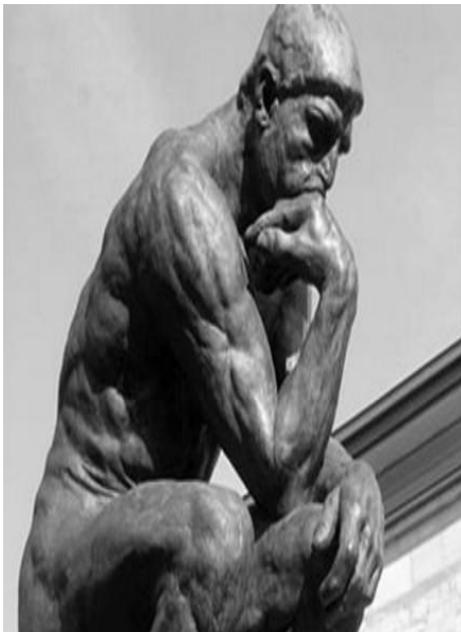
²⁴ (BERARDINELLI, 2005, p.109)

O dandismo iconoclasta de Sá-Carneiro foi percebido pelo pintor Almada Negreiros, seu contemporâneo, autor de um desenho que figuraria mais eloquente sobre a personalidade do poeta do que seus próprios retratos. Nela vemos um jovem obeso e diletante, sentado à mesa de um café fazendo pose de intelectual, com seus olhos vazios fitando o teto e uma folha em branco tomada pela palavra: “Quasi”. Destacam-se, na figura, as mãos enormes e bem cuidadas, cheias de trejeitos e anéis. A postura do melancólico é substituída pela de um avoadado, algo ausente e aéreo às coisas que o cercam. Tal atitude foi reproduzida na estátua que fizeram em sua homenagem.

Comparar o gesto da mão sob o queixo, que vimos até aqui estudando, posto nesta estátua e no clássico retrato de *O pensador*, de Rodin, por exemplo, diz muito: neste, a rigidez muscular e tensional do corpo reforça a intensidade da expressão do rosto do homem reclinado sobre a mão, mergulhado na gravidade de suas reflexões, que o deixam de cenho franzido e o olhar fixo no chão. Já na estátua de Mário de Sá-Carneiro, a cabeça mal toca, de tão leve, a mão espalmada que a ampara como uma almofada; e o rosto suave, sem uma ruga que seja, lembra o de uma criança inconsequente ou de um ser alheio à compreensão dos problemas e do peso da vida. Neste ser, não há realmente espaço para a vivência da melancolia como a vimos ser construída na literatura e nas artes ao longo das eras na cultura ocidental. A imagem deste poeta sem grandeza nenhuma, cujos olhos vazios perdem-se na visão do nada, lembra a da queda grotesca do Ícaro de Bruegel, e, num certo sentido, a do albatroz de Baudelaire.



Almada Negreiros, *Mário de Sá-Carneiro*



Auguste Rodin, *O pensador*; e Estátua em homenagem a Mário de Sá-Carneiro

O albatroz

Às vezes, por prazer, os homens da equipagem
Pegam um albatroz, imensa ave dos mares,
Que acompanha, indolente parceiro de viagem,
O navio a singrar por glaucos patamares.

Tão logo o estendem sobre as tábuas do convés,
O monarca do azul, canhestro e envergonhado,
Deixa pender, qual par de remos junto aos pés,
As asas em que fulge um branco imaculado.

Antes tão belo, como é feio na desgraça
Esse viajante agora flácido e acanhado!
Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de fumaça,
Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado!

O Poeta se compara ao príncipe da altura
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
Exilado no chão, em meio à turba obscura,
As asas de gigante impedem-no de andar.²⁵

²⁵ BAUDELAIRE. 2006, p.123.

2. A melancolia na poesia de Sá-Carneiro

2.2. A poética do corpo grotesco

Nenhum elemento sublime em si, ou grotesco em si, é unido num todo “belo” ou dramático, pois grotesco é justamente contraste indissolúvel, sinistro, o que-não-deveria-existir. Perceber e revelar tal simultaneidade incompatível tem algo de diabólico, pois destrói as ordenações e abre um abismo lá, onde julgávamos caminhar com segurança.

Wolfgang Kayser

O Lord

Lord que eu fui de Escócias doutra vida
Hoje arrasta por esta a sua decadência,
Sem brilho e equipagens.
Milord reduzido a viver de imagens,
Pára às montras de jóias de opulência
Num desejo brumoso --- em dúvida iludida...
(--- Por isso a minha raiva mal contida,
--- Por isso a minha eterna impaciência.)

Olha as Praças, rodeia-as...
Quem sabe se ele outrora
Teve praças, como esta, e palácios e colunas ---
Longas terras, quintas cheias,
lates pelo mar fora,
Montanhas e lagos, florestas e dunas...

(--- Por isso a sensação em mim fincada há tanto
Dum grande património algures haver perdido;
Por isso o meu desejo astral de luxo desmedido ---
E a Cor na minha Obra o que ficou do encanto...)

Mário de Sá-Carneiro

“As asas de gigante impedem-no de andar” – diz Baudelaire a respeito do seu *albatroz* – uma das mais ferozes e devastadoras imagens do poeta no mundo moderno, e um dos mais eficientes retratos do corpo grotesco que hoje lhe cabe habitar. Esta contradição entre o “monarca do azul”, ou o “Lord de Escócias doutra vida”, e o pássaro capturado pela turba obscura e bárbara, incapaz de reconhecê-lo e de respeitá-lo – assim como ao “Milord condenado a viver de imagens para as montras de jóias de opulência”, arrastando por esta vida mesquinha a sua decadência como a ave canhestra que coxeia, fora de seu *habitat* natural – traduz com amargura o destino da arte no mundo da

mercadoria. O largo céu do albatroz, assim como as montanhas e lagos, florestas e dunas do Lord – *locii* do sublime²⁶ – encolheram-se desmesuradamente, reféns de uma realidade mediana e pragmática, fechada a qualquer aventura, a qualquer mistério, a qualquer grandeza. A existência poética no mundo de hoje só seria possível pela experiência da contradição, da imaginação e da loucura – *locii* do grotesco – que não raro leva à rebeldia e à recusa da vida pelo suicídio.

O suicídio torna-se, por isso, o grande mote da poesia de Sá-Carneiro, entendido não mais como a fuga romântica da realidade, mas como um investimento no intervalo, na possibilidade de uma existência verdadeira no sonho, num universo paralelo, numa outra história à qual se ascende pela morte. O suicídio como uma ideia fixa percorre sua obra poética desde *Os primeiros poemas*, onde se encontram os versos em homenagem ao amigo Tomás Cabreira Júnior (“A um suicida”)²⁷, a quem também havia dedicado a peça *Amizade*; até *Os últimos poemas*, uma coletânea de seis textos que antecederam o seu suicídio, e onde a marca grotesca, sarcástica e demolidora é mais do que nunca presente, assinalando a sua rebeldia performática e extrema contra a passividade do *status quo* de seu tempo: *Caranguejola*, *Crise lamentável*, *O fantasma*, *El-rei*, *Aqueloutro*, *Fim*.

Grande parte da poesia de Sá-Carneiro desdobra-se num cenário buscado a outras eras, de preferência resgatando a atmosfera dos ambientes góticos medievais, tão cara ao romantismo e ao decadentismo. Castelos, torres, pontes, sombrios salões e quartos decorados com rebuscado requinte, dourados e zebrados, reaparecem aos olhos da modernidade como um quase mau-gosto, um barroquismo deslocado, demasiado – *kitsch*, como diriam lá à frente os pós-modernos. A poesia “gótica” de Sá-Carneiro deve ser entendida, portanto, como muito sintonizada com a sensibilidade estética contemporânea,

²⁶ O sublime aqui tomado segue as concepções kantianas, mostrando-se como elemento encantador, comovente e não menos grandioso por isso. Para Kant, o sublime comove e há de ser sempre grande. O sublime há de ser simples e as qualidades sublimes infundem respeito. O filósofo acrescenta ainda que a amizade apresenta principalmente o caráter do sublime e até mesmo os vícios e os defeitos morais contêm às vezes em si alguns traços do sublime e do belo. (...) a cólera de um homem terrível é sublime (C.F:1946, p.13).

²⁷ O poema ao jovem suicida traduz, já de maneira sugestiva em 1911, a forma como Sá-Carneiro se relacionava com a ideia do suicídio: “Foi triste, meu amigo, muito triste a tua sorte -/Mais triste do que a minha e malaventurada./...Mas tu inda alcançaste alguma coisa: a morte,/E há tantos como eu que não alcançam nada...”

talvez antecipando mesmo o pós-modernismo; mas comungando com os modernos aquela preocupação com o uso criativo e experimental da linguagem, com o objetivo de promover a singularização e um efeito inovador da escrita, com o impulso de promover uma contracultura.

“A interpretação da poesia de cunho gótico passa pela teorização do sublime. O termo *sublime*, do latim *sublimis*, entra em uso no século XVIII indicando uma nova categoria estética, distinta do belo e do pitoresco, e remete a uma gama de reações estéticas com a sensibilidade voltada para os aspectos extraordinários e grandiosos da natureza. Para o sublime, a natureza é ambiente hostil e misterioso que desenvolve no indivíduo um sentido de solidão. Empregado primeiro na retórica e na poesia, o conceito obtém aceitação mais ampla com a tradução francesa do *Tratado sobre o sublime*, atribuído a Longino (século III d.C.), feita pelo escritor Nicolas Boileau, editada em 1674. Longino descreve as coisas do mundo natural em termos de imensidão e violência. Em pleno classicismo, a estética do sublime, apoiada na ideia do temor reverencial à natureza, interpela os valores reinantes ligados à ordem, ao equilíbrio e à objetividade. O sublime se dirige ao ilimitado, ao que ultrapassa o homem e todas as medidas ditadas pelos sentidos”²⁸.

“A noção conhece desenvolvimento precoce na Inglaterra pelos escritos de William Shakespeare, Edmund Spenser e John Milton. No longo poema bíblico *O paraíso perdido*, de 1667, Milton constrói uma tragédia de dimensões cósmicas cujo personagem central é Satã, anunciando o tópico do satanismo, fortemente explorado pelos românticos. Ainda na literatura, o movimento literário alemão do *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto, 1770), também alimenta a estética do sublime”²⁹.

É da Inglaterra que vem à luz o mais “importante tratado sobre o conceito, *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo*, 1757, de Edmund Burke. Burke apresenta o sublime como uma modalidade de experiência estética mais ampla, encontrada não apenas

²⁸http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3655

²⁹<http://www.webartigos.com/artigos/sublime-muito-alem-do-que-vemos/49062>

na literatura. Segundo sua definição, a natureza do sublime relaciona-se³⁰ ao infinito e, sobretudo, ao sentimento do terror. Para Burke, “tudo aquilo que serve para, de algum modo, excitar as ideias de dor e perigo... ou versa sobre objetos terríveis, ou opera de maneira análoga ao terror, é origem do sublime; ou seja, é causador da mais forte emoção que a mente é capaz de sentir”.

“Uma das primeiras obras a enfatizar o poder de sugestão como elemento fundamental para a imaginação – “as imagens escuras, confusas e incertas, mais do que aquelas claras e determinadas, têm sobre a fantasia um poder maior de formar as grandes paixões” –, o tratado de Burke sinaliza um distanciamento em relação às ideias clássicas e racionalistas do início do século XVIII, anunciando preocupações que viriam a ser exploradas pelo romantismo. O impacto das ideias de Burke na Alemanha se faz sentir por intermédio do filósofo Immanuel Kant, principalmente em suas *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, de 1764, e na *Crítica do juízo*, de 1790, em que define o “sublime como aquilo que é absolutamente grande”. O pintor e teórico da arte inglês Joshua Reynolds discute o sublime em seu último *Discurso*, de 1790. Tanto as figuras de Deus como a imagem das sibilas pintadas por Michelangelo Buonarroti no elo da Capela Sistina, segundo ele, provocam a mesma sensação das “mais sublimes passagens de Homero”³¹.

Nas artes visuais, o culto do sublime conhece expressões muito variadas, embora seja possível localizar nele traços dominantes: o caráter visionário do sublime é representado, de modo geral, por cores empalidecidas e sem brilho, por traços marcados e gestos excessivos. As pinturas visionárias e fantásticas do inglês William Blake – como *Newton* e *O purgatório*; as imagens alucinadas de Heinrich Füssli – por exemplo, *O pesadelo* – colocam em funcionamento a categoria estética do sublime, tipicamente pré-romântica em sua revalorização dos elementos irracionais e fantásticos da arte.

“Mas os dois artistas que melhor sintetizam o sublime na pintura são William Turner e Caspar David Friedrich. Nas telas de Turner, a natureza se mostra como potência devastadora, como fogo ou como força marítima. Nos quadros de Friedrich, o aspecto sublime se revela principalmente por uma

³⁰(Cf. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3655).

³¹(Cf. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3655).

espacialidade majestosa, que apequena os homens. No entanto, as soluções trágicas e expressivas de Michelangelo estão na raiz da poética do sublime. Segundo Blake, ele seria o modelo do artista sublime, um “gênio” inspirado por excelência, localizado nos antípodas da pureza de gosto de Rafael”³².

Observa-se, portanto, uma diferença entre o *Belo* – local da ordenação, da harmonia, do prazer e do encantamento, com limitações e formas que exigem um esforço para sua compreensão –; e o *Sublime* – com sua assimetria, impacto e selvageria de expressão, que geraria um prazer “negativo”, sem limitações que envolvem um esforço racional.

O poeta Charles Baudelaire, tão estudado por Walter Benjamin, era um leitor de Edgar Allan Poe (escritor, poeta, crítico literário americano e um dos precursores da literatura de ficção científica, fantástica, moderna e gótica), e também tradutor de seus textos.³³ Em sua obra, questiona o excesso de sentimentalismo e de moralismo do século XIX, e se opõe à vida burguesa e às convenções da época. Em 1857, seu livro *As flores do mal* incorpora o grotesco, uma forma de expressão que deriva do sublime, mas que o ultrapassa.

Grotesco (derivado do italiano *grottesco*, de *grotta* - gruta) é um termo que surge no século XIV, no momento da descoberta dos corredores e salões do antigo complexo palacial *Domus Aurea*, soterrados em Roma. Uma construção do império do imperador Nero após o grande incêndio que consumiu grande parte da cidade em 64 d.C. “Nesses espaços subterrâneos, reabertos depois de quase mil e quinhentos anos, foram descobertas imagens, figuras, estátuas compostas de pessoas ou deidades metade gente e metade animal, ou metade figura mítica”³⁴. A palavra *grottesco* passou a ser utilizada

³² <http://vooceanic815.wordpress.com/category/uncategorized>

³³ Diz Benjamin que Baudelaire, ao traduzir os contos de Poe, adotou o gênero da novela criminal: “Sua própria obra foi totalmente perpassada pela de Poe; e Baudelaire sublinha esse fato ao se fazer solidário ao método no qual se combinam os diversos gêneros a que Poe se dedicou. Poe foi um dos maiores técnicos da literatura moderna. Pela primeira vez, como observa Valéry, fez experiências com a narrativa científica, com a moderna cosmogonia, com a descrição de fenômenos patológicos. Tais gêneros valiam para ele como produções exatas de um método para o qual reivindicava validade universal. Nisso Baudelaire se põe por inteiro a seu lado e, tendo Poe em mente, escreve: “Não está longe o tempo em que se entenderá que uma literatura que se recusa a progredir de mãos dadas com a ciência e a filosofia é uma literatura assassina e suicida”. (BENJAMIN, 1989, p. 40).

³⁴ <http://pt.wikipedia.org/wiki/Grotesco>

nas artes e na literatura, para designar a ênfase na representação do feio e do bizarro.

Em *Do grotesco e do sublime*, Victor Hugo atribui aos tempos primitivos o lirismo; aos antigos a epopeia; “e ao que ele chama de *modernidade*, o drama. O autor explica que os novos tempos e a superação do paganismo material e exterior por uma religião espiritualista”³⁵ “desliza no coração da sociedade antiga, mata-a, e neste cadáver de uma civilização decrépita deposita o germe da civilização moderna”. (HUGO, 2004, p. 21). “Juntamente com a civilização, é introduzida a melancolia, um sentimento maior que a gravidade e menor que a tristeza”³⁶. A salvação da alma e a busca da eternidade após a vida passam a ser uma preocupação constante para o homem moderno, o que o torna melancólico.

Todavia, o cristianismo trouxe outro olhar estético: o homem cristão pensa que nem tudo na criação é humanamente belo, que o feio e o disforme convivem com o gracioso; que o grotesco é o reverso do sublime. O grotesco existe desde a Antiguidade, mas a ele não era dada a mesma atenção. Contrariamente, nos novos tempos exaltados pelo autor, o grotesco está em toda parte. “Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas”³⁷. É ele que “semeia no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego”. (HUGO, 2004, p. 31).

O grotesco e o seu contraponto, o sublime, ocuparam um grande espaço nas artes da Idade Média. “Ao primeiro, são remetidas as doenças, as deformidades, o ridículo, os vícios e os crimes; ao segundo, a moral cristã concebe os encantos e a pureza. Hugo mostra que na Idade Média, além do grotesco permear a literatura, ele invade a arquitetura. As fachadas das catedrais emolduram figuras monstruosas, disformes e assustadoras, como um

³⁵ <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/3789862>.

³⁶ http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/edicoes/34/art13_34.pdf

³⁷ <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/3789862>

misto de resquícios da era pagã e de ensinamentos”³⁸ sobre o que poderia acontecer aos desviantes da verdadeira fé.

“A mistura de sagrado e profano é uma constante na vida medieval. Bakhtin explica que esses dois aspectos coexistiam na consciência dos homens e se refletiam nas páginas de manuscritos dos séculos XIII e XIV, especialmente naqueles que narravam a vida dos santos: na mesma página, encontram-se lado a lado iluminuras piedosas e austeras, ilustrando o texto, e toda uma série de desenhos quiméricos (mistura fantástica de formas humanas, animais e vegetais) de inspiração livre, isto é, sem relação com o texto, diabretes cômicos, jograis executando acrobacias, figuras mascaradas, *sainetes* paródicos, etc., isto é, imagens puramente grotescas. (BAKHTIN, 1999, p.83)”³⁹.

“A mesma coexistência do sério e do grotesco pode ser verificada nos murais e pinturas das igrejas e nas esculturas desse período. O autor enfatiza, no entanto, que apesar de estes dois aspectos aparecerem num mesmo espaço, há uma clara fronteira que os delimita”⁴⁰. O riso e a comicidade ficavam reservados para as festas e recreações populares; paralelamente, a cultura oficial era séria e circunspeta. *Riso grotesco e melancolia sublime* mesclam-se no fazer arte do moderno dramaturgo e no fazer arte de seu palhaço, o “bobo presunçoso” sem alma.

O termo *grotesco* pode ser caracterizado, portanto, por algumas correntes discursivas que o resignificam distintamente. Mikhail Bakhtin insere o grotesco na sinonímia da carnavalização, utilizando-o para conceituar formações e conflitos sociais, apontando o estrato inferior da sociedade como degradado, imundo, irregular, mas rebelde, intenso e responsável por mudanças. Wolfgang Kayser observa o grotesco como o elemento que surge “estranho” a partir da recepção da obra, revelando o desconforto do homem com a sua própria realidade. Já Muniz Sodré compreende o grotesco como o fabuloso, o macabro, o demente: elementos representantes de um mundo distanciado, que por isso encontram expressão numa estética do exótico e do estranhamento.

³⁸ <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/3789862>

³⁹ <http://pt.scribd.com/doc/96514015/Cultura-Popular-na-Idade-Media-e-no-Resascimento>

⁴⁰ http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/edicoes/34/art13_34.pdf

A preferência pelos cenários escuros e misteriosos, pela ambiência *dark*, como diriam os pós-modernos, vem ancorada numa predisposição filosófica e meditativa melancólica, e pelo culto da morte. Mas os “góticos” de fins do século XIX não encaram a morte apenas de modo abstrato. Os avanços científicos deste século produziram material para novas e surpreendentes especulações, que soam muitas vezes bizarras e inadequadas no seio da poesia. A poesia, que era o reduto do sublime – da ordem e da harmonia, da aspiração ao elevado e ao superior –, passa a retratar o grotesco – as formas desarmônicas ou as harmonias irregulares, os labirintos, as espirais, as misturas, as estruturas contaminadas pelos conceitos de ruína e fragmento, os fractais. “Baudelaire, *flâneur* da Paris modernizada” ⁴¹, é o observador das diversidades humanas que invadem as ruas da cidade-luz, onde o mendigo e a prostituta passam a dividir o mesmo espaço urbano com o homem de negócios e a dama burguesa sofisticada. Nesta nova ordem social, o olhar aguçado e crítico do poeta detecta algo além do simples prazer *voyeurista* do *flâneur*, pois “os seres perdem o seu aspecto familiar, há uma completa subversão da ordem ontológica. A desproporção no miúdo sugere uma desarmonia universal”. (ROSENFELD, 2007, p. 62).

Os anos mais significativos de Mário de Sá-Carneiro, pelo menos no que concerne à sua vida intelectual e criativa, foram vividos em Paris, no mesmo cenário de *As flores do mal*. Embora esses anos não tenham sido tantos (afinal, sua fugaz embora profícua carreira literária ocorreu entre 1912 e 1916, dos quais apenas um ou dois anos vividos em Paris), foram suficientes para deixar uma marca indelével em sua arte. Aliás, Sá-Carneiro adotou a cidade-luz como sua pátria poética, e nela se afundou; ao contrário de Fernando Pessoa, que rejeitou todas as oportunidades de exílio voluntário para cenários mais promissores, como a Inglaterra, e preferiu assumir-se português até o âmago de sua alma. A sua “degeneração”, porém, nem por isso é mais autêntica que a do amigo... na verdade, o impulso de partir, o deslumbramento com o estrangeiro, aquilo que Eduardo Lourenço identifica como “um misto de fanfarronice e humildade” é tão próprio do espírito português que a acusação de “provincianismo” que Pessoa faz ao “francesismo” assumido por um Eça de

⁴¹ http://arteemodernidade.blogspot.com/2010_03_01_archive.html

Queirós, por exemplo – perfeitamente válida para o seu contemporâneo de *Orpheu* – é que soa inautêntica. Faz parte de Portugal esse sentimento constante de insuficiência e pequenez, diante dos magnânimos da Europa e de um passado de soberania perdido; e esse desejo desatinado de superação, essa esperança louca por um “quinto império” na alma.

Assim, o provinciano assumido, porém ambicioso Sá-Carneiro, busca aos vinte e poucos anos guarida entre os grandes artistas da Europa, em plena Paris finissecular, luminosa e terrível, palco de um entusiástico desenvolvimento, mas também da sórdida miséria que o acompanha. E é rejeitado. Rejeitado como português, rejeitado como poeta, rejeitado até como homem. Esta rejeição transforma-se, algo inconscientemente, em matéria poética, e trabalha alquimicamente para a gestação de um artista incomparável – ainda indescoberto –; e, paralelamente, para a insanidade cotidiana de um jovem infeliz e desesperançado. Um jovem bem educado, que traduzia Victor Hugo, Goethe e Schiller aos quinze anos, leituras que terão exercido forte influência na formação de sua personalidade. Órfão de mãe aos dois anos, criado pelos avós no regaço do luxo, alvo do desinteresse de um pai ausente – embora correto na manutenção e financiamento de seus estudos, viagens e carreira –, Mário padeceu desde cedo de uma profunda carência afetiva que, muito provavelmente, encontrou compensação na boa mesa e na boa culinária portuguesas.

O resultado inevitável desta compensação foi uma certa propensão ao excesso de peso, que assumiu – como hoje se sabe – efeitos psicológicos doentios. Não tanto pela imagem grotesca de sua obesidade, mas pelas mensagens subliminares de saúde, plenitude e satisfação com os prazeres da carne que um corpo bem nutrido forneciam na época, e que eram incompatíveis com a personalidade melancólica, sofredora e consumida dos artistas dos primeiros anos do século XX. A preferência de Mário pelos xaropes muito doces e coloridos, ao invés do álcool e do ópio de seus pares, fala de sua ingenuidade *outsider* no meio dos artistas parisienses com os quais buscou irmanar-se⁴². Ele era infantil, deslumbrado, exaltado pela beleza e provocação

⁴² “Minha mesa no café,/Quero-lhe tanto... a garrida/Toda de pedra brunida/Que linda e fresca que é!!/ Um sifão verde no meio/E ao seu lado a fosforeira/Diante do meu copo cheio/Duma bebida ligeira.//(Eu bani sempre os licores/Que acho pouco ornamentais:/Os

da cidade-luz, e a vida boêmia o encantava de maneira lúdica. Poder-se-ia dizer que era quase *feliz*: e a felicidade era um crime inadmissível no meio intelectual daqueles pesados anos de angústia, desespero e insatisfação sociais, em meio à deflagração da primeira Guerra Mundial – um contexto que, muito significativamente, jamais é mencionado em sua obra, completamente voltada para o seu pequeno mundo isolado e íntimo, o mundo fantástico de suas leituras prazerosas e de sua recém-adquirida liberdade no estrangeiro, financiada pelo pai e plena de promessas.

Alienado, superficial, ingênuo, Mário de Sá-Carneiro traz para a sua obra um exercício do grotesco inspirado na novidade demolidora que Charles Baudelaire introduziu na sua poética pesadamente melancólica, acrescentando-lhe uma leveza quase inocente. Se, para o francês, a vida deve ser vivida e aproveitada porque em breve desaparecerá; para Mário ela será sempre vivida em sonho, em fantasia. O tradicional tema *carpe diem* – viver o agora, aproveitar o momento – ganha contornos nunca vistos em poesia no texto “Uma carniça”, de Baudelaire (trad. Ivan Junqueira), por exemplo, pela literalização do corpo grotesco do cadáver como tema literário. O resultado é um poema agressivo e violento pelo tipo de descrição que é feita do objeto em si, e pela linguagem vulgar com que é veiculada. Se, no Barroco, e até no Romantismo, esse tipo de construção servia à conquista e à sedução do objeto amado, convencido por argumentos lógicos e palavras doces que enalteciam a beleza e a juventude presentes em detrimento da certeza de uma morte futura, mas distante e sem contornos, apenas sugerida; no poema baudelairiano o efeito é oposto: só o asco e a repulsa resultam de sua recepção, além da sugestão claramente irônica ao estilo predecessor. Nenhuma intenção amorosa ou passional sobrevive no texto, que se detém exclusivamente na realidade

xaropes têm cores/Mais vivas e mais brutais.)”. Quando, muito tarde, Sá-Carneiro começa a beber, isso é motivo até para o referir em verso e em carta a Pessoa, que era efetivamente um alcoólico. Já o amigo, na sua inocência, declara mesmo preferir os xaropes aos licores, por terem cores mais vistosas. Esta infantilidade dá a medida dos seus interesses: cativa-o mais a imagem do que a realidade, e isto vale para as palavras, cuja beleza ou poder de sugestão o encantam mais do que o objeto que referem. Se na obra aparecem em quantidade as referências ao éter, morfina, ópio, cocaína, etc., isso faz parte do arsenal vocabular caro aos escritores da época. Acrescenta exotismo aos cenários decadentes, e excita a imaginação em relação à vida dissoluta que por vezes transparece nas novelas. Pose literária, registro de alguma eventual experiência própria ou alheia, o que se pretende dizer é que Mário de Sá-Carneiro não era um viciado. O caso da estricnina é diferente, mais grave e significativo, porém incompatível com a suposição de uma longa/antiga experiência no vício. (Cf. http://triplov.com/sa_carneiro/meg/zonas_02.html).

brutal do corpo em decomposição, largado no meio da rua em posição obscena, devorado pelos insetos, vermes e animais:

Recorda-te do objeto que vimos, ó Graça,
Por belo estio matinal,
Na curva do caminho uma infame carcaça
Num leito que era um carrascal!

Suas pernas para o ar, tal mulher luxuriosa,
Suando venenos e clarões,
Abriam de feição cínica e preguiçosa
O ventre todo exalações.

Resplandecia o sol sobre esta cousa impura
Por ver se a cozia bem
E ao cêntuplo volvia à grandiosa natura
O que ela em si sempre contém;

E o céu olhava do alto a carniça que assombra
Como uma flor desabrochar.
A fedentina era tão forte e sobre a alfombra
Creste que fosses desmaiar.

Moscas vinham zumbir sobre este ventre pútrido
Donde saíam batalhões
Negros de larvas a escorrer – espesso líquido
Ao largo dos vivos rasgões.

E tudo isto descia e subia, qual vaga,
Ou se atirava, cintilando;
E dir-se-ia que o corpo, inflado de aura vaga,
Vivia se multiplicando.

E este universo dava a mais estranha música,
Água a correr, brisa ligeira,
Ou grão que o joeirador com movimento rítmico
Vai agitando em sua joeira.

Apagava-se a forma e era coisa sonhada,
Um esboço lento a chegar,
E que o artista completa na tela olvidada
Somente por se recordar.

Uma cadela atrás do rochedo tão preto
Nos olhava de olhar irado
Para logo depois apanhar do esqueleto
O naco que havia deixado.

- E no entanto serás igual a esta torpeza,
Igual a esta hórrida infecção,
Tu, sol de meu olhar e minha natureza,
Tu, meu anjo e minha paixão.

Isso mesmo serás, rainha das graciosas,
Aos derradeiros sacramentos
Quando fores sob a erva e as florações carnosas
Mofar só entre os ossamentos.

Minha beleza, então dirás à bicharia,
Que há de roer-te o coração,
Que eu a forma guardei e a essência de harmonia
Do amor em decomposição.⁴³

Este tipo de celebração degenerada do objeto de desejo e da morte a partir de um elemento asqueroso não cabia no espaço do poético de até então. Mas ela invadirá completamente a poesia do brasileiro Augusto dos Anjos, por exemplo, leitor de Baudelaire, com um naturalismo mais comum à prosa de influência positivista, determinista e cientificista. Se em Mário essa ousadia não é comum⁴⁴, a ruptura se observa mais frequentemente na inserção de temas considerados tabus, na época, como a sugestão do amor homoerótico.

O Estrume

“Eu sinto na minh’alma um singular prazer
Sempre que te revolvo, ó malcheiroso estrume!
Em vez de me enojar, teu fétido perfume
Enebriar me faz e faz-me reviver! (...)

O lixo que não presta é pelo solo cúpido
Tragado, elaborado, é ele que o sustenta:
Uma seara nasce, ativa, succulenta,
Dum monte d’excremento ou dum cadáver pútrido!

Eis como sai da morte a vida exuberante!
Transmigração bizarra! A carne do animal,
Morrendo, faz nascer a fibra vegetal
E ressuscita assim, mais forte, mais possante. (...)⁴⁵

⁴³ BAUDELAIRE 2006, p. 175.

⁴⁴ Não é comum, mas não ausente. Por exemplo, o poema “O estrume”, se não evoca a temática amorosa, desenvolve-se na mesma linha de “Uma carniça”, com os mesmos recursos estéticos demolidores e a mesma linguagem da perversão:

O poema “A elegante” também apresenta traços deste estilo: “Ao longe: ‘Belos cabelos! São de oiro fulgurante!/Que linda trança! Que abundante! Sim, senhor, belos cabelos!’/De perto: “Ah! Mas que vejo? São postiços! Não são dela! Bolas! Pra trança bela. Pois não é dela, bem vejo!”/E assim como o cabelo,/A elegante de hoje em dia/Tudo o que traz é postiço/Desde os pés até o toutiço!”.

⁴⁵ SÁ-CARNEIRO In:BERARDINELLI, 2005, p.33

Em “Abrigo”, o poeta não só celebra em Paris o palco da sua existência literária, como passa da convencional identificação da cidade com o feminino para uma inusitada e grotesca expressão da cidade como um ser masculino, a quem deseja se entregar. O tom irônico, parodístico e demolidor da poesia romântica também é evidente, e a violência advém, paradoxalmente, do contraponto do desejo “criminoso” revelado como uma bomba após uma série de alusões simbólicas à infância e seus folgedos:

Paris da minha ternura
Onde estava a minha Obra –
Minha Lua e minha Cobra,
Timbre da minha aventura.

Ó Paris, meu menino,
Meu inefável brinquedo...
... Paris do lindo segredo
Ausente no meu destino.

(...)

Meu eterno dia de anos,
Minha festa de veludo...
Paris: derradeiro escudo,
Silêncio dos meus enganos.

Milagroso carrossel
Em feira de fantasia –
Meu órgão da Barbaria,
Meu teatro de papel...

Minha cidade-figura,
Minha cidade com rosto...
- Ai, meu acerado gosto,
Minha fruta mal madura...

Mancenilha e bem-me-quer,
Paris – meu lobo e amigo...
- Quisera dormir contigo,
Ser todo a tua mulher!...⁴⁶

A fuga do impulso sublime e a criação do poema moderno como um “corpo grotesco e aberrante” decorre tanto da intenção parodística e irônica de atacar um estilo e uma sensibilidade poética anteriores, como de uma temática dedicada a revelações veladas de suas próprias inclinações sexuais, consideradas “doentias”; além de uma inadequação geral ao ambiente, sobretudo o da boemia parisiense, atribuída à aparência física. A obesidade

⁴⁶ SÁ-CARNEIRO In: BERARDINELLI, 2005, p.88.

torna-se, não raro, um tema poético singularmente estranho em sua obra, e a confissão reiterada de uma auto-rejeição atribuída à indesejada forma de seu próprio corpo. O documento exemplar desta tendência é o poema “Aqueloutro”, já comentado, no qual se retrata como: “O corrido, o raimoso, o desleal/O balofo arrotando Império astral/O mago sem condão, o Esfinge Gorda”.



Fotografias de Mário de Sá-Carneiro, no cartão postal enviado ao avô de Paris, em 1904, aos 14 anos, durante viagem à Europa com o pai; e em peça escolar em 1907, aos 17 anos, com a aparência bufônica que o acompanharia pelo resto da adolescência e pelos primeiros anos de sua juventude. Vaidoso, demonstrava preocupação com a indumentária e com a imagem, expressa na pose e nas palavras no cartão: “Querido avô: ... tirei também uma dúzia de retratos em 4 posições que ainda não estão prontas... (In: DIAS, Marina Tavares. *Mário de Sá-Carneiro – Fotobiografia*. Lisboa: Quimera, 1988).

O mergulho na cidade-luz é fundamental para a compreensão da poesia de Sá-Carneiro como uma forma moderna e grotesca de expressão. O poeta vê a si mesmo como um excluído, mais próximo do bandido do que do mocinho, alguém que não poderá partilhar os favores da grande cidade, nem encontrará nela quem o ame. Seu amor é solitário e não correspondido: “rua de mão única”, diria Benjamin. A multidão agrava para o sujeito deprimido a

experiência do desaparecimento, do apagamento, da qual resulta o sentimento de desajuste social; mas também viabiliza a experiência do disfarce, que permite ao sujeito o ocultamento necessário à sua convivência com a diferença que percebe em si. Um dos mais célebres poemas de Baudelaire trata do tema: “A uma passante”:

“A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz...e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?
Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!”⁴⁷

Para Benjamin, o soneto não apresenta a multidão como o asilo do criminoso, mas como o refúgio do amor que foge ao poeta: “Pode-se dizer que não trata da função da massa na existência do burguês, mas na do ser erótico. O arrebatamento desse habitante da cidade não é tanto um amor à primeira vista quanto à última vista... Mesmo o amor se reconhece estigmatizado pela cidade grande.” (BENJAMIN, 1989, p. 42). Sá-Carneiro parafraseia em seu longo poema “Simplesmente” estes versos de Baudelaire:

“Em frente dos meus olhos, ela passa
Toda negra de crepes lutuosos.
Os seus passos são leves, vigorosos;
No seu perfil há distinção, há raça.

(...) ... Agora sigo a sua silhueta
Até desaparecer no *boulevard*,
E eu que não sou nem nunca fui poeta,
Estes versos começo a meditar.

Perfil perdido... imaginariamente,

⁴⁷ BAUDELAIRE, 2006. p. 319.

Vou conhecendo a sua vida inteira,
Sei que é honesta, sã, trabalhadeira,
E que o pai lhe morreu recentemente.

(Ah! como nesse instante a invejei,
Olhando a minha vida deplorável –
A ela, que era enérgica e prestável.
Eu, que até hoje nunca trabalhei!...)

Ai que bem-estar, ai que serenidade...
A fé robusta dispersou a dor...
Naquela vida faz calor e amor,
E tudo nela é paz, simplicidade!

Sinto quase desejos de fugir
Ao mistério que é meu e me seduz.
Contenho-me, porém. A sua luz,
Não há muitos que a saibam refletir.

(...) Sei reagir. A vida, a natureza,
Que valem pro artista? Coisa alguma.
O que devemos é saltar na bruma,
Correr no azul à busca de beleza.

(...) E dou-me todo neste fim de tarde
À espora aérea que me ascende 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!⁴⁸

A interpretação de Sá-Carneiro para a passante enlutada é bem diferente da de Baudelaire, apesar da clara inspiração do poema “Simplesmente”. A moça não é contemplada como objeto de desejo, inacessível e efêmero, mas como um contraponto burguês, seguro e correto ao delírio do artista na sociedade organizada. Por alguns momentos, o poeta cogita a queda na vulgaridade dos comuns, no equilíbrio das leis e da ordem que parece conferir à moça enlutada meios de superar a dor e prosseguir a vida de maneira confortável. O mesmo não acontece com o poeta francês, que apesar da instabilidade em que vegeta em sua condição marginal, prefere o desvio, o excesso, o desequilíbrio onde poderá experimentar a essência da

⁴⁸ SÁ-CARNEIRO In: BERARDINELLI, 2005, p.44

grandeza: seja ela sublime, ou, como revelam suas preferências simbólicas (espirais, labirintos, miragens) – francamente grotesca.

A poesia de Sá-Carneiro é toda feita deste entusiasmo – e de uma posterior “Queda” na frustração e no desespero pela impossibilidade de realização de seus sonhos:

“E eu que sou o rei de toda esta incoerência,
Eu próprio turbilhão, anseio por fixá-la
E giro até partir... Mas tudo me resvala
Em bruma e sonolência.

Se acaso em minhas mãos fica um pedaço de ouro,
Volve-se logo falso... ao longe o arremesso...
Eu morro de desdém em frente dum tesouro,
Morro á mingua, de excesso.

Alteio-me na cor à força de quebranto,
Estendo os braços de alma - e nem um espasmo venço!...
Peneiro-me na sombra - em nada me condeno...
Agonias de luz eu vibro ainda entanto.

Não me pude vencer, mas posso-me esmagar,
- Vencer ás vezes é o mesmo que tombar -
E como inda sou luz, num grande retrocesso,
Em raivas ideais, ascendo até ao fim:
Olho do alto o gêlo, ao gêlo me arremesso...

.....

Tombei...
E fico só esmagado sobre mim!...”⁴⁹

E ao enlevo inicial dos primeiros tempos segue-se a melancolia e a sensação de fracasso, que num crescendo levará o poeta ao suicídio. Para Benjamin:

As resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural ao homem são desproporcionais às forças humanas. Compreende-se que ele se vá enfraquecendo e busque refúgio na morte. A modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio, selo de uma vontade heroica, que nada concede a um modo de pensar hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas sim paixão heroica. É a conquista da modernidade no âmbito das paixões. Assim, o suicídio como a ‘paixão particular à vida moderna’, aparece na clássica passagem dedicada à teoria da modernidade. O suicídio de heróis antigos é uma exceção. Mas o suicídio podia aparecer ao poeta moderno como o único ato heroico que restara às populações doentias das cidades naqueles tempos reacionários. (BENJAMIN, 1994, p. 75).

⁴⁹ SÁ-CARNEIRO In: BERARDINELLI. p.65

Foi Hegel um dos primeiros filósofos a tecer estudos estritamente ligados à estética da poesia e a esculpir filosoficamente a ideia de que essa arte, tão especificamente diferente das demais, é capaz de fazer desdobrar com mais completude que qualquer outra manifestação artística, a totalidade de um dado acontecimento, de paixões, representações, da alternância dos movimentos dos ânimos e o decurso de uma ação (HEGEL, 2004, p.13), o que designaria a poesia como a verdadeira face da alma.

Diferentemente de muitos estudos, que observam Sá-Carneiro como o instável inconformado com o mundo, suicida aos 26 anos, a observação presente nos aponta um poeta um tanto distinto do que foi tachado, não poucas vezes, o nosso autor. Existe uma despreensão em sua obra; uma espécie de angústia e deboche de si mesmo. Os males que o assolavam parecem residir antes no retrato que ele entende de si, levando-o a conceber-se como um mártir de si mesmo. Em Sá-Carneiro, a insatisfação antes se faz pela figura do próprio corpo, um corpo irregular e insatisfeito. O depositário incongruente de uma figura perfeita.

As discussões acerca do corpo remontam à modernidade. Para tratarmos especificamente do corpo grotesco é necessário partir da teoria dicotômica bakhtiniana. No aspecto do macrocósmico, em que a relação temporal do corpo com a evolução o leva também a uma evolução com o mundo; e do microcósmico, no qual o mundo é descoberto pelo corpo como o seu espaço e permite que o seu interior dialogue com esse mundo exterior, parece residir um lugar em que o corpo apresentado por Sá-Carneiro acaba por ser compreendido. Se o corpo é um objeto que está situado no mundo, não pode logo ser entendido separadamente deste. Diz Bahktin: “Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do mundo, não está isolado, acabado, nem perfeito, mas ultrapassa-si a si mesmo, franqueia seus próprios limites” (1999, p.23). Essa dependência do corpo com o mundo nos reporta à noção do corpo grotesco em Sá-Carneiro, tanto o corpo físico como o literário, no qual ele se traduz.

O corpo grotesco é essencialmente moderno. Ele não se dobra à perfeição daquilo que é bem formado, até mesmo pelo lugar não existente do que é bem ou bonito na modernidade. O gosto passa agora pela identificação do que sou. Embora a ditadura da beleza através da mídia venha tentando

impor um modelo constituído como belo, esse belo parece não obedecer a um único parâmetro, senão muitos a comportar ideais de identidades andróginas, ou a combater uma ordem já estabelecida. O mundo moderno é atraído pelo diferente, pelo bizarro, pelo que rompe com a ordem:

Essa atração pelo mal formado, pelo desconjuntado, pelo grotesco é traço profundamente da arte moderna; esta vê na deformação um recurso privilegiado para romper a moldura estética classicizante e lançar no leitor aquele foco de perturbação de linhagem vanguardista. (1999, p.259).

Nessa perspectiva, o corpo assume um lugar diferente, que o permite ser compreendido apenas no campo microcósmino defendido por Bakhtin, em que o corpo se acomoda a um mundo que o comporta. O mundo não é mais a moldura regular para um corpo regular que nele se encaixe perfeitamente; ele assume diferentes molduras. Se o corpo moderno é essencialmente grotesco, e o grotesco não assume uma forma harmônica aceitável, então o mundo moderno passa a compor, ele mesmo, as variadas molduras para abrigar essa forma deformada.

É bem verdade que o corpo sempre assumiu uma posição importante nas relações. Pelo estereótipo, a construção do *ethos* é elaborada não pelo que se vê, mas pelo que se diz sobre. Ao construir, por exemplo, a imagem de um corpo pelo olhar, essa imagem pode corresponder apenas ao que o outro enxerga, mas é pela construção da palavra que o corpo é mais bem definido, como dirá o linguista Maingueneau:

O que o autor pretende ser, ele o dá a entender e mostra; não diz que é simples ou honesto, mostra-o por sua maneira de exprimir. O *ethos* está, dessa maneira, vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde ao seu discurso, e não ao indivíduo real. (1993, p.138).

Dessa forma, o corpo não pode ser definido nem isolado do mundo que bem ou mal o abriga, nem dos espelhos que o refletem por todos os lados. Não fosse isto, talvez a imagem de Sá-Carneiro por Almada Negreiros não pudesse ser recuperada, por se constituir antes uma caricatura, um equivalente plástico dos inúmeros retratos que de si mesmo fez o poeta. Veja-se o poema “Quase”, literalmente citado na caricatura:

Quasi

Um pouco mais de sol - eu era brasa,
Um pouco mais de azul - eu era além
Para atingir, faltou-me um golpe de asa ...
Se ao menos eu permanecesse alguém ...

Assombro ou paz ? Em vão ... Tudo esvaído
Num grande mar enganador d'espuma;
E o grande sonho despertado em bruma,
O grande sonho - ó dor ! - quasi vivido ...

Quasi o amor, quasi o triunfo e a chama,
Quasi o princípio e o fim - quasi a expansão ...
Mas na minh'alma tudo se derrama ...
Entanto nada foi só ilusão !

De tudo houve um começo ... e tudo errou ...
- Ai a dor de ser-quasi, dor sem fim ...
Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim,
Asa que se elançou mas não voou ...

Momentos de alma que desbaratei ...
Templos aonde nunca pus um altar ...
Rios que perdi sem os levar ao mar ...
Ânsias que foram mas que não fixei ...

Se me vagueio, encontro só indícios ...
Ogivas para o sol - vejo-as cerradas;
E mãos d' heroi, sem fé, acobardadas,
Puseram grades sobre os precipícios ...

Num ímpeto difuso de quebranto,
Tudo encetei e nada possuí ...
Hoje, de mim, só resta o desencanto
Das coisas que beijei mas não vivi ...

Um pouco mais de sol - e fora brasa,
Um pouco mais de azul - e fora além.
Para atingir faltou-me um golpe d'asa ...
Se ao menos eu permanecesse alguém ...⁵⁰

Se associarmos estas informações às que já obtivemos no poema “Aqueloutro”, anteriormente citado, percebe-se a incompatibilidade do ser que fala com o corpo que habita, mas não só com ele. O descompasso ocorre com a personalidade hesitante, com a inapetência para a ação. A indefinição da

⁵⁰ SÁ-CARNEIRO In: BERARDINELLI. p.60

forma no poema também acompanha a inapetência do sujeito – daí as reticências, os travessões, o tom de lamento em que afunda o “Esfinge Gorda”. Sobre essas indefinições formais, Moisés de Lemos Martins acredita que:

A indefinição das formas (rostos e mãos ganham forma num reino de sombras, quase se diluindo no relevo de uma paisagem desoladora), ajudam a projetar o destino humano como uma viagem tão labiríntica quão enigmática e o humano como um híbrido de sombra e luz, cuja textura parece fazer corpo com as sombras do deserto, com os fluxos de água e os seus vestígios se confundem com a pegada de um animal. (2011, p.59)

Sá-Carneiro desenvolve uma concepção moderna do corpo, embora não admitida nem aceite. O poeta ainda sofre por reconhecer em si, fisicamente, espiritualmente e esteticamente uma inadequação ao sublime. Mas é desta inadequação mesma que se constrói a sua obra de impressionante atualidade. O que parece notável na sua poesia parece estabelecer uma ponte com a mudança de paradigma na representação artística já prenunciada, por exemplo, por Charles Baudelaire na Europa, e por Augusto dos Anjos no Brasil. Todavia, enquanto estes parecem ser hóspedes de um mundo fragmentado, Sá-Carneiro é dele residente. Conhece seus fragmentos e por isso mesmo se mostra tão despedaçado, tão despido de uma ética moral que deveria caber aos poetas. Ele se auto-exila do cânone, que parece muito pequeno para abarcá-lo.

Situado, pois, num mundo distante do seu, o mundo do poeta é o mundo moderno. Embora os traços barrocos estejam desmascaradamente visíveis na poesia de Sá-Carneiro, seja pela irregularidade de seus pensamentos, seja pelo exagero de suas representações, ele não poderia ser analisado dentro de um período literário anterior à sua existência, uma vez que está, na verdade, bem adiante do tempo em que viveu. Quando Nietzsche apresenta o mundo “distorcido e reduzido a fragmentos”, espelha o cenário da poesia de Sá-Carneiro. O “bobo presunçoso” é a transgressão do pajem, educado para tal e confiável. A alma de um corpo grotesco já não é um a alma branca, mas um “asco de vômito” que expele uma repulsa voluntária. A autoimagem parece gerar um incômodo no poeta. Sua alma não difere da irregularidade de seu corpo.

Sá-Carneiro é portador de uma alma fragmentada e sem a moralidade que deveria caber aos poetas. O conflito é antes entre o corpo e o mundo, que ainda clama por um corpo geométrico, esguio, acentuado, entre o corpo e a alma. O corpo de Sá-Carneiro não é aprisionado pelo mundo que o abriga, por não referendar deste o modelo, mas é um corpo que transgride esse universo. Moderno? Não, Sá-Carneiro está em um período para além deste, pois o mundo moderno ainda encerra modelos, embora não consiga abrigar todos eles. O mundo interior de Sá-Carneiro não dialoga com o exterior, e classificá-lo como moderno talvez desmerecesse essa irregularidade criativa de um corpo antes em construção que acabado. Para Bakhtin:

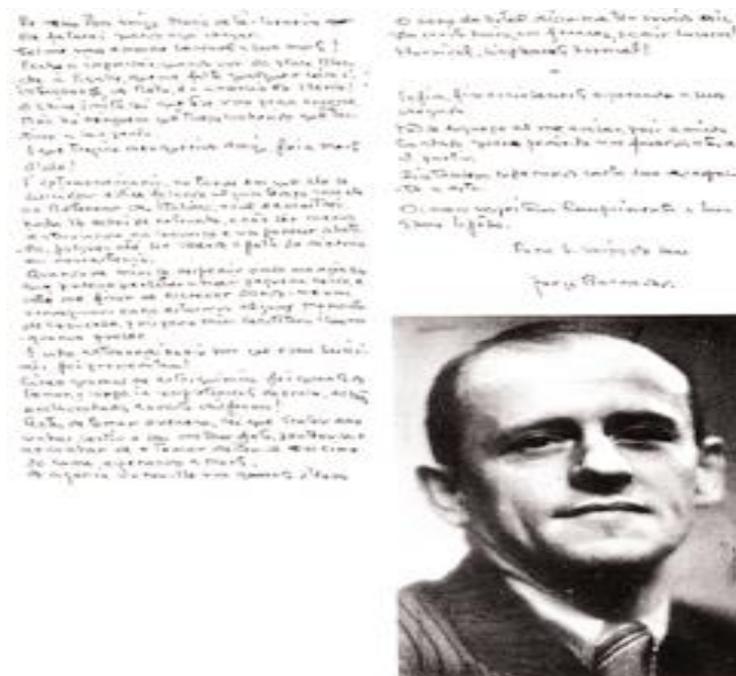
O corpo formado pelas profundidades fecundas e excrescências reprodutoras jamais se delimita rigorosamente do mundo: ele se transforma nesse último, mistura-se e confunde-se com este: mundos novos e desconhecidos nele se escondem, (1999, p.297).

Nessa bifurcação em que o grande passado transgride o futuro – clássico e moderno- para só então se formar um novo modelo estético que parece definir um corpo tão estranho nos moldes de uma literatura de berço psicologizante, o grotesco se instala não como ordem estabelecida, antes pelo caráter desterritorializador que sugere a definição do corpo em Sá-Carneiro.

Em excerto da carta de Jorge Barradas para José Pacheco de 06 de maio de 1916⁵¹ é possível perceber que o pintor e desenhista português já

⁵¹ Em 1916 uma feliz oportunidade permitiu-me realizar uma das minhas ambições mais caras: ir a Paris. Lá cheguei num momento tormentoso e crucial para França: os Alemães lançavam sobre Verdun uma feroz e esmagadora ofensiva. Era uma luta de gigantes, jogo angustioso de vida e de morte. Por Paris andei e nada mais fiz que ver e considerar que ver, viver, sentir era já um regalo precioso. Recordo agora uma tarde em que cruzei na Rue de la Madeleine com Mário de SÁ-CARNEIRO, trocamos apenas breves impressões sobre Paris. Ao despedir-se prometeu-me que daria notícias suas. De facto as tive, mas através da “concierge” do prédio onde eu morava. Mostrou-me a mulher uma lacónica notícia vinda num jornal cujo nome não me ocorre, e assim dizia: Un jeune poète futuriste portugais qui se tue. Penosa notícia que me comoveu e me magoou. “Mário de Sá-Carneiro suicidara-se tomando uma dose brutal de estricnina. Para assistir ao acto louco e trágico lembrou-se o Poeta, num requinte diabólico, de exigir que um amigo, nosso compatriota, comparecesse sem falta a uma hora estabelecida no quarto do modesto hotel onde se instalara. À hora marcada o homem compareceu, pequena coisa, e até me ficou de escrever dando-me um rendez-vous para estarmos alguns momentos de conversa, pois para mim constituía isso um grande prazer. E acto extraordinário porque o seu suicídio foi premeditado! Cinco gramas de estricnina foi Mário de Sá-Carneiro mal cuidando que ia ser testemunha do acto alucinante que seus olhos, com espanto e horror, presenciaram: Mário de Sá-Carneiro, o Poeta, contorcia-se, disforme e grotesco como os supliciados gravados por Goya, nas convulsões horripilantes do veneno mortal. Dias depois eu e um amigo comum fomos ao cemitério de Pantin, numa modesta

observa a estranheza que se inscrevia nos modos do poeta de *Orpheu*. Nela, verifica-se ainda o tom artisticamente grotesco que se acentua na forma dramática, bizarra e por que não dizer ficcional que Sá-Carneiro encerra sua vida de escritor. O corpo de Mário é descrito como uma “pobre figura desajeitada” cujo corpo é comparado por Barradas a um tronco curvado. O desenhista português ainda lembra que a única coisa que diferia da estranheza grotesca do corpo de Sá-Carneiro seriam suas mãos muito “delicadas e brancas”, as quais eram levadas constantemente ao ar, decerto pela vaidade do poeta, em gesticulações como que para compensar a incongruência inerente de seu corpo. (BARRADAS, In: CASTEX, 2011).



Excerto da carta de Jorge Barradas para José Pacheco sobre a morte de Mário de Sá-Carneiro e datada de 06 de maio de 1916. Em baixo, Jorge Barradas.

A imagem do grotesco não se encerra apenas nas discussões acerca do corpo de Sá-Carneiro. Ainda na carta de Jorge Barradas, a imagem do

homenagem, depor algumas flores na campa humilde. Ao regressarmos eu ia rememorando a sua pobre figura desajeitada, alto, curvando o tronco sobre as pernas canejãs, as faces cuidadosamente escanhoadas que lembravam as de um abade. Quando falava os seus braços agitavam-se de tal modo que parecia bailar. Mas alguma coisa nos surpreendia por não julgarmos pertencer-lhe: eram as mãos muito delicadas e brancas, distintas como uma Senhora de raça. O Poeta orgulhoso de as ter como que as arremessava para com elas, quem sabe?, cobrir o corpo infeliz.” António Rodrigues, Jorge Barradas, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, s/d.. (In: Latitudes, nº 11, maio, 2011).

corpo contorcendo-se ante o efeito da estricnina, horrendo, mais se assemelharia ao grotesco de Goya em suas pinturas: “Mário de Sá-Carneiro, o Poeta, contorcia-se, disforme e grotesco como os supliciados gravados por Goya, nas convulsões horripilantes do veneno mortal” (Ibidem, 2011).

É impossível, portanto acreditar que o grotesco tenha descartado de suas análises uma das figuras mais gigantemente grotescas de toda a literatura. Não deveria estar Sá-Carneiro apenas ao lado da irregularidade e assimetria da escrita de Rabelais, Rimbaud, Augusto dos Anjos, Baudelaire, entre outros, mas deveria ele merecer um estudo no qual o grotesco poderia servir-se de suas poesias, muito embora essa estética não dê conta de todo o caráter diferenciado ao qual se deu toda a grande pequena obra do nosso poeta.

O despropósito com que Mário parece escrever, o desleixo, a atitude despreocupada diante da vida, mais se parece com a incapacidade se assemelhar-se aos modos encaixados que a poesia deveria caber ainda no século XX. Da mesma forma que a vida do poeta é marcada pela transição de importantes séculos para a história da literatura, sua escrita parece carregar uma transição não do século XIX ao XX, mas expressamente do XX ao XXI, uma vez que suas inquietações parecem a frente das que se instauravam no espírito de seus contemporâneos.

Esse cerimonial construído em torno da imagem de Sá-Carneiro, por ele mesmo e pelo pintor Almada Negreiros resulta no desacerto, ou melhor, no casamento desacertado entre sua construção poética e sua imagem. O corpo é o motim para a construção, muito embora o poema em análise traga adiante dele um acervo bem maior das inquietações não aparentes que se constroem em torno de toda sua obra. É como se uma loucura pudesse ser associada a essa imagem irregular sem, em momento algum despida de uma genialidade, uma vez que o poeta é a junção de sua vida com sua obra; da realidade e da ficção, da simetria de seus pensamentos, e da falácia irregular que ele desenha em seus poemas. Sobre esse paradoxo interdependente, no qual a loucura parece a serviço da genialidade nos escreve Bakhtin.

Compreender o termo “louco” como um apura injúria, ou ao contrário como um puro louvor, [...] equivale a destruir todo o sentido dessa litania. Aliás, Triboulet (personagem da obra de Rabelais – sic!), é qualificado de

“morósofo”, isto é, “tolo-sábio”, Conhece-se a etimologia cômica dada por Rabelais ao termo “filosofia” eu seria a fine folie (bela loucura). Tudo isso é um jogo sobre a ambivalência da palavra e da imagem do louco. (1999, p.374).

Quando esse corpo “balofó” arrota o “império astral”, deixa a sensação de que um banquete foi degustado. O banquete do império, grandioso, conquanto não para o poeta. Esse ar de zombaria sobre o mundo caoticamente organizado. Esse desânimo do eu lírico após degustar um império grandiosamente astral condiz com a teoria de Bakhtin acerca do banquete.

Na absorção de alimentos, a fronteira entre o corpo e o mundo são ultrapassadas num sentido favorável ao corpo, que triunfa sobre o mundo, sobre o inimigo, que celebra a vitória, que cresce as suas expensas. Essa fase do triunfo vitorioso é obrigatoriamente inerente às imagens de banquete. Uma refeição não poderia ser triste. Tristeza e comida são incompatíveis (enquanto que a morte e a comida são perfeitamente compatíveis). O banquete celebra sempre a vitória, é uma propriedade característica de sua natureza. (1999, p. 247).

Embora não se perceba alegria na deglutição, ou melhor, esse dado no poema não nos é oferecido, o sentimento de inércia e falência, de tristeza após a absorção do banquete parece de fato incomodar. A comida, segundo Bakhtin, está de fato para a felicidade, porém a morte e a comida são compatíveis. Essa morte se verifica no poema pela ausência de sentimento deixada pela presença do banquete, que em Sá-Carneiro não é, mas foi. O sabor aqui sequer é mencionado, visto que a comida parece ter sido revestida de insatisfação. O balofó não é digno de saborear, e logo arrota o que ingeriu sem mesmo ter-lhe provado o sabor, pois o comer se associa à alegria, e esta, o poeta parece não ter conhecido.

2.2. A melancolia como doença da alma

Sugerir, eis o sonho. É a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado d'alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado d'alma, através de uma série de decifrações. Deve sempre haver um enigma na poesia.

Arnold Hauser

As marcas da melancolia enquanto sentimento que inibe o ânimo e sufoca-o ou simplesmente sem piedade o aniquila pode ser percebida na poesia de Sá-Carneiro de maneira desmedida. Sua poesia parece cercar-se de uma reunião sufocada daquilo que jamais poderia o "eu" emitir, senão por meio de seus amargos versos. O tom crescente de um grito degradante assola o recital de palavras em desacerto que revelam a angústia do sujeito construtor de uma autocomiseração que desfaz uma alegria jamais sentida. Seus versos revelam a dor de quem não é o que deveria ser; do perdido entre uma multidão que não o vê, não o sente, pois ele mesmo, não cabe nos anseios que este gigante plural bordou para si. Entre uma zona de intermédio, do sonho, do quase, do tédio, está a beleza de seus versos.

Em diferentes estilos de épocas, mais precisamente nas composições artísticas que os encerram, as temáticas recorrentes acabam por configurar o estilo que culminará na marca representante de uma dada composição. Em Sá-Carneiro, ele mesmo cria esse estilo. As temáticas que elege para sua criação transfiguram o propósito de um seguimento histórico convencionalmente instituído. Ele esculpe com a alma. Sua poesia é toda estilo de uma inquietude, de uma dor que sente sabendo-a. Em seus versos entoa o píforo da melancolia pelo desconforto de um mundo extremamente pequeno para dar conta da grandeza de seus desejos, ao mesmo tempo, um mundo covarde, maldoso, que lhe apresenta as suas grandiosidades com exibicionismo e nada o permite possuir. Nisso se inicia a trajetória inconformada de um herói que guerreou em um tempo tão curto, mas que esculpiu as mais nobres estátuas de uma guerra não aparente. O não reconhecimento de uma grandiosidade não projetada para fora, mais interiormente magnificente desperta em Sá-Carneiro, tanto pessoa

como artista uma autocomiseração pela grandiosidade ter sido percebida antes por ele que pelo mundo que tão mal o abriga.

A melancolia, o declínio, o suicídio, o fim, são mãos artistas que fazem da sua poesia a própria beleza. Os temas que presidiam outrora os estilos, aqui, devem parar diante dessa genialidade que se faz autônoma e que não segue os parâmetros meramente sociais, mas, antes, os parâmetros instituídos pela própria existência. É a insegurança, o medo, a incompletude que o fará membro de uma construção ímpar de um nome só. A melancolia em Sá-Carneiro não é tema, mas nascedouro de uma composição que a sente sem precisamente a dizer, embora não esteja expressamente dita, sua essência se estende pela escolha dos símbolos e signos que irão compor os versos. Acerca disso nos fala Kristeva:

A criação literária é esta aventura do corpo e dos signos que dá testemunho do afeto: da tristeza como marca da separação e como início da dimensão do simbólico da alegria, como marca do triunfo que me instala no universo do artifício e do símbolo [...] mas esse testemunho, a criação literária o produz num material bem diferente do humor. Ele transpõe afeto nos ritmos, nos signos e nas formas. O semiótico e o simbólico tornam – se as marcas comunicáveis de uma realidade afetiva presente e sensível (KRISTEVA 1989, p. 29)

Assim, a melancolia em Sá-Carneiro não se configura como pano de fundo, nem mesmo pelo vocábulo estritamente expresso, antes ela é linha que compõe o tecido de uma alma pela dor silenciada. Não tomando o vocábulo, nem mesmo o estudo dela como ente familiar de sua poesia, o poeta, por estar inserido num mundo que é apenas seu, acaba inserido na poesia, pois, “a arte da poesia não deve, inversamente, querer afirmar qualquer posição absolutamente isolada na efetividade concreta, mas deve, ela mesma viva, adentrar no seio da vida” (HEGEL, 2004, p.45).

Essa poesia, portanto, pode ser considerada a mais alta expressão do pranto inocente que não inibe sua dor por orgulho ou vaidade, tal qual uma criança que para a mãe canta sua dor em busca de auxílio. O eu confesso se materializa nas duras perseguições que o poeta traz para si. Em poesia, Sá-Carneiro sendo ele mesmo, despe-se de todas as máscaras para encontrar o perdido de si.

O princípio melancólico em Sá-Carneiro faz um percurso prenunciador de um fim que não poupa a morte. O apocalipse é o seu início. A morte principia um trajetória da poesia do fingidor português, e entrecorta as linhas em declínio acentuado. Para o “Fim” ele programa uma festa, pois sua vida, ela toda, veste-se de luto e anuncia a entrada da beleza sombria:

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

Que o meu caixão vá sobre um burro
Ajaezado à andaluza...
A um morto nada se recusa,
Eu quero por força ir de burro.⁵²

Aqui se constrói uma sátira em torno do ato fúnebre que comumente é agregado a morte, contudo, o tema soturno não é menos evocado nos versos. O tom decadente que parece desfazer-se pelo riso acaba por provocar uma piedade de quem já em mais nada crê, senão numa vida que necessita findar-se.

Finsteren Zeiten ou tempos “sombrios” é como qualifica Hannah Arendt a época em que viveram Walter Benjamin e Brecht, no entanto, acredita-se que o poeta da insatisfação, Sá-Carneiro, melhor aqui se encaixaria, uma vez que reside numa atmosfera em que mesmo com sol radiante, parece vazia e descolorida. Sua poesia se constrói numa espécie de redoma baça, em que de nada esvazia senão do próprio otimismo. Se para Calvino, 1990, a melancolia é a tristeza com um pouco de leveza, em Sá-Carneiro ela é próprio peso arrefecido em si.

A ideia de poesia enquanto melancólica já está prescrita no Romantismo, como anteriormente foi visto. O movimento literário agrega a ideia da morte, melancolia e tons fúnebres para expressar todo o sentimento do eu lírico em busca de dizer o que a alma sente. Aqui se retrata o drama humano e amores excessivamente trágicos. Nas artes, por exemplo, o ápice do trágico romântico estaria a serviço da revelação da dor como própria experiência, na experiência da “esfinge gorda”, a melancolia é a matéria bruta que se

⁵² SÁ-CARNEIRO. In: BERARDINELLI. 2005, p. 103.

cristalizará em poesia. “As queixas pela crueldade da existência, causa do sofrimento do artista e especialmente do escritor, lembram a atitude ambivalente de Sá-Carneiro perante elementos que para ele constituem o caminho da glória”, (BACARISSE, p.45), embora falida. Ele reina sobre tudo o que é desconforme, seu corpo e seus versos, configurando-se como o mais expresso tumulto de si, que abriga uma alma insana e superior a um mundo que não o compreende. Essa argúcia do espírito revela uma genialidade, que faz versos como quem esculpe a si. Desfazendo um braço e tracejando um rosto, eis a sua escultura:

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.

Aqui, Sá- Carneiro se revela pelo eu lírico como qualquer coisa, que não está em um lugar determinado, mais segue errante de um lugar a outro. Esse ponto intermediário onde se encontra o poeta pode ser definido como um entre lugar, entendido nas palavras de Silviano Santiago como “lugar da desconstrução da identidade do conceito e do conceito de identidade” (SANTIAGO, 2006, p. 37-38). O eu poético aqui não consegue perceber-se completo, ele é um errante desconstruído. Não sendo, todavia, ninguém, assume o lugar do intermédio que seria uma solução que foge às problematizações insurgentes quando um ser-pensamento procura superar-se sem sair de si, diferentemente daquilo que proporia Heidegger ao por o ser como grande mediador, transcendente puro e simples.

Em teorização livre, o espaço intermédio, deve ser percebido como não apenas uma entidade abstracta, mas também a dimensão em que se forma e se desenvolve a identidade pessoal de cada um de nós, assim, esse espaço intermédio, no qual se encontra o poeta seria o seu lugar de residência indenitária. Nele não habitam outros, sendo esse um lugar individual, do eu, num dado momento, conquanto nesse poema escrito em 1914, o “eu” esteja a denominar-se a coisa qualquer de um lugar “intermédio” cujo “eu” parece não

residir nem aqui nem lá, em *Manucure* ele parece encontrar-se, assim como tudo que nele reside.

***Manucure* como reflexo do poeta Mário de Sá-Carneiro**

Passa-se apenas um ano e o perdido encontra-se, embora só. Como tributo a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos, *Manucure* escrito em 1915, introduz-se a loucura, o caos depressivo de uma desordem inacabada. O poema abre-se como uma narrativa de quem desconsoladamente procura em um gesto neurótico a dissipação de sua tristeza: “Na sensação de estar polindo as minhas unhas, / Súbita sensação inexplicável de ternura, / Tudo me incluo em Mim – piedosamente” (2012, p.353).

O polimento das unhas, aqui metaforizado, fulgura-se no ato de roer as unhas pelo estado de angústia e sofrimento. O eu apresenta uma auto piedade refletida no espasmo de solidão: “Entanto eis-me sozinho no Café:/De manhã, como sempre, em bocejos amarelos./De volta, as mesas apenas – ingratas/E duras, esquinadas na sua desgraciosidade/Bocal, quadrangular e livre-pensadora...” (Ibidem, 2012).

O tom amarelo dos bocejos implica no sono da não luz, um afago de quem pesarosamente apenas existe sem sentir.

Embora a melancolia não esteja explicitamente contida em todos os versos do poema, ela abre seus versos e por eles navega de ponta a ponta. Enquanto desliza a vida numa Paris de sol, enquanto caminham seus amigos de “bigodes fartos”, o eu poético, aqui dito autobiográfico, continua a polir as unhas, ofendido pela vida que parece não importar-se com seu insigne infortúnio. Lá fora o sol, cá dentro, aterradoras sombras expelidas pelas náuseas que o dissecam amargamente. Em *Manucure*, circula um fastio, um esvaziamento do que poderia ser prazer. Há uma áurea de tristeza, como escreve Fernando Paixão, acerca do poema:

O sentimento geral é de tristeza... rodopiando sob a forma de palavras impregnadas de apelo sensorial... poemas que testemunham o trote

acelerado de anseios e medos; um ritmo poético, enfim, que transfigure em versos o dilaceramento (2003, p. 52).

Os estudos acerca do poema, quase todos eles se reportam ao caráter futurista que o compreende, mas há nesse texto algo inovadoramente pós-moderno. A destruição da sintaxe, o verbo no infinitivo, a abolição do advérbio, o abandono da analogia imediata – técnicas futuristas apresentadas por Marinetti em Manifesto Técnico da Literatura Futurista, em Manucure não parece ser o essencial. Os olhos que tentam identificar o novo, a quebra de paradigmas tão maceradamente utilizados pela até então literatura, ditos futuristas, na verdade não o serão. O não desprendimento ao lirismo exacerbado e a recorrência ao campo da análise de si mesmo leva Mário a desmascarar-se no poema. O disfarce futurista, do qual falará Berardinelli desliza-lhe da face e vê-se a alma do poeta mais uma vez em sua face:

Visivelmente influenciado pela “Ode Marítima” e pela “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos, o poeta procura nele identificar-se como coisa do presente, ver com os olhos “ungidos de novo”, esses olhos que ele diz futuristas, cubistas, inter-seccionistas, mas na verdade não o são. Como o heterônimo pessoano, usa o verso livre e branco, (ele que nunca abandonara os versos rimados e quase sempre medidos), as anáforas insistentes, as interjeições e as orações interjetivas; vale-se de recursos tipográficos; procura fundir-se com tudo aquilo que representa a nova beleza, cravando os dentes na madeixa dos caixotes, absorvendo com o olhar as inscrições coloridas dos fardos, acompanhando o movimento incessante dos cais e das estações. Mas o sujeito lírico rasga o disfarce futurista que o cobre e surge, aqui e ali, com os seus problemas permanentes: o narcisismo revelado na ternura com que vai polindo as unhas das mãos “longas e lindas”, que “eram feitas pra se dar” e na maiúscula com que o pronome da primeira pessoa [...] (2005, p.20).

Além desse lirismo, da recorrência ao “eu” em maiúsculo do qual fala a autora, ainda se percebe a obsessão das cores, a beleza sempre desconjuntada, emersa, como o espelho a refletir sua imagem. A predominância do ontem (passado) e do hoje (presente) que não soube viver, e o futuro pelo qual não suportou esperar. “É lá, no grande espelho de fantasmas/ Que ondula e se engolfa todo o meu passado/ Se desmorona o meu presente,/ E o meu futuro é já poeira...” (SÁ-CARNEIRO, In: TELES, 2012).

Manucure é de fato o seu grande espelho. Nele, todo o eu lírico deságua o berço das emoções, das sensações, num lamento crescente como a crescente foi o voo do nosso poeta, tão alto que as asas se lhe derreteram. Um poema autônomo, embora Pessoa o tenha tomado como *blague*, se foi a intenção, esta se perdeu e revelou o poeta.

As marcas inter-seccionistas se instalam pela justaposição do sonho com a realidade, “no qual as coisas vistas e sonhadas se inter-seccionam ou superpões ao longo do poema” (BACARISSE, 2005, p.21). As letras ondeiam num movimento concretista em que se verifica a tensão das palavras e coisas no tempo-espaço nas quais residem. A estrutura dinâmica é semelhante aos pensamentos do poeta de Orpheu, sem uma estrutura regular, porém não menos lógica e criativa.

É no ar que ondeia tudo! É lá que tudo existe!...

Assim como no ar pairavam seus pensamentos e estavam sempre suas mãos em nervosa e exibida gesticulação, seus versos denotam a instabilidade do seu pensamento, configurando-se antes como o reflexo de seu estado de alma, que de uma mera representação da poesia dita concreta.

As marcas futuristas na poesia de Sá-Carneiro são verdadeiramente um pretexto intencional. Não estão ali por acaso, mas não encerram o poema num modelo vanguardista. A entoada numérica, por exemplo, apresenta ainda uma interpretação que se assemelha ao reflexo da trajetória desconcertante do autor de *Manucure*.

1.3.4.5.6
7 7 7
8 8
2 0 1 3
4 1 4
5 9 6
1 1 1 1
5 5
0 0
∞ ∞ ∞ ∞

No início, ou o que parece sê-lo, à esquerda, temos uma sequência quase contínua dos números. Observe-se que o número 2 falta, provocando um desconcerto de linearidade, mas que logo é retomado pela sequência numérica convencional. No plano horizontal, como a distribuição numérica é organizada, encontramos o número dois na altura em que deveria estar para

garantir a sequência, porém em posição diferente e deslocado abaixo dos números 2 e 7. A sequência indo-arábica é reconhecida por comportar dez números, que compreende todos os algarismos de zero a nove, sendo este último àquele que conjugaria, se infinitos fossem os números, o fim.

Observe-se que o número 9 aparece apenas uma vez, não em posição final, mas exatamente no meio da sequência criada por Sá-Carneiro. O número que representaria o fim é exatamente o número 8. Essa distribuição numérica, bem como todo o poema que é uma volta constante a leitura do próprio criador dele pode ser entendida como a trajetória do poeta em vida. Marcado pela alinearidade, o número 9 representaria o fim que viria antes mesmo do número 8, que pela representação de um número infinito, como se observa no poema, pode ser entendido como a continuidade da obra do artista, sendo agora portanto maior que ele mesmo, e mais contínua que ele mesmo, pela imortalidade, coisa que julgando o poeta não comportar, a sua arte se perpetua, mas ele finda, antes mesmo de vê-la ascender.

E adiante a beleza. O culto a beleza que tanto sabia não ter. O poeta concerne beleza ao prosaico, e chama a atenção ao sentido da audição numa eterna sinestesia sibilante. A bandeja a cair das mãos do criado é uma maravilha sem fim, e os “ecos circulares, rútilos, farfalhantes” parecem querer acordar do sono de menino, o eu lírico, tão **FRÁGIL! FRÁGIL!** que é. Tão descontente. Com efeito a sua poesia encara as propostas estéticas simbolistas e vanguardistas, mas está para além destas, uma vez que inserem o leitor numa obscuridade compreensível e num desconcerto acertadamente belo. Isso já nos assegura Hugo Friedrich em suas considerações acerca da construção da poesia moderna.

O leitor passa por uma experiência que o conduz - também ainda antes que se perceba disto - muito próximo à característica essencial de tal lírica. Sua obscuridade o fascina, na mesma medida em que o desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada (...) (1991, p.06).

Destarte, *Manucure* inscreve Sá-Carneiro na estética não do moderno, mas do pós-moderno, de sorte que os parâmetros futuristas do manifesto

publicado no *Le Figaro* a 20 de fevereiro de 1909 parece não enquadrar o poema de nosso autor numa escola literária estanque. O poeta saturnino foi apressadamente analisado pela sua obra, não tendo pois, sido compreendido pela grandeza que dela expirava, como assegura Massaud Moisés:

Apostado no afã de explicar a sua arte, compreender o incognoscível em que naufraga e o Mistério que indaga, e refutar os críticos apressados de sua obra, o poeta nelas inscreve trechos de metalinguagem que confirmam a percuciente consciência estética e a modernidade avançada de seu procedimento literário. (1975, p.169).

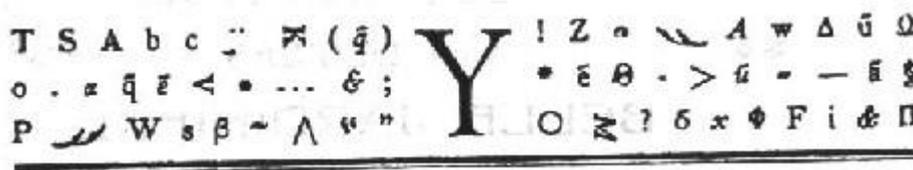
Por isso mesmo é que nele não se encontra nem a regularidade da poesia parnasiana, nem a abolição completa da pontuação, nem a destruição da sintaxe, pois nele reside a necessidade de não reproduzir o modelo de vanguarda, mas antes de tudo de refletir as inquietações do poeta. Desta forma, *Manucure* nos conduz ao não familiar do qual falará Friedrich, pois o universo do poema é antes o espelhamento do poeta que o pensou, que de todos.

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos - das coisas e dos homens - não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se - como ponto de partida para a sua liberdade - absorveu-a com alguns resíduos. A realidade desprendeuse da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções - repudiadas como prejudiciais -, que são necessárias - a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. (FRIEDRICH, 1991, p. 08).

Essa liberdade despreendida da ordem espacial da qual fala Friedrich, e também observada no poema aqui analisado parece, contudo não dialogar com a desordem que paira sobre o eu lírico.

A nostalgia do polir das unhas é aparentemente uma atividade tranquila. Antes, ela figura a estranha sensação de solidão e deslocamento no qual ele se encontra. A ambiguidade do que é real e do que é sonho no poema é também a ambiguidade da personalidade que tanto deixou os críticos sem uma definição precisa do que foi Sá-Carneiro. Note-se no excerto do poema abaixo, que na distribuição dos símbolos e letras, existe a ruptura pelo eixo

centralizador representado aqui pela letra y. Na simbologia das letras, essa letra em formato de garfo representaria a ambiguidade, sendo uma letra incisiva, angulosa e de uma elegância singular.



Essa análise não se distancia do poeta, que é uma figura ambígua tanto em arte como em vida, e que mais uma vez permite ser interpretado em *Manucure*, aqui entendido como já dantes foi dito, como reflexo dele mesmo.

A atitude desafiadora de Mário enquanto escritor, que tão breve o foi, se fez de forma grandiosamente rápida. Ele era poeta e não sabia que o era. Escreve muito jovem, tendo iniciado aos doze anos, ainda criança sua trajetória poética. “Como Minerva, que já sai adulta e armada da cabeça de Júpiter, a poesia de Sá-Carneiro nasce, em 1913, madura e na plena posse de seus recursos” (BERARDINELLI, 2005, p.18). Mas não pode ver os aplausos nunca reverenciados em vida, a sua poesia. Ficou entre o que era e entre o que escolhera ser, ele, que:

Escolheu ser “moderno”,⁵³ o moderno possível às vésperas da I grande guerra, numa quadra em que publicavam os “ismos” de vanguarda, todos freneticamente assimilados, como se pudesse dar-lhes a senha para atingir o além desejado. Futurismo, cubismo, sensacionismo, interseccionismo, paulismo, tudo experimentou e tudo convocou por sua obra: o substrato vinha-lhe do decadentismo e do simbolismo, caldeados pelo processo de sutílização referido por Fernando Pessoa nos artigos em que examinava a produção poética do tempo herdeiro do idealismo finissecular, Sá-Carneiro acrescenta-lhe um estremar de sensibilidade e uma consciência nova, contemporânea das investigações estéticas levadas a efeito nas primeiras vintenas deste século. (MOISÉIS, 1975, p.169).

⁵³ O moderno aqui é entendido como pós-moderno, uma vez que Sá-Carneiro em sua obra não se presta a encerrar-se numa escola dita futurista, decadentista ou mesmo simbolista, como por quase cem anos vem sendo estudado, mas, é precursor de uma era em que o poema passa a servir para traçar maduramente o perfil desse nosso tempo que vem sendo chamado “pós-modernidade”.

Mas na ânsia de acordar, o poeta adormece, e abandona o palco que ainda o tornaria o expoente mais elevado da literatura portuguesa.

MANUCURE⁵⁴

Na sensação de estar polindo as minhas unhas,
Súbita sensação inexplicável de ternura,
Tudo me incluo em Mim – piedosamente.
Entanto eis-me sozinho no Café:
De manhã, como sempre, em bocejos amarelos.
De volta, as mesas apenas – ingratas
E duras, esquinadas na sua desgraciosidade
Bocal, quadrangular e livre-pensadora...
Fora: dia de Maio em luz
E sol – dia brutal, provinciano e democrático
Que os meus olhos delicados, refinados, esguios e citadinos
Nem podem tolerar – e apenas forçados
Suportam em náuseas. Toda a minha sensibilidade
Se ofende com este dia que há-de ter cantores
Entre os amigos com quem ando às vezes –
Trigueiros, naturais, de bigodes fartos –
Que escrevem, mas têm partido político
E assistem a congressos republicanos,
Vão às mulheres, gostam de vinho tinto,
De peros ou de sardinhas fritas...
E eu sempre na sensação de polir as minhas unhas
E de as pintar com um verniz parisiense,
Vou-me mais e mais enternecendo
Até chorar por Mim...
Mil cores no Ar, mil vibrações latejantes,
Brumosos planos desviados
Abatendo flechas, listas volúveis, discos flexíveis,
Chegam tenuamente a perfilar-me
Toda a ternura que eu pudera ter vivido,
Toda a grandeza que eu pudera ter sentido,
Todos os cenários que entretanto Fui...
Eis como, pouco a pouco, se me foca
A obsessão débil dum sorriso
Que espelhos vagos reflectiram...
Leve inflexão a sinusar...
Fino arrepio cristalizado...
Inatingível deslocamento...
Veloz faúlha atmosférica...

E tudo, tudo assim me é conduzido no espaço
Por inúmeras intersecções de planos
Múltiplos, livres, resvalantes.

É lá, no grande Espelho de fantasmas
Que ondula e se entregolfa todo o meu passado,

⁵⁴ SÁ-CARNEIRO, In: TELES. 2012. p. 353-364.

Se desmorona o meu presente,
E o meu futuro é já poeira...

.....

Deponho então as minhas limas,
As minhas tesouras, os meus godets de verniz,
Os polidores da minha sensação –
E solto meus olhos a enlouquecerem de Ar!
Oh! poder exaurir tudo quanto nele se incrusta,
Varar a sua Beleza – sem suporte, enfim! –
Cantar o que ele revolve, e amolda, impregna,
Alastra e expande em vibrações:
Subtilizado, sucessivo – perpétuo ao Infinito!...

Que calotes suspensas entre ogivas de ruínas,
Que triângulos sólidos pelas naves partidos!
Que hélices atrás dum voo vertical!
Que esferas graciosas sucedendo a uma bola de ténis! –
Que loiras oscilações se ri a boca da jogadora...
Que grinaldas vermelhas, que leques, se a dançarina russa,
Meia nua, agita as mãos pintadas da Salomé
Num grande palco a Oiro!
– Que rendas outros bailados!

Ah! mas que inflexões de precipício, estridentes, cegantes,
Que vértices brutais a divergir, a ranger,
Se facas de apache se entrecruzam
Altas madrugadas frias...

E pelas estações e cais de embarque,
Os grandes caixotes acumulados,
As malas, os fardos – pêle-mêle...
Tudo inserto em Ar,
Afeiçoado por ele, separado por ele
Em múltiplos interstícios
Por onde eu sinto a minh'Alma a divagar!...

– Ó beleza futurista das mercadorias!

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

FRÁGIL! FRÁGIL!

843 – AG LISBON

492 – WR MADRID

Ávido, em sucessão da nova Beleza atmosférica,
O meu olhar coleia sempre em frenesis de absorvê-la
À minha volta. E a que mágicas, e m verdade, tudo baldeado
Pelo grande fluido insidioso,
Se volve, de grotesco – célere,
Imponderável, esbelto, leviano...
– Olha as mesas... Eia! Eia!
Lá vão todas no Ar às cabriolas,

Em séries instantâneas de quadrados
Ali – mas já, mais longe, em losangos desviados...
E entregolfam-se as filas indestrinçavelmente,
E misturam-se às mesas as insinuações berrantes
Das bancadas de veludo vermelho
Que, ladeando-o, correm todo o Café...
E, mais alto, em planos oblíquos,
Simbolismos aéreos de heráldicas ténues
Deslumbra m os xadrezes dos fundos de palhinha
Das cadeiras que, estremunhadas em seu sono horizontal,
Vá lá, se erguem também na sarabanda...

Meus olhos ungidos de Novo,
Sim! – meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos interseccionistas,
Não param de fremir, de sorver e faiscar
Toda a beleza espectral, transferida, sucedânea,
Toda essa Beleza-sem-Suporte,
Desconjuntada, emersa, variável sempre
E livre – em mutações contínuas,
Em insondáveis divergências...
– Quanto à minha chávena banal de porcelana?

Ah, essa esgota-se em curvas gregas de ânfora,
Ascende num vértice de espiras
Que o seu rebordo frisado a oiro emite...

É no ar que ondeia tudo! É lá que tudo existe!...

...Dos longos vidros polidos que deitam sobre a rua,
Agora, chegam teorias de vértices hialinos
A latejar cristalizações nevodadas e difusas.
Como um raio de sol atravessa a vitrine maior,
Bailam no espaço a tingi-lo em fantasias,
Laços, grifos, setas, ases – na poeira multicolor –.

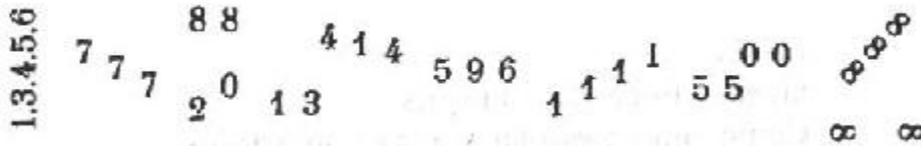
APOTEOSE

.....

Junto de mim ressoa um timbre:
Laivos sonoros!
Era o que faltava na paisagem...
As ondas acústicas ainda mais a sutilizam:
Lá vão! Lá vão! Lá correm ágeis,
Lá se esgueiram gentis, franzinas corças de Alma...

Pede uma voz um número ao telefone:
Norte - 2, 0, 5, 7...
E no Ar eis que se cravam moldes de algarismos:

ASSUNÇÃO DA BELEZA NUMÉRICA



Mais longe um criado deixa cair uma bandeja...
Não tem fim a maravilha!
Um novo turbilhão de ondas prateadas
Se alarga em ecos circulares, rútilos, farfalhantes
Como água fria a salpicar e a refrescar o ambiente...

-Meus olhos extenuaram de Beleza!

Inefável devaneio penumbroso-
Descem-me as pálpebras vislumbradamente...

.....
...Começam-me a lembrar anéis de jade
De certas mãos que um dia possuí-
E ei-los, de sortilégio, já enroscando o Ar...
Lembram-me beijos -e sobem
Marchetações a carmim...

Divergem hélices lantejoulares...
Abrem-se cristas, fendem-se gumes...
Pequenos timbres de ouro se enclavinham...
Alçam-se espiras, travam-se cruzetas...
Quebram-se estrelas, soçobram plumas...

Dorido, para roubar meus olhos à riqueza,
Fincadamente os cerro...

Embalde! Não há defesa:
Zurzem-se planos a meus ouvidos, em catadupas,
Durante a escuridão -
Planos, intervalos, quebras, saltos, declives...

- Ó mágica teatral da atmosfera,
- Ó mágica contemporânea - pois só nós,
Os de Hoje, te dobramos e fremimos!

.....

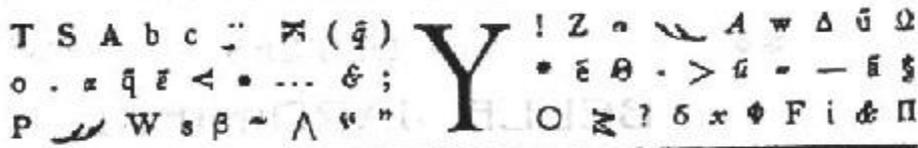
Eia! Eia!
Singra o tropel das vibrações
Como nunca a esgotar-se em ritmos iriados!
Eu próprio sinto-me ir transmitindo pelo ar, aos novelos!
Eia! Eia! Eia!...

(Como tudo é diferente
Irrealizado a gás:
De livres-pensadores, as mesas fluídicas,
Diluídas,
São já como eu católicas, e são como eu monárquicas!...)

.....
.....

Sereno,
Em minha face assenta-se um estrangeiro
Que desdobra o Matin.
Meus olhos, já tranqüilos de espaço,
Ei-los que, ao entrever de longe os caracteres,
Começam a vibrar
Toda a nova sensibilidade tipográfica.

Eh-lá! Grosso normando das manchettes em sensação!
Itálico afilado das crônicas diárias!
Corpo 12 romano, instalado, burguês e confortável!
Góticos, cursivos, rondas, inglesas, capitais!
Tipo miudinho dos pequenos anúncios!
Meu elzevir de curvas pederastas!...
E os ornamentos tipográficos, as vinhetas,
As grossas tarjas negras,
Os puzzles frívolos - e as aspas... os acentos...
Eh-lá! Eh-lá! Eh-lá!



- Abecedários antigos e modernos,
Gregos, góticos,
Eslavos, árabes, latinos -,
Eia-hô! Eia-hô! Eia-hô!...

(Hip! Hip-lá! Nova simpatia onomatopaica,
Recendente da beleza alfabética pura:
Uu-um... kess-kress... vliim... tlin... blong... flong... flak...
Pâ-am-pam! Pam... pam... pum... pum... Hurrah!)

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

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

MARINONI LINOTYPE

O SECULO BERLINER TAGEBLATT

LE JOURNAL LA PRENSA

CORRIERE DELLA SERA THE TIMES

NOVOÏE VREMIÁ

Por último desdobra-se a folha dos anúncios...
— Ó emotividade zebrante do Reclamo,
Ó estética futurista — *up-to-date* das marcas comerciais,
Das firmas e das tabuletas!...



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

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

Antes de me erguer lembra-me ainda,
A maravilha parisiense dos balcões de zinco,
Nos bares... não sei porquê...

*-Un vermouth-cassis... Un Pernod à l'eau...
Un amer-citron... une grenadine...*

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

Levanto-me...

-Derrota!

Ao fundo, em mayor excesso, há espelhos que refletem

Tudo quanto oscila pelo Ar:

Mais belo através deles,

A mais sutil destaque...

-Ó sonho desprendido, ó luar errado,

Nunca em meus versos poderei cantar,

Como ansiara, até ao espasmo e ao Oiro,

Essa beleza pura!

Rolo de mim por uma escada abaixo...

Minhas mãos aperreio,

Esqueço-me de todo da idéia de que as pintava...

E os dentes a ranger, os olhos desviados,

Sem chapéu, como um possesso:

Decido-me!

Corro então para a rua aos pinotes e aos gritos:

-Hilá! Hilá! Hilá-hô! Eh! Eh!...

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

9; VLIIMIIM...

BRÁ-ÔH... BRÁ-ÔH... BRÁ-ÔH!...

FUTSCH! FUTSCH!...

ZING-TANG... ZING-TANG...

TANG... TANG...

TANG...

PRA Á K

K!...

Esse aparente desleixo ante os acontecimentos, a solidão no café, nos reporta a cidade de Paris, na qual Baudelaire passeia sem misturar-se a agitação circundante. Se “o mundo exterior pouco lhe interessava; talvez o percebesse, mas de qualquer modo não o estudava” (BENJAMIN, 1994, p.71), talvez a Sá-Carneiro interessasse bem menos. Esse desinteresse pelo mundo assemelha-se ao que se figura no poema. A atividade de polir as unhas é bem mais interessante. O eu lírico enfatiza-se em todo o seu percurso poético.

É certo que em Baudelaire, após a vida de boêmias, todo o luxo será substituído por duas camisas apenas e sapatos furados, como escreve em carta a sua mãe em 26 de dezembro de 1856, confessando os sofrimentos físicos, enquanto que em Sá-Carneiro, o luxo parece necessário, não obstante, não para revestir um homem moralmente ético, pelo contrário, talvez para esconder a falta de ética que ele mesmo não encontrava em si, enquanto artista.

O verniz parisiense com que poliu as suas unhas parece, contudo ter perdido o brilho. Ancorado pela busca sem sucesso do “completo” segue o poeta a Paris de sol, brilhante e cosmopolita, a buscar a luz que em Lisboa não o alumia. “Dentre esses breves anos, o poeta se entreteve e se enganou a si próprio, pensando que Paris lhe podia ser a medicina para o tédio ou a angústia de viver diminutivamente, as suas personagens” (SÁ-CARNEIRO In: QUADROS, 19__], p.24), as quais se mostraram mais fieis a si que seu próprio criador.

A expressão “incompletude”, que embora não se destaque na poesia de Sá-Carneiro pelo signo expresso, pode ser entendida aqui como a paráfrase do próprio poeta, uma vez que o sujeito melancólico o é pela falta de algo, e parece que ao nosso poeta, esse algo sempre esteve a faltar. A ausência de racionalização de seus versos é o reflexo da sua entrega, como escreve Fernando Paixão: “Sá-Carneiro imobilizado pelo próprio fascínio e assombro de sua aventura, pouco se dedica a racionalizar os fundamentos que unem o sentir ao pensar; constrói a sua experiência entregando-se aos próprios versos” (2003, p.52).

Não muito distante dessa relação semântica que emana da arte para a vida e da vida para a arte, experimenta-se a lacuna que rompe a poesia de Sá-Carneiro, e o leva a “compensar as suas carências pelo que a arte possui de belo e emocionante” (BACARISSE, p.47). Um gênio louco influenciado pela melancolia ou produtor dela mesma? Escultor de uma poesia decadentista? Certamente não apenas. Nosso autor como já foi dito estava para “além disso”. O poeta de Orpheu parece escrever num espaço de insanidade nada inocente, atingido por um estado de humor negro, o qual revelará a sua verdadeira face. Como diferenciar o gênio do louco que ora parece dizer em poesia sua vida, ora parece dissimulá-la? Essa diferenciação é anulada por Pigeaud quando afirma: “Entre o gênio e o louco não há diferença de natureza, mas de grau. A loucura é um estado paroxístico do temperamento da bile negra. Esse humor, ora frio, ora quente, é extremamente instável e delicado” (PIGEAUD, 2009 p.105).

Essa instabilidade pode ser acentuadamente observada em *Como eu não possuo*. É pela falta que o poeta apresenta-se melancólico. O “não ter” insere o homem numa condição de perdido, pois não tendo, já não sabe quem é, e não sabendo quem é não poderá se encontrar. Para Julia Kristeva, “melhor fragmentado, retalhado, cortado, engolido, digerido do que perdido” (1989 p.18), uma vez que o ser que não possui, vive de um imaginário incompleto para em vão tentar completar-se. Sá-Carneiro vive sua própria obra, e não a vida. Para A. de Castro Gil, Sá-Carneiro nunca teve vida, já que “a vida é encontrar forma á vida”. (C.f: BACARISSE, p.47). Talvez por essa busca incessante sem sucesso é que o poeta da melancolia nunca nada possuísse: “Olho em volta de mim. Todos possuem ---/ Um affecto, um sorriso ou um

abraço./ Só para mim as ânsias se diluem/ E não possuo mesmo quando enlaço” (SÁ-CARNEIRO. In: BERARDINELLI. 2005, p.61)

O mundo fugidio, como águas nas mãos materializa-se em poesia. Não à toa Sá-Carneiro se faz tão esplendoroso poeta. A facilidade de esculpir com pedra e ferramenta em mãos, não seria a mesma que ter que esculpir com o “nada”. O poeta procura a poesia por ser um ente melancólico. Esse conhecimento não é a ausência, conquanto nasça dela. Ele transfigura a realidade, por meio da alegoria, em poesia. Para escrever a melancolia, antes de ser poeta, é necessário ter, portanto, intimidade com ela:

“São os melancólicos que são ligados à poesia [...] Assim, o conhecimento poético não é um conhecimento passivo. Ele é essencialmente a arte da metáfora. Assim, a poesia está ligada ao corpo ao humor, mas não é a reprodução passiva de uma parte do mundo [...] o poeta transforma a realidade em uma metáfora que se assemelha a um sonho; o interprete do sonho reconverte um sonho que se assemelha a uma metáfora da realidade” (PIGEAUD, 2009 p.113).

Nessa metaforização do que sente o poeta, a dor transforma o que dantes era imaterial em algo material. O verso esculpe o invisível. Pois, “Não é retórica a poesia, nem eloquência. É dor. Dor estilizada, dor de amor, dor de saudade, dor de esperanças, dor de ilusões murchas, dor de anseios vagos, dor da impotência, dor do inexprimível.” (LOBATO, 2008 p.98). A poesia é não ter quando se mais anseia, é afogar-se em uma dor que apenas dela se verdadeiramente exprime, como grita baixinho a esfinge.

Como Eu não Possuo

Olho em volta de mim. Todos possuem -
Um afecto, um sorriso ou um abraço.
Só para mim as ânsias se diluem
E não possuo mesmo quando enlaço.

Roça por mim, em longe, a teoria
Dos espasmos golfados ruivamente;
São êxtases da côr que eu fremiria,
Mas a minh'alma pára e não os sente!

Quero sentir. Não sei... perco-me todo...
Não posso afeiçoar-me nem ser eu:
Falta-me egoísmo pra ascender ao céu,
Falta-me unção pra me afundar no lôdo.

Não sou amigo de ninguém. Pra o ser
Forçoso me era antes possuir
Quem eu estimasse - ou homem ou mulher,
E eu não logro nunca possuir!...

Castrado de alma e sem saber fixar-me,
Tarde a tarde na minha dor me afundo...
Serei um emigrado doutro mundo
Que nem na minha dor posso encontrar-me?...

* * * * *

Como eu desejo a que ali vai na rua,
Tão ágil, tão agreste, tão de amor...
Como eu quisera emmaranhá-la nua,
Bebê-la em espasmos d'harmonia e côr!...

Desejo errado... Se a tivera um dia,
Toda sem véus, a carne estilizada
Sob o meu corpo arfando transbordada,
Nem mesmo assim - ó ânsia! - eu a teria...

Eu vibraria só agonizante
Sobre o seu corpo de êxtases dourados,
Se fôsse aquêles seios transtornados,
Se fôsse aquêles sexo aglutinante...

De embate ao meu amor todo me ruo,
E vejo-me em destrôço até vencendo:
É que eu teria só, sentindo e sendo
Aquilo que estrebucho e não possuo.⁵⁵

É o ser dotado de alma, cuja condição errante o lança no abismo da memória. Órfão desse mundo que nunca lhe serviu de ventre possuía a mãe biológica, Lisboa e a mãe de coração, a Paris que tanto amava. O mundo, porém, é um globo do desconhecido, que lhe parece estranho, enquanto ele, filho bastardo não a toa se interroga: “Serei um emigrado doutro mundo”? Sem saber onde desesperadamente se encontra, pela palavra, ele prova viver numa descentralidade absoluta, já que:

O tempo em que vivemos sendo o do nosso discurso, a palavra estranha, retardada, ou dissipada do melancólico o conduz a viver numa temporalidade descentrada. Ela não escoá, o vetor antes depois não a governa, não a dirige de um passado para uma finalidade. [Por isso] o melancólico é uma memória estranha, tudo findou, e ele parece dizer - mas eu permaneço fiel a esta coisa finda (KRISTEVA, 1989 p. 61).

⁵⁵ SÁ-CARNEIRO. In: BERARDINELLI. 2005, p.61.

Assim, o mundo destruído e arrefecido pela dor da perda atravessa todo o poema. O não possuir leva-o a condição de solitário em uma selva habitada. Essa solidão leva o poeta a escrever desesperadamente, escrever o que sente, como se apenas assim pudesse materializar o vazio que tanto o oprime. É a verdade de um silêncio que não mais adormecido quer gritar. Aqui, a escrita o arrancaria do caminho do “só”. A letra, sua própria confissão, ganha alma e vive para agora acompanhá-lo. Sobre a solidão do poeta que esculpe ao escrever, já testemunha Lages ser o mote para a sua criação. A autora ao traduzir Benjamin assegura ser o ato de escrever uma ideia dos melancólicos, e confessa, “uma melancólica disposição de espírito, inimiga de meu temperamento natural, mas provocada pela tristeza da solidão em que vivo sumido há alguns anos, engendrou em mim a ideia de escrever” (LAGES, 2002 p. 36). Assim, em Sá-Carneiro, não diferentemente do que se passa com os demais escritores, o humor negro passa a ser a fonte inspiradora, a linha que borda o tecido da alma.

O vazio deixado pelo que “não foi” configura-se numa espécie de engano, de um quase vivido. Aqui se pode perceber a eterna incompletude do que poderia ter sido. O objeto é dado na imaginação, mas tomado pela realidade.

Sensações. Narcisismo. Dispersão dos sentidos. Muitas foram as voltas em torno aos versos de Sá-Carneiro para que nestas páginas finais, estejamos livres para considerar o nosso autor à luz de uma ótica “exterior” ao seu imaginário. (PAIXÃO, 2003, p.121).

O desejo jamais realizado é transformado numa frustração íntima que acaba por culminar na aniquilação do sonho do poeta, conquanto não pare de sonhar, ainda que um sonho falido. Kristeva acredita ser a tristeza o nutriente do que poderia ser realizado. É pela falta, pela elipse advinda de certa melancolia que os desejos do poeta ressuscitam. (Cf. KRISTEVA, 1989 p. 98). Os sonhos, nos versos de *Quasi* são comparados a um mar de enganos, e o seu esvaír, a verdadeira dor expressa.

Assombro ou paz? Em vão... Tudo esvaído
Num baixo mar enganador d'espuma;
E o grande sonho despertado em bruma,
O grande sonho — ó dor! — quase vivido...⁵⁶

Talvez por sempre encontrar na busca apenas um vazio, o poeta siga como um errante sonhador. É a negação do sonho que faz com que ele mesmo ressuscite, pois o objeto perdido adormece na memória, mas permanece vivo no inconsciente. Segundo Lages, “todo drama de relacionamento do melancólico com o objeto perdido é um drama que se dá no ambíguo cenário inconsciente, estando sujeito, portanto, a suas leis arbitrárias e ambivalentes” (LAGES 2002 p. 59).

É preciso dizer a dor, é preciso nomeá-la para tornar presente o que apenas existe na idealização, sendo essa até mais valorizada que o real, uma vez que este é o que inquieta a alma do poeta, alma que não cabe nesse mundo desconforme. É bem por isso que em não poucos versos, Sá-Carneiro entoava a dispersão da sua personalidade e a recusa do real, acentuando continuamente a dolorosa trajetória desse eu tão desmedido em si mesmo: “Não sinto o espaço que encerro/ Nem as linhas que projecto:/ Se me olho a um espelho, erro./ Não me acho no que projecto”. (SÁ-CARNEIRO, In: BERARDINELLI, 2005, p. 55)

E cada vez mais é menos presente esse corpo em si. A metade se configura pelo todo, um todo que tendo sido idealizado foge constantemente de suas mãos. O eu se declara eternamente incompleto quando a si busca: “Eu não sou há grandes pontes/Que um outro, só metade quer passar” (Ibidem, 2005, p. 74). Essa perda da outra parte e busca constante dela nos reporta ao desdobramento incessante ao qual se deram *Eros* e *Psiqué*. A busca do amor que persiste na alma. O suicida incompreendido, a esfinge gorda, essa coisa qualquer de intermédio como se autodenominava possuía uma grande força para sofrer e dessa força desenhava seus versos.

Quando Eliot escreve acerca de Baudelaire mencionando-o como poeta que escreve a sua própria dor, ele acaba despropositadamente tecendo um discurso que muito se aproxima de Sá-Carneiro. Suas palavras referendam a criação poética do nosso gênio-louco quando diz:

⁵⁶ Segunda quadra do poema Quasi. SÁ-CARNEIRO. In: BERARDINELLI. 2005, p.60.

Ele foi um desses que possuem grande força apenas para sofrer. Não podia escapar pelo sofrimento e não podia transcendê-lo, de modo que atraía a dor para si. Mas o que acabou por fazer, com essa imensa força passiva e suscetibilidades que nenhuma dor poderia comprometer, foi estudar seu sofrimento (ELIOT, 1989, p. 212).

Embora estivesse Eliot a analisar o poeta francês, vê-se aqui nitidamente a assertiva como um estudo da alma portuguesa, quando nos insere pela poesia numa exegese de seu próprio sofrimento. O que Eliot chama de suscetibilidades, entenderíamos aqui como sensibilidade, que nunca faltou a um só verso do nosso poeta, embora muitas vezes sua poesia pareça disfarçadamente fria.

O declínio em Sá-Carneiro é pura beleza. Seus versos destilam infelicidade e magia. A leitura torna-se do outro e o sofrimento transforma-se em partilha: “Sou estrela ébria que perdeu os céus/ Sereia louca que deixou o mar/ Sou templo prestes a ruir sem deus,/Estátua falsa ainda erguida ao ar” (Ibidem, 2005, p. 59). Ele é o astro de suas composições, e nesse pódio ele atinge a universalidade. Sua angústia é andrógena e até os seres inanimados são poetizados com sentimento. Quando diz ser estrela, sereia, estátua, o poeta passeia pela feminilidade, mas logo é macho, sendo templo, e é ao mesmo tempo matéria apenas, matéria do espaço, do mar, e feitura dos homens. Enquanto que o céu o entontece e o põe no plano mais uma vez da perda, o mar o enlouquece, o confunde, o templo embora imperioso é pura ruína e a estátua o seu retrato: escultor altivo apenas pelo fingimento, sua verdade é mesmo a queda.

Essa descrição dos objetos nos versos acima já sinaliza para a grandiosidade do homem em um mundo que não dá conta dos seus anseios. Ele está sempre acima dos mortais, dos homens que pensam ser grandes. Ele é estrela, pois cobre em sapiência a alma humana. Está por sobre sua cabeça e brilha sobre todos. Embora no complemento do verso ele atribua a falência a esse astro, ele é o astro, embora baço. Ele é sereia porque canta os mares e o governa, assim, navios e embarcações são menores que ele mesmo, bem como quem nele navega. A sereia representaria a rainha dos mares, e ele, embora incoerente, é rei de toda essa incoerência. O templo e a estátua estão

em estatura acima do homem, e nisso, a alma do poeta se intitula maior, embora, em sua dor melancólica, é erguido em ruína e dissimulação.

A arte de nomear os objetos é antes uma necessidade de condensação de sentidos daquilo que se quer expressar. Seria a poesia de inspiração radical da qual falará Bosi, uma poesia que só pensa em si, que transpira seus códigos mais secretos. Ao dizer-se “estátua falsa ainda erguida ao ar”, o poeta insiste em tornar ainda mais vivo o que sente como se dizer a dor não fosse tarefa fácil. Escreve por sentir, sente para escrever. Sofre o Narciso produtor de “uma poesia fechada no círculo dos próprios anseios” (Cf. PAIXÃO, 2003, p.65). Dessa forma, o poeta descreve o que imagina para aproximar-se dessa realidade. Segundo Kristeva, é impossível descrever objetivamente o que se imagina, mas é na tentativa de nomear o imaginável que reside na aproximação entre o necessário e o ideal, já que:

A experiência melancólica nomeável abre o espaço de uma subjetividade necessariamente heterogênea, partilha entre os dois pólos co - necessários e co – presente da opacidade e do ideal. Pois, o significante tem a capacidade, através da melancolia, de se encarregar tanto do sentido quanto de se reificar em nada (KRISTEVA, 1989 p. 98)

Talvez por isso o travestir-se em seres, talvez por isso a androginia. Isso ocorre bem mais pelo equilíbrio de um louco, que pela insanidade de um gênio. Sua inquietação percorre o inconformismo e a busca desistente de si. Quer sair, mas não sabe para onde, deixa-se ir, mas não sabe aonde vai, vai, mas não sabe se chega, assim entoia o canto dos caminhos incompletos. Essa incompletude escreve a trajetória melancólica. O ser é antes o andarilho errante em busca de um nada que o justifique, que de um tudo que o aniquile. Assim, assumir-se incompleto é mais íntegro que dizer-se inteiro. Segundo Orlandi,

Não é inútil reafirmar que o discurso é sempre incompleto assim como são incompletos os sujeitos e os sentidos. [...] A incompletude é o índice da abertura do simbólico, do movimento do sentido e do sujeito, da falha, do possível [...] (ORLANDI, 2005, p. 92-3).

Nessa idealização do possível, ou como em Sá-Carneiro na lamentação desse possível, a incompletude se confronta com o ideal completo, não

aniquilando a condição presente, mas aceitando-a como uma falta, ainda que sombreada de inconformismo. Essa incompletude é observada no momento de crise do poeta, momento este em que segundo João Gaspar Simões, era o momento em que o poeta escrevia os seus versos. Gaspar assegura que os poemas de Sá-Carneiro “eram escritos por crises. O poeta seria acometido por uma espécie de delírio poético para acabar, depois, numa espécie de exame de consciência. À medida que o delírio se desvanecia, Sá-Carneiro ia tomando consciência de si mesmo”. (SIMÕES, J. G., 1946).

É bem verdade que em poesia Sá-Carneiro revela-se mais de perto que em sua prosa. Suas angustias podem ser percebidas em ambas, mas é em poesia que ele se mostra ele mesmo. A vida, a cada composição parece estar cada vez mais longe de si, mas a literatura é o lugar onde de fato ele se encontra. Discordando em parte de João Gaspar, talvez o delírio de Sá-Carneiro nunca se tenha desvanecido, e ele na verdade sempre esteve consciente de si mesmo. Se a arte era o único domínio que de fato aproximava Sá-Carneiro, como afirma François Castex, (Cf. 1971, p.395), e sua vida foi inteiramente uma obra artística, então o delírio estava na sua arte, e sua vida era essa constante arte, logo, seu devaneio não pode ser concebido como um estar, mas um ser.

Enquanto neste século veloz que se vive, o homem tem perseguido cada vez mais a aparência para a partir desta compor a história e trajetória de sua imagem, Sá-Carneiro, ainda estivesse vivo, certamente estaria ainda a perseguir a essência. Embora o elemento auto estético muito o incomodasse, era na alma que se concentrava, no que dela urdia. Era dela que advinham os mais belos versos pranteados numa dispersão do mundo e de si.

Em *Dispersão* fica evidente o inverso desse olhar. O olhar que não olha para fora, mas para dentro. O olho se move como uma espécie de analista e busca o que perdeu. Tendo sede de encontrar-se ou de permanecer perdido, toda a poesia é o ensaio do que posteriormente ver-se-á em Mário, o auto fim: “Perdi-me dentro de mim/ Porque eu era labirinto,/E hoje, quando me sinto,/ É com saudades de mim”./ Passei pela minha vida/ Um astro doido a sonhar./ Na ânsia de ultrapassar,/ Nem dei pela minha vida”. (SÁ-CARNEIRO In: Berardinelli, 2005, p. 54). Nisto também se percebe “a melancolia expressa no mais luso dos sentimentos, a saudade” (Scliar, 2003, p.148), não apenas a

saudade do que se perdeu lá fora, mas também cá dentro. Não menos nesse que noutros versos percebe-se o despropósito com a necessidade de uma poesia dita filosófica. Embora dotada de um exacerbado sentimentalismo, em que o tema deste estudo, no caso a melancolia está imbricada no próprio fazer artístico, isso descarta do poeta estudado o peso filosófico, uma vez que, segundo Hegel, o poeta não tem necessidade de ser filosófico, nem o pode ser, pois a arte expõe o absoluto de modo sensível, pela intuição e na poesia pela própria representação, (Cf. HEGEL, 2004, p.26). Em Mário, antes mesmo da vida pressupor a arte, a arte a pressupõe fazendo o poeta ligado a poesia, ou melhor, fazendo os melancólicos serem ligados a poesia, como em afirmativa garante sê-los Pigeaud. (Cf. 2009, p.112).

É bem verdade que o projeto estético de um autor parte dos anseios pessoais que o regem. Sua realidade empírica passa a ser determinante na sua criação, o que faz surgir o estilo. Ao tomar um universo poético como nacionalista, decadentista ou romântico, tem-se uma espécie de círculo social pelo uso comum de uma escolha simbólica. A poesia, ela mesma cria para si este universo ao dizê-lo de diferente forma, conquanto passe constantemente pelo anseio de quem a permite nascer. Nesse viés, percebe-se a criação do próprio poeta. Sá-Carneiro nasce com sua poesia e ganha com isso o direito de confessar suas dores tornando universal o que é individual. Ele tenta definir-se pela palavra versificada, uma vez que essa “aponta para a noção de identidade individual, a qual implica necessariamente na tentativa de constituição e definição do sujeito, caráter esse que alcançou grande projeção em fins do século XIX.” (FERNANDES, 2005, p. 185). Dessa forma, a presença da primeira pessoa verbal se configura como elemento constitutivo de sua poesia, permitindo assim que a beleza da construção poética caia sobre a bela dor que evade de sua alma. Sendo o seu sentimento objeto de sua poesia, o poeta constitui-se enquanto sujeito a partir dela.

Para essa autoreferencialização, é possível perceber que o eu, conquanto elíptico no poema *Escavação*, permite a volta constante do poema ao poeta e vice-versa:

Numa ânsia de ter alguma cousa,
Divago por mim mesmo a procurar,
Desço-me todo, em vão, sem nada achar,

E a minh'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...

Mas a vitória fulva esvai-se logo
E cinzas, cinzas só, em vez de fogo...
- Onde existo que não existo em mim?
.....

Um cemitério falso sem ossadas,
Noites d'amor sem bocas esmagadas –
Tudo outro espasmo que princípio ou fim...⁵⁷

Nas duas primeiras estrofes temos dois versos que remetem para o “eu” e dois versos que apontam para o poema enquanto depositário de suas confissões. Mais sugerindo que dizendo, o poeta materializa a melancolia na seleção vocabular que eleger para tornar explícita sua angústia. A simbologia em *Escavação* é sugestão desse sentimento negro, pessimistamente desmedido.

Ânsia, alma perdida, vitória esvaída, cinzas, cemitérios, bocas esmagadas, fim é o que massageia o poema cujo próprio título já nos remete a uma zona sombria, “sepultular”. As imagens sugerem o que o poeta quer dizer, já que:

Muitas vezes, a interpretação da sua poesia tem de se limitar a pôr em relevo a força sugestiva ou a configuração formal dum verso ou poema, sem dizer nada de preciso acerca do conteúdo. O elemento irracional torna-se tão subjectivo e indefinido em Sá-Carneiro que atinge os limites do simbolismo, se partirmos do princípio que simbolismo tem alguma coisa a ver com símbolos, quer sejam tradicionais ou criações pessoais do autor. (WOLL, 1968, p. 185)

Essas criações pessoais na lírica de Sá-Carneiro subscrevem o sentimento nostálgico que irá afrontar os portugueses desde a orfandade advinda do sebastianismo. Já existente em Camões: “Sôbolos rios que vão/ por Babilônia me achei/ Ali assentado chorei/ lembrando-me de Sião”, (Cf. SCLIAR, 2003, p. 147) o vocábulo “nostalgia” remete o universo português ao campo semântico da tristeza. Nele se configura também melancolia e saudade.

⁵⁷ SÁ-CARNEIRO. In: BERARDINELLI. 2005, p. 50.

Esse sentimento nostálgico que persegue Mário em *Inter Sonho*: “Reminiscencias de Aonde/ Perturbam-me em nostalgia”, nasce-lhe não como saudades do outro, mas como a sempre saudade de si.

Ora, se a autoreferenciação já se funde aos objetos que escolhe para dizer a tristeza, ainda advinda dela é construído o sentimento da fugaz ilusão do ter. O sonho que se desfaz deixa na alma lírica a saudade. Enquanto o eu lírico em Camões lamenta a saudade do que teve, em Sá-Carneiro o eu lírico sente saudades daquilo que ainda não teve e quando pensa ter, sua alma é logo saciada, e então abre mão do que desejou. Insaciadamente ele deseja, e quando o tem, deixa-se ir: “A grande ave doirada /Bateu asas para o céu /Mas fechou-as saciada /Ao ver que ganhava os céus” (SÁ-CARNEIRO, In: BERARDINELI, 2005, p.55). O desejo satisfeito lança-se mais para longe do objeto desejado, pois possuir é não ter. A satisfação é passageira, e quando vai, deixa-lhe ainda mais o vazio, pois:

Todo querer se origina da necessidade, portanto da carência, do sofrimento. A satisfação lhe põe um termo; mas para cada desejo satisfeito, dez permanecem irrealizados. Além disso, o desejo é duradouro, as exigências se prolongam ao infinito; a satisfação é curta e de medida escassa. O contentamento finito, inclusive, é somente aparente: o desejo, satisfeito, imediatamente dá lugar a um outro; aquele já é uma ilusão conhecida, este ainda não. (GOMES, 1984, p. 10-11)

Isso em Sá-Carneiro será uma constante. Seu desejo é sempre insatisfeito por que é um desejo solitário. A individualização a que se sepulta é a porta da sua ruína. Se a literatura virá ser-lhe a companheira, é por ela que ainda vive. Nela o poeta busca a heroicidade, indiferente a uma sociedade que violentamente ignora a sua grandeza. Para Paixão, essa heroicidade que nega o plano social, que tão bem refletem os versos de Sá-Carneiro, pertence à poesia moderna:

E se é verdade que o toque heroico sempre inspirou à poesia, aparecendo em poetas, os mais díspares em estilos e momentos, a heroicidade que cumpre à poesia moderna ajusta-se com a negação do plano social. Uma negação, diga-se de passagem, inscrita na mesma proporção em que o sujeito se revela fustigado e violentado nos seus desejos. (2003, p.129).

Tendo, pois os desejos violentados, o poeta investe na busca infindável e insaciável de si ou do “para si” que paradoxalmente o põe em palácios de reis, mas palácios sempre vazios, onde não há quem governar. Em um misto de ambição e dor ele desenha seu caminho. Ambiciona um palácio, é rei, mas solitário, decadente. Por diversas vezes,

Na sua lírica, Sá-Carneiro apresenta o eu lírico como rei, príncipe ou lorde. É significativo, porém, que a autoridade deste nunca seja caracterizada como poder sobre os súbditos, mas, de preferência, como poder de um solitário sobre seus palácios e parques, sobre um espaço, portanto. (WOLL, 1968, p. 127).

Essa ambição nostálgica, como apregoa em *Além Tédio*, “À força de ambição e nostalgia”, acentua o glamour de um solitário. Esse glamour em tons doirados certamente não se ilustra despropositadamente em Sá-Carneiro. Exuberância, brilho, luz, ouro de um lado e ruína de outro. É o voo de um águia sem forças, que levanta já certa de sua queda. Paradoxalmente, Sá-Carneiro é luz e sombras. Sua poesia aponta não poucas vezes para esse excesso e traduz-se tão logo em quimeras.

A aparição do ouro na poesia de Sá-Carneiro não se dá aleatoriamente. Fazendo um breve levantamento da história do ouro, percebe-se que este sempre esteve ligado ao homem. Considerado um metal precioso, sua cor e brilho jamais puderam ser afetados pela maioria dos agentes externos. Curiosamente, o símbolo alquímico que representa o ouro é o sol. Sua resistência à corrosão fê-lo símbolo da eternidade e imortalidade no Oriente Médio e Egito. Pelo mesmo motivo, o ouro é simbolizado no casamento como material que concerne à aliança o poder da eternização dos laços matrimoniais, pois seu brilho não se esvai com o passar do tempo.

Embora na lírica portuguesa do gênio melancólico a imagem fulgurante do ouro apareça sempre em companhia de uma falência ou ruína, ela é constantemente utilizada. O brilho jamais reconhecido pela sociedade que o não merecia é por ele mesmo desenhado e valorado em vários versos. Poder-se-ia dizer que talvez, para realçar a grandeza da alma do poeta, ou mesmo para eternizá-la pela literatura, Sá-Carneiro insira esse elemento

recorrentemente em seus versos, a fim de que, da mesma forma que eternizaria um casamento, seja sua poesia eternizada.

A autêntica criação de uma poesia dita melancólica ainda mais o é pela presença desse brilho quimérico. O ouro aqui, inversamente a ideia de fulgor, vitória, riqueza, acentua ainda mais a decadência da esfinge portuguesa. Vários são os versos que inserem o metal que em sua poesia não brilha: Em *Rodopio*, “Luas d’ouro se embebedam”; *Dispersão* “A sua boca doirada”; *Vontade de Dormir* “Fios d’ouro puxam por mim”; *Escavação* “Brando a espada: sou luz harmoniosa”, luz de ouro?; *Partida* “E arco de ouro e chama distendido...”; *Estátua Falsa* “Só de oiro falso os meus olhos se douram”; *A Queda* “Se acaso em minhas mãos fica um pedaço de oiro”; *Nossa Senhora de Paris* “Mas o oiro não perdura”, “A torre de oiro que era o carro da minha alma”; *Distante Melodia* “O sonho de Íris morto a oiro e brasa /Caia Oiro, se pensava Estrelas”; *Taciturno* “Há oiro marchetado em mim” a pedras raras,/ Oiro sinistro em sons de bronzes medievais”; *O Resgate* “Dos lustres de cristal, as velas de oiro, acesas”; *Ângulo* “Fundaste a oiro em portos de alquimia?...”; *Escala* “Tirano medieva de oiros distantes, [...] Num entardecer a esfinges de Oiro e mágoa”; *Sete canções de declínio*, “E pelo espaço, a Oiro se enfolou/ Escada de Oiro descida”, e ainda comparando a sua vida, “Luto – embora! – o nosso rastro/ que pra nós Oiro há de ser!...”, e ainda a canção sete, “meu alvoroço de oiro e lua”; *Abrigo*, “Meu vinho de Oiro bebido”; *Serradura*, “Que a regresse ao Oiro antigo”. Não se resume a isso a imagem do ouro na poesia de Mário.

Esse metal é posto em privilégio nos *Indícios de Oiro*, conquanto sempre ao lado de uma imagem decadentista que emana sombra, tristeza, derrota. O eu lírico parece ser conhecedor de seu valor, parece dar conta da sua genialidade, mas logo é desmontado pelo sentimento de nostalgia que também varre sua poesia ao lado do brilho de um ouro não reluzente.

Por tantas outras passagens poéticas é traçado o auge luminoso ao qual o poeta ansiava pertencer. Visava à glória, mas estava numa constante ruína de si, numa incessante derrota, como assinala Paixão:

Se antes não se pode engendrar o brilho absoluto, a desencadear o princípio ativo do “eu” em relação ao seu destino, a dimensão do agora (tempo presente) transforma-se em martírio. Revolvido por imagens

sucessivas. A cada verbo conjugado, praticamente cada frase, renova-se a visão de derrota (2003, p.114).

O brilho era tanto paradoxal, quanto se brilhava fugazmente. Em *Taciturno*, já acima mencionado, nele mesmo há “Oiro marchetado” “[...] e pedras raras”, o que para Cleonice Berardinelli são símbolos da sua grandeza, mas “a grandeza – inegável – lhe é fatal e por isso ele será o Taciturno: O oiro brilha, mas é sinistro, o cibório não contém vida, mas morte da alma” (1965, p.39).

Nessa glória em declínio baseia-se, portanto a estética da obra de Sá-Carneiro. Escrita numa nostalgia antes sua que conhecidamente portuguesa, uma vez que os anseios do poeta passam antes pelas suas angústias que pelas da humanidade, a lírica dessa esfinge enigmática perambula sem destino certo, para mais tarde encontrar um fim precoce.

O que ocorre em Mário não muito se difere do que, por exemplo, tem sucedido a grande parte dos escritores. O próprio ato de escrever, ele mesmo vem vestido de certa dor, ou mesmo depositário dela, pois onde lançar as inquietações que entrecortam o espírito moderno? Uma vez que descobrimos “em nós a única substancia verdadeira: eis por que tivemos de cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo, e permitir que, na outra margem do abismo, toda substancialidade se dissipasse em reflexão” (LUKÁCS, 2000, p. 30). Desses abismos, Sá-Carneiro já teria escavado a procura inútil de si, uma procura tão compreensível, pois:

Como não compreender a dôr deste homem, prêsa impotente da vida?
Como não ver nêle uma espécie de símbolo de todos os nossos poetas
que se encontraram diante da vida condenados a suportá-la, vítimas de
sua fatalidade irremediável – passivos instrumentos? (SIMÕES *apud*
BERARDINELLI: 1965, p. 32).

É, portanto “essa vibração quase anormal dos sentidos servida por uma rica imaginação verbal e uma percepção analítica invulgar – eis o que faria Sá-Carneiro um dos nossos mais originais poetas”, como afirma João Gaspar Simões, (Idem, 1965, p.80), o que o colocaria no campo da mais fina criação poética, de uma roupagem melancólica, cujo tom maçante apenas o engrandece. Uma criação que nas palavras de José Régio é dotada de “raras

qualidades de inventiva, de expressão, de sugestão”, (*apud*, BERARDINELLI, 1965, p. 78), e que tem “dentro de si, por assim dizer em potência, a forma em que se congela a sua expressão”, como assegura Casais Monteiro, (*apud*, BERARDINELLI, 1965, p.77). Essa potência que é a lírica de Sá-Carneiro, por infinitas vezes em um curto espaço de tempo, um tempo que não foi vida, apenas obra, alçou o voo mais alto de uma águia, num “ímpeto magnífico de asa longínqua a sacudir a loucura, outras vezes tombando em doências lassidões de tédio e renúncia – infelizmente o seu estado de alma definitivo” como escreve Hernani Cidade, (BERARDINELLI, 1965, p. 77-78), e esse voo ainda é sentido quando um homem repousa em sua mão o seu rosto e põe-se a refletir melancolicamente na orfandade pela qual o seu espírito passa incessantemente numa eterna busca de completar-se.

3. A Melancolia na Prosa de Sá-Carneiro

3.1. A *Confissão de Lúcio*: uma narrativa melancólica autoficcional

Se na terra há um inferno, deve estar no coração do homem melancólico.

Robert Burton

Adentrar a ficção de Mário de Sá-Carneiro é antes de tudo adentrar a sua própria vida, e, é antes mesmo da realização da leitura da sua vida que preconiza a sua ficção, a inserção no universo autoficcional no qual se subescreve o poeta, visto que toda sua escrita circula em torno do “eu”, que como verificaremos adiante nunca será o outro, senão ele mesmo.

O termo autoficção foi criado em 1977 por Serge Doubrovsky cujo propósito se deu por uma necessidade de responder às indagações propostas por Philippe Lejeune em seu livro *O Pacto autobiográfico*⁵⁸. Para Doubrovsky, diferentemente da autobiografia, que tenta contar a história da vida do autor resgatando as suas origens, a autoficção recorta-se em fases e histórias diferentes. Vicent Colonna acredita que autoficção permite ao autor a criação de uma personalidade e existência literárias que podem não condizer com a nomenclatura tal e qual existente na vida real. (2004, p.198), o que nos tem permitido conceber a obra de Mário de Sá-Carneiro como autoficcional, embora, pela novidade do termo, não se possa validar que a obra de nosso autor se prestou esteticamente, na sua feitura, aos modelos aqui designados,⁵⁹

⁵⁸ Serge Doubrovsky cria o termo ao sentir-se desafiado por Philippi Lejeune, o qual no livro *O Pacto autobiográfico* indaga se haveria algum romance com o nome de seu próprio autor. A partir daí, Doubrovsky resolve escrever sobre si próprio, criando assim o termo neológico *autofiction* na tentativa de qualificar o seu livro *Fils*, prefaciando em seu romance o seguinte: Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora partilhar seu prazer. (Doubrovsky, 1997, p.10).

⁵⁹ Em artigo intitulado “*Psicopatologia e confissão poética: o valor diagnóstico/terapêutico da obra de Mário de Sá-Carneiro*”, Ermelinda Ferreira em assertiva diz:

uma vez que escreve no século XX, e a criação do neologismo data do século XXI, não obstante, é possível verificar que a criação artística de Sá-Carneiro atravessa as fronteiras do seu tempo, para resultar no que seus contemporâneos ainda não haviam ensaiado, o que nos tem permitido entender a sua obra como também pós-moderna, como anteriormente já assinalamos.

Destarte, reuniremos nesse capítulo reflexões que interseccionam a escrita autoficcional de Mário e o temperamento melancólico, de sorte que sendo o autor melancólico em vida, e não conseguindo desvencilhar esse humor da sua criação, tem permitido aqui um estudo que se preste “autoficcional-melancólico” de sua obra.

Publicada inicialmente em 1914, *A Confissão de Lúcio* é uma novela estruturada num viés de um “eu” que narra os episódios de um suposto suicídio, após cumprida pena de dez anos do crime do qual é acusado. Nunca tendo, porém se defendido, como certifica logo no início, o narrador subjetivo vem agora fazer sua confissão, alegando dizer a verdade,⁶⁰ e, desnudando as peripécias de uma história jamais de toda compreendida.

“O caso de Mário de Sá-Carneiro, obviamente, não encontra respaldo nas perspectivas mais atualizadas sobre a autoficção, por se tratar de um autor português do início do século XX, proveniente de família rica e apreciador das vantagens que lhe conferia a sua condição privilegiada – seja a pessoal, seja a de origem –, e cuja obra estaria mais próxima do conceito de alienação política e de estetização vazia do que de um qualquer “engajamento”. O seu quinhão de realidade, porém, reside no caráter verdadeiramente “diagnóstico” que se pode atribuir ao confessionalismo que permeia tanto a sua narrativa – francamente “autoficcional” – quanto a sua poesia”. (In: Anais do XXIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa –ABRAPLIP-, 2012, p.330).

⁶⁰ A promessa de dizer a verdade, a distinção entre verdade e mentira, está na base de todas as relações sociais. Sem dúvida que a verdade é inatingível, sobretudo quando se trata da vida humana, mas o desejo de a alcançar define um campo de discurso e atos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada têm de ilusório. ... Quanto ao fato de que a identidade individual, na escrita como na vida, passa pela narrativa, isso não quer de modo algum dizer que ela seja ficção. Pondo-me por escrito, eu apenas prolongo o trabalho de criação de identidade narrativa (como diz Paul Ricoeur) em que consiste toda e qualquer vida. Claro que, ao tentar ver-me melhor, continuo a criar-me, passo a limpo os rascunhos da minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. Mas não estou a brincar à invenção de mim mesmo. Pelo contrário, ao tomar a senda da narrativa dou fiel à minha verdade: *todos os homens que andam na rua são homens-narrativa, é por isso que se aguentam de pé. Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que se cola a esse imaginário está do lado da verdade. Isso não tem qualquer relação com o jogo deliberado da ficção.* (LEJEUNE, 2003, p. 41).

Escrita num estilo à Dostoiévski, a obra nos permite reportar a *Crime e Castigo*, por compartilhar com esta de uma narrativa relativizada pela memória que a guarda bem como ao estilo presencista de *Páscoa Feliz*⁶¹, pelo viés psicológico que envereda, contudo, por estar situada cronologicamente entre as duas, meio século após aquela e aproximadamente duas décadas após esta, *A Confissão de Lúcio* acaba por pertencer antes à experiência melancólica pela qual atravessa a alma do ficcionista, do que ao estilo materializado por um período artisticamente criado, o que faz dela uma criação singular que casualmente apresentaria certas semelhanças com as obras comparativamente aqui citadas.

A confissão de Lúcio é uma narrativa excepcionalmente labiríntica. Sua composição é antes a composição da angústia humana que uma mera confissão de um crime. Trata-se na verdade de uma narrativa que revela os percalços percorridos por uma mente transtornada que viveu possivelmente apenas um delírio transformando-o no drama excepcional da sua vida.

Escrita numa crescente melodia dramática, a narrativa toda ela se prescreve sob o tema da melancolia. A ideia de confessar um crime após cumprida a pena, numa tentativa inútil de se provar a inocência, ela toda já em si é melancólica.

As primeiras palavras de Lúcio, assim chamar-se-á o narrador confesso da obra, assegura que o crime não foi por ele praticado, mas nunca ousou proferir palavra que fosse para defender-se pela assomada tristeza que a morte de Ricardo de Loureiro, seu melhor amigo lhe fez sentir. Lúcio confessa:

Cumpridos dez anos de prisão por um crime que não pratiquei e do qual, entanto, nunca me defendi, morto para a vida e para os sonhos... nada podendo já esperar e coisa alguma desejando — eu venho fazer enfim a minha confissão: isto é, demonstrar a minha inocência” (SÁ-CARNEIRO, 1991, p.15).

Percebe-se que Lúcio carrega em si o desejo de confessar, mas não espera nada por essa confissão, uma vez que assegura que morreu também para a vida quando Ricardo se foi, o que fez desvanecer todos os seus sonhos.

⁶¹ Novela de José Rodrigues Miguéis, de 1932, cuja narrativa é construída com ênfase na individualidade.

Esse despropósito se configura pela ausência instaurada após a perda, o que permite a leitura da morte de Ricardo como um esvaziamento da alma de Lúcio, bem como a modificação desta, logo, levando-o a “uma experiência de perda de objeto”, como também a, “uma modificação dos laços significantes”, como assegura Kristeva, (1989, p.19). A propósito disso, essa modificação no eu narrativo se dá também pela reclusão dos dez anos, uma vez que ele mesmo acredita não haver para ele reabilitação ao que já foi modificado. (Cf. SÁ-CARNEIRO, 1993, p.15).

Antes mesmo de ser uma narrativa expressamente melancólica, merece aqui atenção o ato confessional que subscreve *A Confissão de Lúcio*. O ato de confessar vem em si vestido da necessidade de libertação de um segredo opressor, em que narrado, se lhe menos parecerá doloroso. O cárcere para Lúcio foi tanto doloroso pela perda do objeto amado quanto pelo isolamento que o manteve guardião da sua verdade. Seria necessário narrar as experiências para libertar o espírito, assegurar a leveza dessa confissão que aprisionada fornece um peso sentencioso a quem assassinou a sua própria vida, pois se essa perda homérica o fez adoecer depressivamente, possivelmente a escrita o faria curar, uma vez que se configura, nas palavras de Maria Augusta Babo como “sintoma da cura” (2011, p.365), e se “a melancolia invade a escrita, é, portanto uma melancolia objetivada, dominada”, (Ibidem, 2011). Repetir a experiência agora pelo ato de narrar, ainda que carregada de melancolia, traria a alma uma espécie de redenção, pois:

Com efeito, toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida. [...] Não se trata apenas de assenhorar-se de experiências terríveis e primordiais pelo amortecimento gradual, pela invocação maliciosa, pela paródia; trata-se também de saborear repetidamente, do modo mais intenso, as mesmas vitórias e triunfos. O adulto alivia seu coração do medo e goza duplamente sua felicidade quando narra sua experiência. (BENJAMIN, 1985, p. 252-3).

Não fica descrito que Lúcio sentiria felicidade, mas certamente alívio, ao retirar de si o que se guardou por tantos anos na memória. Também não se percebe que haveria um “saborear” no que narraria, uma vez que os próprios acontecimentos o deixaram despedaçado; “Demais devo confessar, após os acontecimentos que me vira envolvido nessa época, ficara tão despedaçado

[...]” (SÁ-CARNEIRO, 1993, p.15), mas garantiria talvez uma aproximação com o objeto perdido. O mundo, ou mesmo o seu julgamento pouco o importaria nesse momento, e mesmo que essa confissão o diminuísse, pois revelará os recônditos da sua alma, para ele, com o espírito exacerbadamente melancólico, era necessário, pois: “curiosamente, o sujeito melancólico, ao abrir o espaço de interioridade para nele submergir, desinteressa-se ao mesmo tempo do mundo e diminui a si próprio pela fortíssima imposição de um superego intransigente” (BABO, 2011, p.363).

Era então não apenas necessário confessar, mas escrever, dizer todo o percurso da sua fragilidade ante mesmo os acontecimentos. O eu narrativo em *A Confissão de Lúcio*, é um “eu atingido pela melancolia” (Idem, 2011, p. 365) sendo logo, “um eu fragilizado”. (Ibidem, 2011). Curiosamente, o narrador não almeja com o seu discurso inocentar-se, nem provar a sua inocência, mas demonstrá-la, uma vez que a escrita carrega em si essa demonstração gratuita das personalidades e fatos, o que certamente não garantirá que elas se materializem como verdades.

Na inserção da aparente justificativa de narrar para demonstrar a inocência encontra-se o vazio que restou da Gênese de uma amizade. Um fim dos fatos, porém nunca da memória. Lúcio lembra em cima de ruínas, as mesmas que se materializariam com o tempo fugaz que passou na prisão. Os dez anos foram-lhe horas: “Esses dez anos esvoaram-se-me como dez meses. É que, em realidade, as horas não podem mais ter ação sobre aqueles que viveram um instante que focou toda a sua vida” (SÁ-CARNEIRO, 1993, p.16), pois a falta que fez-lhe o amigo não poderia ser paga pelo *Chronus*. É, pois por esse vazio deixado que deseja reabilitar seus anos dourados ao lado de Ricardo/Marta, pois:

O vazio abre o lugar para o que já foi, aquilo que já estive e deixou um lugar. Por essa mesma razão, a imagem da ruína se rege pela concepção de um vazio fértil, um repositório para a memória e a projeção imaginativa do passado. A ruína resulta na materialização da nossa incompletude, da finitude humana, um alerta para a morte” (QUINTAS, 2011, p.274).

Por isso mesmo o narrador parece sentir prazer em trazer a tona todos os acontecimentos do que já ruiu, mas que um dia foi monumento, porque é incompleto seu o outro de si mesmo. Dessa forma, a narração embora dolorosa, apresentaria um caráter positivo, uma vez que “Se a ruína faz recordar a origem, ela possuirá uma significação de caráter positivo e desencadeia uma emoção de esperança num passado, actuando como referência identitária” (Ibidem, 2011), fazendo com que o ato de confessar traga para o presente o Lúcio de outrora vestido de sua verdadeira identidade.

É bem verdade que existe uma impossibilidade de reconciliação entre Lúcio e o mundo “não preciso que me reabilitem. Mesmo, quem esteve dez anos preso, nunca se reabilita”. (SÁ-CARNEIRO, 1993, p.15), conquanto não seja essa reconciliação que esteja a buscar. Sua ânsia antes passa por garantir a presença da ausência, pois mesmo decadente, a ruína que agora incorre “é a presença da ausência, um espaço intermédio entre o cheio e o vazio, entre o ser e o não ser, o dito e o não dito” (QUINTAS, 2011, p.273).

Embora seja Lúcio o personagem sobre quem recai toda a trama narrativa, não pareceria justo fazer aqui um estudo da confissão do acusado sem levar em consideração, antes de tudo a curiosa amizade que se estabeleceu entre ele e Ricardo, mote para toda a construção narrativa. A ela, certamente valer-se-ia debruçar toda uma especulação quer seja filosófica, quer científica, e talvez, nem mesmo assim chegar-se-ia ao domínio completo do que muito mais parece ter sido um delírio que uma realidade.

O discurso melancólico aqui analisado será tanto o que se verifica em Lúcio, quanto em Ricardo de Loureiro. Partindo do ponto de vista que a personalidade de um é muitas vezes confundida com a personalidade do outro, embora compreendamos que ontologicamente trate-se de duas pessoas diferentes, verifica-se que em ambos reside uma inquietação no mundo que os não acomoda. Lúcio acredita já ter sentido o ápice da dor com a perda do amigo íntimo e por esse motivo nada mais o fará sofrer tanto porque:

Atingido o sofrimento máximo, nada já nos faz sofrer. Vibradas as sensações máximas, nada já nos fará oscilar. Simplesmente, este momento culminante raras são as criaturas que o vivem. As que o viveram

ou são, como eu, os mortos-vivos, ou — apenas — os desencantados que, muita vez, acabam no suicídio. (SÁ-CARNEIRO, 1993, p.17).

Nisto fica entendido que o melancólico o é sabendo-se. Sua tristeza não é algo que se agrega raras vezes ao espírito, mas lhe é inerente. Em Lúcio, esse sentimento não incorre na perda de Ricardo, embora pareça pelas suas palavras considerar-se infeliz por ela, contudo, mesmo na amizade florida, quando esta parecia harmonizada, adiante discutir-se-á a inquietação constante que já lá entrecortava a alma do jovem escritor, uma inquietação doentia, pois “o melancólico é um ser excepcional, inconstante e frágil” e mesmo não sendo doente, é “doentio”, (PIGEAUD, 2009, p.106), e nele se acomoda um espírito inquieto, capaz de sentir a maior tristeza por um motivo que a ninguém pareça relevante, ademais, o espírito do melancólico carrega uma áurea sombria que se confunde por inúmeras vezes com indiferença ao mundo dos demais, o que em Lúcio isso é evidente. O narrador personagem em sua relação com Gevârsio Vila Nova, artista que incomodava em tudo a Lúcio, por ser um vitorioso, como ele mesmo colocara, demonstrava um acerta irritabilidade pelo mundo social ao qual pertencia o escultor. Talvez por vim tachado de certo esplendor que lhe faltasse. Gevârsio era eloquente, chamava a atenção, era uma criatura maior, enquanto que ele, réu julgado e condenado, órfão do amor-amigo de Ricardo, um pobre perdedor.

Ao falar-nos, brilhava ainda mais a sua chama. Era um conversador admirável, adorável nos seus erros, nas suas ignorâncias, que sabia defender intensamente, sempre vitorioso; nas suas opiniões revoltantes e belíssimas, nos seus paradoxos, nas suas *blagues*. Uma criatura superior — ah! sem dúvida. Uma destas criaturas que se enclavinham na memória — e nos perturbam, nos obcecamos. Todo fogo! todo fogo! (SÁ-CARNEIRO, 1993, p.20)

Esse incômodo acentuado pela presença de Gevârsio Vila Nova se repetirá ainda com outras imagens que assinalam beleza e fulgor. Ao se deparar com a figura da mulher americana, Lúcio sente medo:

Mas a outra, em verdade, era qualquer coisa de sonhadamente, de misteriosamente belo. Uma criatura alta, magra, de um rosto esguio de pele dourada — e uns cabelos fantásticos, de um ruivo incendiado, alucinante. A sua formosura era uma destas belezas que inspiram receio. Com efeito, mal a vi, a minha impressão foi de medo — de um medo semelhante ao que experimentamos em face do rosto de alguém que praticou uma ação enorme e monstruosa. (Idem, 1993, p.21).

Tudo que brilha o assombra pela luz, por que sua própria aparência é ignorada de tal forma que em momento algum se caracteriza. O jovem narrador é exímio em desenhar as características enquanto espectador, mas incapaz de dizer as suas, tão apagadas, sempre tão ofuscadas pelas demais. Por isso mesmo a presença de tudo o que sobre si ascende causa-lhe uma espécie de inveja que fere sua própria identidade. Essa desestabilização da qual não se mantém incólume a alma de Lúcio, nas palavras de Maria Augusta Babo, é entendida por Barthes como um desprazer que nos provocam inveja, ou mesmo ira ou raiva como se a presença dessa alteridade perturbasse ao ponto de não deixar salva sua identidade, (Cf. BABO, 2011, p.368).

Esse sentimento de inveja não se observa por mera especulação, mas é confessada por Lúcio:

Ah! como Gevârsio tinha razão, como eu no fundo abominava essa gente — os *artistas*. Isto é, os falsos artistas cuja obra se encerra nas suas atitudes; que falam petulantemente, que se mostram complicados de sentidos e apetites, artificiais, irritantes, intoleráveis. Enfim, que são os exploradores da arte apenas no que ela tem de falso e de exterior. Mas, na minha incoerência de espírito, logo me vinha outra ideia: — Ora, se os odiava, era só afinal por os invejar e não poder nem saber ser como eles... (SÁ-CARNEIRO, 1993, p.27).

É acerca dessa inconsciente auto anulação da imagem de si que será construída toda identificação entre Lúcio Vaz e Ricardo de Loureiro. Se o glamour é próprio de criaturas como Gevârsio e a americana e se lhe figura como uma ofensa, a aparência de Ricardo se lhe parecerá cumplicidade e identificação. Desde o início, logo uma simpatia foi estabelecida entre ambos, pois existe uma sintonia entre as almas melancólicas por estarem elas a procura de outro a fim de dizimarem a solidão assoladora, pois a melancolia de Lúcio é “a experiência da mais profunda solidão” (BABO, 2011, p.372), e por isso mesmo sente-se perdido no mundo dos artistas, e por essa mesma razão acolhe tão bem em sua alma a figura a alma de Ricardo e logo “ao primeiro contato”, experimentou “uma viva simpatia por Ricardo de Loureiro” (SÁ-CARNEIRO, 1993, p.29). A simpatia se estabelecia por que ambos eram interessados na alma “As minhas conversas com Ricardo — pormenor interessante — foram logo, desde o início, bem mais conversas de alma, do que simples conversas de intelectuais” (Ibidem, p. 40). Os anseios dos

melancólicos não estão prescritos no exterior e por isso mesmo se afastam dos homens, do mundo, para ligarem-se ao que interessa apenas ao espírito. Na carta a *Filópemen*, citada por Pigeaud isso fica claro, observe-se: “Acontece frequentemente aos melancólicos coisa desse gênero: eles são as vezes taciturnos, solitários, buscando os lugares desertos; afastam-se dos homens, olham seu semelhante como estranho” (2009, p.126), e se identificam-se com algo, a isso logo se apegam.

Pela primeira vez eu encontrara efetivamente alguém que sabia descer um pouco aos recantos ignorados do meu espírito — os mais sensíveis, os mais dolorosos para mim. E com ele o mesmo acontecera — havia de mo contar mais tarde (SÁ-CARNEIRO, 1993, p.40).

Nisso se agarraria agora Lúcio, nessa alma tão idêntica a sua. Numa alma de poeta, que também se refugiaria na própria arte, “Subíramos mais alto: delirávamos sobre a vida. Podíamos-nos embriagar de orgulho, quiséssemos — mas sofríamos tanto... tanto... O nosso único refúgio era nas nossas obras”, (Ibidem, p.40), nessa alma que comumente melancólica definiria de vez essa amizade já que “a melancolia é, pois uma doença que coloca em questão a relação de si consigo mesmo e com os outros” (PIGEAUD, 2009, p.127), o que em Lúcio o afasta de muitos e o aproxima de Ricardo. Este, também melancólico, também repugnado, afirma-lhe seu horror pelo mundo numa atitude misantropa.

— Ah! meu caro Lúcio, acredite me! Nada me encanta já; tudo me aborrece, me nauseia. Os meus próprios raros entusiasmos, se me lembro deles, logo se me esvaem — pois, ao medi-los, encontro os tão mesquinhos, tão de pacotilha...(SÁ-CARNEIRO, 1993, p. 40).

É exatamente nesse desencanto que eles se encontram, bem como no horror que sentem ante o mundo. Ao afirmá-lo, assinam a fuga a esse universo que mal os abriga. Nas palavras de Pigeaud, “o melancólico foge para o deserto, afirma seu horror ao outrem, torna-se misantropo”, (2009, p.127), e constitui para si um mundo que lhe compreenda, lhe conforte, um mundo individual. Esse deserto assume em Lúcio o deserto abissal no qual vive mergulhado.

Por maior que seja o mundo do melancólico, menos lhe pertencerá. Nem Lúcio nem Ricardo parecem possuir. Até mesmo a própria imagem parece não pertencer. Em conversa com o amigo, Ricardo confessa que sequer sua imagem no espelho pode ser vista.

Na manhã seguinte, ao acordar, lembrei-me de que o poeta me dissera esta estranha coisa:

— Sabe você, Lúcio, que tive hoje uma bizarra alucinação? Foi à tarde. Deviam ser quatro horas... Escrevera o meu último verso. Saí do escritório. Dirigi-me para o meu quarto... Por acaso olhei para o espelho do guarda-vestidos e não me vi refletido nele! Era verdade! Via tudo em redor de mim, via tudo quanto me cercava projetado no espelho. Só não via a minha imagem... Ah! não calcula o meu espanto... a sensação misteriosa que me varou... Mas quer saber? Não foi uma sensação de pavor, foi uma sensação de orgulho. Porém, refletindo melhor, descobri que em realidade o meu amigo me não dissera nada disto. Apenas eu — numa reminiscência muito complicada e muito estranha — me lembrava, não de que verdadeiramente ele mo tivesse dito, mas de que, entretanto, mo devera ter dito. (SÁ-CARNEIRO, 1993, p.37).

Essa irrealidade aparente parece estar presente também na vida do escritor da novela. As grandes inquietações de Sá-Carneiro têm sido também inquietações da crítica que longe está de compreender uma produção literária tão complexa. Talvez por isso os estudos acerca da sua obra sejam ainda tão escassos e quando não, não chegam a encerrar mais de um livro.



Ele Próprio-O Outro. Curiosa fotografia existente no Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa. A figura do meio seria Mário de Sá-Carneiro. Note-se que desta mesma figura não há reflexo no espelho à direita.

Na fotografia acima, encontrada no Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa, a imagem de Sá-Carneiro não é refletida no espelho ao lado, da mesma forma que o personagem criado pelo autor. Talvez essa necessidade de negar a própria imagem esteja relacionada ao próprio repúdio que Sá-Carneiro sente de si. Ele não é o modelo de poeta que deveria ser tampouco de artista. A vida de boêmias e exuberâncias contrasta com o ideal de um escritor que se desprende de toda futilidade para enxergar a essência das coisas.

Embora conheçamos esse repúdio ao mundo antes pelas palavras de Ricardo que pelas do narrador, uma vez que, é possível perceber que a narração de Lúcio vem carregada de certo apagamento de si. As palavras de Ricardo serão responsáveis pelo que desejaria dizer:

Depois, não me saciam apenas as coisas que possuo — aborrecem-me também as que não tenho, porque, na vida como nos sonhos, são sempre as mesmas. De resto, se às vezes posso sofrer por não possuir certas coisas que ainda não conheço inteiramente, a verdade é que, descendo-me melhor, logo averiguo isto: Meu Deus, se as tivera, ainda maior seria a minha dor, o meu tédio. De forma que *gastar tempo* é hoje o único fim da minha existência deserta. Se viajo, se escrevo — se vivo, numa palavra, creia-me: é só para consumir instantes. Mas dentro em pouco — já o pressinto — isto mesmo me saciará. E que fazer então? Não sei... não sei... Ah! que amargura infinita...(SÁ-CARNEIRO, 1993, p.40)

Por insistentes vezes a obra traz a angústia de Lúcio nas palavras de Ricardo. Não se pode afirmar se pelo apego as lembranças e releitura destas ou se de fato Ricardo igualava-se tão estranhamente a Lúcio. Por ora a narrativa segue o sentimento de Ricardo, por ora o de Lúcio, contudo, é bom não esquecer que os fatos são narrados por este e não por aquele, o que talvez mantenha o leitor afastado do estatuto da verdade.

A Confissão de Lúcio pode ser entendida como uma obra que se desdobra sobre si. A intrigante junção das personalidades do narrador e de Ricardo, não se encerra aí. Além dessa intersecção ainda pode ser percebida a junção de Ricardo a Marta e de, de Sergio Warginsky a Marta. Esse tom *in abîme* talvez sinalize para uma narrativa em espelhamento em que o outro será sempre o outro do outro. Não é por intuição que essa relação abissal se

verifica, mas pelo que o discurso narrado nos conduz. Ricardo é o reflexo de Lúcio no espelho:

Aliás, ainda hoje ignoro se o meu amigo era ou não era formoso. Todo de incoerências, também a sua fisionomia era uma incoerência: Por vezes o seu rosto esguio, macerado — se o víamos de frente, parecia-nos radioso. Mas de perfil já não sucedia o mesmo... Contudo, nem sempre: o seu perfil, por vezes, também era agradável... sob certas luzes... em certos espelhos... (SÁ-CARNEIRO, 1993, p.54).

Talvez esse também fosse o espelho de si. Se a beleza tanto o agredia, decerto Lúcio não era belo e logo não poderia sê-lo Ricardo. Mas o desejo absoluto que o aproximava de Ricardo parecia ver nele qualquer coisa de belo, como se ele fosse a Marta tão linda, branca, loira:

Era uma linda mulher loira, muito loira, alta, escultural — e a carne mordorada, dura, fugitiva. O seu olhar azul perdia-se de infinito, nostalgicamente. Tinha gestos nimbados e caminhava nuns passos leves, silenciosos — indecisos, mas rápidos. Um rosto formosíssimo, de uma beleza vigorosa, talhado em ouro. Mãos inquietantes de esguias e pálidas (Idem, 1993, p.61).

E como o próprio Ricardo desejava ser:

Ah! meu querido Lúcio — tornou ainda o poeta —, como eu sinto a vitória de uma mulher admirável, estirada sobre um leito de rendas, olhando a sua carne toda nua... esplêndida... loura de álcool! A carne feminina — que apoteose! Se eu fosse mulher, nunca me deixaria possuir pela carne dos homens — tristonha, seca, amarela: sem brilho e sem luz... Sim! num entusiasmo espasmódico, sou todo admiração, todo ternura, pelas grandes debochadas que só emaranham os corpos de mármore com outros iguais aos seus — femininos também; arruivados, suntuosos... E lembra-me então um desejo perdido de ser mulher — ao menos, para isto: para que, num encantamento, pudesse olhar as minhas pernas nuas, muito brancas, a escoarem-se, frias, sob um lençol de linho...(Idem, 1993, p. 54).

Esse encontro de traços não se encerra apenas no aspecto físico. Tanto Marta, quanto Ricardo são vítimas de um espírito vazio, melancólico, solitário. Marta, por exemplo, era “Sempre triste — numa tristeza maceradamente vaga — mas tão gentil, tão suave e amorável, que era sem dúvida a companheira propícia, ideal, de um poeta” (Idem, 1993, p.61), e nisso não se diferenciava do poeta, “— O meu sofrimento mora, ainda que sem razões, tem aumentado tanto, tanto, estes últimos dias, que eu hoje sinto a minha alma fisicamente. Ah!

é horrível! A minha alma não se angustia apenas, a minha alma sangra” (Idem, 1993, p.45). Também na forma de pensar a figura de Marta era confundida com a do poeta: “Curioso que a sua maneira de pensar nunca divergia da do poeta” (Idem, 1993, p.62), talvez por existir entre eles o elo mais capaz de unir os homens: a dor.

Essa dor chama-se popularmente, e justamente, dor d'alma, e um dos seus nomes mais antigos – sem dúvida o mais “literário” – é *melancolia*. A dor que afecta, não esta ou aquela parte do corpo, mas a sua totalidade, a dor que tanto faz mal quanto faz bem, e, na tradição erudita que vou me referir aqui (desde Aristóteles e, em rigor, desde Platão) o mal que está na origem não de um bem entre outros, mas do maior bem, o bem de fazer-se: o bem da criação e o bem que faz criar. (MAIA, 2011, p.437).

Pela tristeza as almas foram unidas. Ambas melancólicas, ambíguas, descrentes de felicidade. A amizade apenas serviu de berço para confirmar esse mal-bem que um fazia ao outro, e a Marta.

Quanto ao desdobramento de Sérgio em Marta, esse sim figura-se pelo aspecto físico bem como pela relação de ciúmes que amiúde vezes é sugerida na obra. Lúcio vê Sérgio como uma mulher:

Os cabelos de um loiro arruivado caíam-lhe sobre a testa em duas madeixas longas, arqueadas. Os seus olhos de penumbra áurea, nunca os despregava de Marta — devia-me lembrar mais tarde. Enfim, se alguma mulher havia entre nós, parecia-me mais ser ele do que Marta. (SÁ-CARNEIRO, 1993, p. 52)

Essas referências a um personagem como extensão, ou melhor, reflexo do outro levaram alguns estudiosos a estudar *A Confissão de Lúcio* como uma ironia romântica, pela paixão idealizada de Lúcio, (Cf. Duarte, 1994, p.99-107); como uma obra pertencente ao campo do fantástico, pela fantasmática figura de Marta, (Cf. Machado, 1990, p.62); como uma narrativa em *mise en abîme*, pelo desdobramento dos personagens uns nos outros já evidenciado acima (Cf. Duarte, 1994, p.99-107); dentre tantos outros. Conquanto os estudos que se referem à Marta como uma figura fantástica não seja aqui apreciado, uma vez que *A Confissão de Lúcio* parece não se abrigar no campo do fantástico, posto que o fantástico provocaria no leitor um efeito de medo pela ruptura com a realidade, o estudo que aqui é feito se apoia na ideia de que Marta apenas existe na imaginação de Lúcio porém sua figura não sugere medo e se aponta

para algum mistério, é antes pelo comportamento de Lúcio que dela mesma. É entendido ainda que a amante do escritor não possui existência ontológica na obra, sendo uma figura irreal. Essa irrealização da companheira de Ricardo seria o descortinar de todas as inquietações que de fato são reveladas acerca da alma do narrador. Nela reside o delírio, o devaneio, a solidão que vieram a culminar no mote para a construção de uma análise do sujeito melancólico dessa dramática narrativa.

Ancorados nessa certeza de que Marta de fato nunca existiu, não apenas pelo fato de a obra carregar “uma voz que ironicamente diz ‘não’ ao enunciado do narrador, desvelando a enganadora retórica com que o seu discurso é construído e o caráter instável de suas afirmativas” (DUARTE, 1994, p.105), em que o próprio narrador confessa não haver verossimilhança “E, entre parênteses, convém-me acentuar que meço muito bem a estranheza de quanto deixo escrito. Logo no princípio referi que a minha coragem seria a de dizer toda a verdade, ainda quando ela não fosse verossímil” (SÁ-CARNEIRO, 1993, p. 38) mas também pelo insistente questionamento de Lúcio acerca do mistério que envolvia a existência de Marta, como se verifica em diversas passagens da obra.

Mas aí, de súbito, uma estranha obsessão começou no meu espírito... Como que acordado bruscamente de um sonho, uma noite achei-me perguntando a mim próprio:
— Mas no fim de contas quem é esta mulher?...
Pois eu ignorava tudo a seu respeito. Onde surgira? Quando a encontrara o poeta?
Mistério... Em face de mim nunca ela fizera a mínima alusão ao seu passado. Nunca falara de um parente, de uma sua amiga. E, por parte de Ricardo, o mesmo silêncio, o mesmo inexplicável silêncio... (Ibidem, 1993, p.66).

Ora, não fosse o espírito de Lúcio tão dado a melancolia, talvez não tivesse ele enveredado na obsessão da figura criada, pois o melancólico possui o lado doentio de manter o “pensamento concentrado sobre um único objeto” (PIGEAUD, 2009, p.122). Não Marta, mas o questionamento da sua existência se tornara para Lúcio uma obsessão: “Em vão tentei expulsar do espírito as ideias afogueadas. Mais e mais cada noite elas se me enclavinavam, focando-se hoje toda a minha agonia em desvendar o mistério” (SÁ-CARNEIRO, 1993,

p. 67). Passava agora a perseguir a origem de Marta, seu passado, “Nas minhas conversas com Marta esforçava-me por obrigá-la a descer no seu passado” (Ibidem, 1993, p.67), quando não, questionava Ricardo.

Um dia, não me podendo conter — vendo que da sua companheira detalhe algum obtinha —, decidi-me a interrogar o próprio Ricardo.

E, num esforço, de súbito:

— É verdade — ousei —, você nunca me contou o seu romance...

No mesmo momento me arrependi. Ricardo empalideceu; murmurou quaisquer palavras e, logo, mudando de assunto, se pôs a esboçar-me o plano de um drama em verso que queria compor.

Entretanto a minha idéia fixa vovera-se-me num perfeito martírio, e assim — quer junto de Marta, quer junto do poeta — eu tentei por mais de uma vez ainda suscitar alguma luz, Mas sempre embalde. (Ibidem, 1993, p.67).

Nessa caracterização do desejo absoluto pela imagem de Marta, surge o questionamento sobre o relacionamento de Ricardo e Lúcio. Parece absurdo que Ricardo tenha casado, e que tenha até permitido que o amigo fosse amante de sua própria esposa. O discurso de Lúcio em seu ato confessional desperta uma desconfiança também pela ineficácia dos fatos. Muitos deles apresentam uma falácia acerca desse relacionamento que apenas conhecemos pelas palavras incertas de Lúcio, que, embora seja o narrador, não aponta para o relacionamento como algo vivido pelos outros personagens inseridos na mesma trama. Apenas conhecemos Marta pelo delírio de Lúcio, o que admite a existência de Marta como criação de Lúcio, apenas.

Não raras são as passagens que testificam isso:

Contudo o mais singular da minha obsessão, ia-me esquecendo de o dizer. Não era com efeito o mistério que encerrava a mulher do meu amigo que, no fundo, mais me torturava. Era antes esta incerteza: a minha obsessão seria uma realidade, existiria realmente no meu espírito; ou seria apenas um sonho que eu tivera e não lograra esquecer, confundindo-o com a realidade?

Todo eu agora era dúvidas. Em coisa alguma acreditava. Nem sequer na minha obsessão. Caminhava na vida entre vestígios, chegando mesmo a reçar enlouquecer nos meus momentos mais lúcidos... (SÁ-CARNEIRO, 1993, p.68).

Pelo espírito doente de Lúcio, assim mesmo o nomeia, fica ainda mais provável a inexistência de Marta, o que sugere que toda A Confissão de Lúcio se ponha numa irrealização, não de que se não realiza, mas de que foi irreal,

apenas imaginada. A aparição de Marta num dos serões artísticos em casa do poeta parece vestir-se dessa desconfiança do real.

A prova de que o meu espírito andava doente, muito doente, tive-a uma noite dessas —
uma noite chuvosa de dezembro...
Narciso do Amaral decidira-se enfim a executar-nos o seu concertante além, que terminara há muitas semanas e que até hoje só ele conhecia.
Sentou-se ao piano. Os seus dedos feriram as teclas... Automaticamente os meus olhos se tinham fixado na esposa de Ricardo, que se assentara num fauteuil ao fundo da casa, em um recanto, de maneira que só eu a podia ver olhando ao mesmo tempo para o pianista.
Longe dela, em pé, na outra extremidade da sala, permanecia o poeta.
E então, pouco a pouco, à medida que a música aumentava de maravilha, eu vi — sim,
na realidade vi! — a figura de Marta dissipar-se, esbater-se, som a som, lentamente, até que desapareceu por completo. Em face dos meus olhos abismados eu só tinha agora o "fauteuil" vazio... (Ibidem, 1993, p 68-69).

Esse devaneio acaba por verter-se numa interpretação que se queira integralmente da obra. Tudo é criação para justificar o amor pelo outro e a projeção desse eu no outro. Trata-se de uma alucinação sensorial como vê-se nas palavras de Ricardo que mais parecem expressar os sentimentos do escritor que dele mesmo, uma vez que Lúcio as narra como suas e não de outrem. As imagens estranhas que se lhe aparecem também são evidentes em Ricardo. "Pintando-me sua angústia, Ricardo de Loureiro fazia perturbadoras confidências, tinha imagens estranhas" (Ibidem, 1993, p.40).

Na leitura da obra, pelo gesto desorientado do pensamento do narrador, por insistentes vezes a narrativa direciona a leitura para um refolhar de páginas em idas e vindas. É preciso seguir e voltar na trama por vezes para assegurar-se as palavras são de Lucio ou de Ricardo de Loureiro, uma vez que as inquietações narradas por Lúcio como sendo do poeta, bem mais parecem as suas.

"Não, nem é sequer a formosura que me impressiona. É outra coisa mais vaga — imponderável, translúcida: a gentileza. Ai, e como eu a vou descobrir em tudo, em tudo — a gentileza... Daí, uma ânsia estonteada, uma ânsia sexual de possuir vozes, gestos, sorrisos, aromas e cores!...
"...Lume doido! Lume doido!... Devastação! Devastação!... (Ibidem, 1993, p. 52).

Até mesmo nas passagens que se referem aos demais personagens, todas elas parecem ser espelhamento da projeção do eu no outro. A relação Ricardo e Sérgio, Marta e Ricardo, Gervásio a americana louca, culminado no espiral Ricardo e Lúcio, conquanto tudo deságue num abissal delírio do narrador, que, não consegue reviver o passado senão acometido de um sentimento melancólico pela perda.

Para Ana Santos Guerreira,

A relação da melancolia com a actividade artística depreende-se no contexto fantasmático que lhes serve de fundo como uma prática comum: ambas proliferam mediante “o corpo subtil” que lhes engendra a possibilidade dos sonhos, do amor e de sua atmosfera e das manifestações mágicas; é também esta égide, a do signo do corpo subtil que se mescla misteriosamente com as criações mais superiores da cultura humana. (2011, p.395)

Essas manifestações mágicas citadas por Guerreiro, não divergem das intrigantes aparições na Confissão de Lúcio. A figura da America louca mais se assemelha a um fantasma exuberante criado pela necessidade do narrador de conferir a sua história uma certa grandiosidade.

Por ser narrado após o cumprimento da pena, ou seja, decorrido dez anos, tem-se então um fio narrativo um tanto complexo que aponta para todas as relações e acontecimentos como uma extensão do desejo de Lúcio por Ricardo e sua obsessão pela imagem criada. Em análise d’A Confissão, Maria Aliete Galhoz escreve:

A festa da ‘americana louca’ marca como que um clímax do que pode atingir a sua alucinação sensorial, artificialmente tensa, esteticamente explorada, mas não é mais que um episódio que forma sinais exteriores, percorridos a capricho, de uma impossibilidade finalmente entrevista. Alegoria traduzida no triângulo inexistente do autor – o eu-, Ricardo de Loureiro, - o Outro – e Marta – alma do outro, mas criada para o amor que afinal uma o eu e o outro – reduz-se à suspensão final do irresolúvel. O Outro e a projeção anímica do Outro foram sacrificados para continuar a preservação do eu. Mas condicionado apenas a si próprio o eu define-se como incompleto e o círculo que se fechou, recomeça: ou refaz a ventura e percorre de novo o reconhecimento de um elo entre o eu, percebido real e o outro, adivinhado ideal, aceitando o perigo de confundir os limites proibitivos de ambos: ou abdica, reconhecendo-se, embora como um morto persiste (1963, p. 87-88).

A alegoria do triângulo, do qual fala Galhoz é na verdade uma alegoria de toda a trama. O delírio da festa da americana é o delírio perpetuo que se efetiva na confissão do narrador. Nada é real e tudo é passível da interpretação de uma projeção cíclica dos acontecimentos e personagens. A beleza de Sérgio está em Marta, que é materializada por Ricardo que carrega uma alma semelhante à de Lúcio cuja mente é a representação eterna do devaneio vivido na festa da “americana fulva”.

Talvez por isso a trama seja tão entrecortada de sofrimento, o que tem permitido que o estudo da melancolia seja validade não dos acontecimentos apenas, mas do projeto estético no qual esta foi construída.

Essa complexidade embrionária não apenas da A Confissão de Lúcio, mas de outras obras como adiante será visto recai na condição do sujeito que por conseguinte acaba por reger o ato de organizar as ideias antes mesmo de as narrar. Não apenas por se tratar de contar sobre o que aconteceu tendo corrido os anos, mas por se tratar de Lúcio, ele mesmo apresentar uma alma diversa das demais. É certo que a alma de Lúcio é uma alma esvaziada de consolo e tranquilidade, é uma alma doente pela incompletude. Lúcio apresenta todas as características de quem passou a vida inteira em busca de si e por nunca ter-se de fato encontrado, seu comportamento se assemelha a uma bússola em eterna busca, que, quando encontra o norte nos remete a uma pessoa, mas quando não o encontra parece transfigurar-se no oposto de si.

Essa desorientação talvez se explique pela ambivalência da noção de melancolia, qualidade existente no comportamento do narrador, que acaba por interferir de maneira positiva e negativa na construção da obra. Por ora Lúcio é extremamente pessimista em relação a vida e paradoxalmente narra acontecimentos recheados de exuberância, luz e muitas cores, como o espetáculo da americana. Nas palavras de Maria Tereza Cruz, essa ambivalência acaba por assumir uma conotação tanto positiva quanto negativa, uma vez que tanto as mais elevadas explosões de criatividade e genialidade que fica percebido na obra, quanto a condição diminuída e reprimida, aos seus altos e baixos, é que se assegura o caráter melancólico da própria narrativa que se lê, e se analisa. (Cf. 2011, p.69).

Isso posto, parece haver uma compreensão sobre a oscilação de estado de animo na narrativa. Embora em tom crescente ela passe de um mero desconcerto com a vida até a maior alucinação possível, os acontecimentos dissonantes se dão pelo estado de espírito de uma alma extremamente melancólica, logo genial, uma vez que Lúcio reconhece que o que conta é perturbador e incoerente, de sorte que apenas um gênio melancólico parece ter de fato a consciência disto: “Aliás, por muito lúcido que queira ser, a minha confissão resultará — estou certo — a mais incoerente, a mais perturbadora, a menos lúcida” (SÁ-CARNEIRO, 1993, p. 16).

Retorne-se aqui a discussão acerca do entrelaçamento das vidas de Ricardo e Lúcio. Como já anteriormente foi posto, por diversas vezes as palavras daquele mais se parecem palavras deste. A ausência de opinião acerca dos delírios do poeta, como por exemplo, a estranha obsessão por arcos, (Cf. SÁ-CARNEIRO, 1993, p. 44), transporta o escritor para uma condição de que em tudo se lhe dialoga. Embora já tendo dito Ricardo que suas almas já muito se assemelhavam, essa confissão vem antes para referendar o que já se apresenta, o que não causaria ao leitor qualquer surpresa por ser essa a confissão de algo já previsto no início da estranha amizade. Talvez por se tratar de indivíduos portadores de estados de desilusão com a condição humana que os comporta, seja Ricardo o outro de Lúcio. Esse espírito desiludido, desafeiçoado do prazer que faz rir a mente débil de quem em vão procura a felicidade. A vida regular que todos parece ter, a eles figuram-se como vida normal, e vive-la, é esquecer deles mesmos:

Como gostássemos, em muitas horas, de nos embrenhar pela vida normal e nos esquecer a nós próprios — freqüentávamos bastante os teatros e os music-halls, numa ânsia também de sermos agitados por esses meios intensamente contemporâneos, europeus e luxuosos. (SÁ-CARNEIRO, 1993, p.16).

O excerto comprova, o narrador se confessa anormal, diferente. A busca por agitação e luxo, o que imediatamente se opõe a soturnidade de sua alma é anormalidade do mundo aparente, e nisto, nem o escritor nem o poeta se encaixam. É como se esses personagens estivessem inscritos na idade de ouro da melancolia da qual se valeu o Renascimento, e, mesmo lançados em

um mundo moderno, cuja exuberância será palco, continuam a sofrer a influencia de Marsílio Ficino e dos platônicos de Florença, sendo também para eles a melancolia, como lembrou Jean Starobinski, temperamento que “aparece como o apanágio quase exclusivo do poeta, do artista, do grande príncipe, e, sobretudo do verdadeiro filósofo” (HERSANT, 2005, p.571). Enquanto que o poeta, o artista e o filósofo se voltam para a alma humana, sendo anormal, o homem que segue em busca do luxo aparente é nas palavras de Lúcio o indivíduo normal, que, não voltando para si, e não refletindo sobre sua condição enquanto ser, não sofre. Esse sofrimento, porém, não se figura na obra como algo menor. Ao contrário disso, fica dito que digna é alma que sabe compreender-se como infeliz, uma vez que ao provar da felicidade mundana, nem assim se corrompe. É numa das estranhas divagações de Ricardo que Lúcio lançará mão da sua opinião acerca da falsa e fugaz realidade humana. Enquanto Ricardo parece invejar os artistas que não dispersam de seus círculos, lamentando por ele mesmo não consegui-lo, o escritor assegura que a verdadeira essência está em saber entender o outro que nele não se insere, sem corromper-se.

Ao contrário, eis pelo que você é maior — comentava eu, — Esses a quem se refere, se não ousam descer, é por adivinharem que, se se misturassem à existência quotidiana, ela os absorveria, soçobrando o seu gênio de envolta com a banalidade. São fracos. E esse pressentimento instintivamente os salva. Enquanto que o meu amigo pode arriscar o seu gênio por entre medíocres. É tão grande que nada o sujará. (SÁ-CARNEIRO, 1993, p. 50).

As palavras de Lúcio parecem não apenas referendar o verdadeiro valor da essência da alma aos melancólicos, como também concebê-los como fortes. Descer a mediocridade, não é sê-la, mas não corrompendo-se com ela, é compreende-la e mostrar-se cada vez mais superior. O que o narrador confesso faz aqui, é apontar a alma artista como salva e incorruptível. “A maldita Literatura”, da qual fala Ricardo, (Cf. idem, p.49), é antes salvacionismo que lago de perdição. Não é por ela que o sujeito se destrói, mas se difere do que é aparente. É por ela, e apenas por ela que o homem compreende a si e o mundo que tão mal o abriga.

É bem verdade que a obra de Sá-Carneiro, como um todo, virá marcada pela presença constante de artistas. Seus personagens são gênios dos versos, das palavras ou escultores que buscam na arte refletir uma aspiração: a significação da vida. Em *A Confissão de Lúcio*, o cenário não se modifica, e fica percebido que em todos os artistas, pelas palavras do narrador reside um desconcertante, quer dos pensamentos, quer dos comportamentos. O narcisismo de Gervásio, o delírio destoante de Ricardo, a obsessão dele mesmo. Esse “desconcertante”, como anteriormente se verifica, deve-se ao fato de ser o artista portador de uma força de cura de si, cuja potencialidade acaba por salvar tanto a si quanto a humanidade. Na busca de encontrar remédio para o seu mal, pela arte, o indivíduo acaba se inserindo na condição de cientista buscando a cura para um mal que também assola a humanidade.

Em *O Problema da Melancolia*, Marcos F. de Paula assegura que o indivíduo melancólico investe o seu lado maníaco para buscar a sua própria cura. Veja-se:

A melancolia parece ser de fato um estado de ânimo “bipolar”, para usar um termo atual, em que o sujeito oscila da mania à depressão. Eis aí um indício do que está de fato em jogo na relação entre melancolia e produção intelectual (artes, literatura, filosofia etc.): a produção melancólica pode ser vista como o lado “maníaco” do “doente” que busca o “remédio” para o seu mal; mas o “remédio” é, por assim dizer, ingerido em doses tão excessivas, que acabam por fazer retornar o mal que pretendia extirpar. (1996-2008, p.58).

Valendo-se das palavras de Paula, é possível considerar que a obra de arte seria o meio pelo qual o artista procura compreender-se, e, partindo do particular para o universal, acabará atingindo, tocando aquele indivíduo que mesmo por uma origem distinta, estar a padecer do mesmo mal, e, procurando na arte encontrar a cura para essa doença que o assola, acaba por prescrever a medicação para milhares de doentes.

Assemelhando-se a uma narrativa em desalinho do ponto de vista da complexa composição cuja estrutura subscreve-se nos vários desvios do comportamento do narrador, *A Confissão de Lúcio* ora dialoga com uma confissão pelo desejo de libertar um segredo, ora com o discurso lunático e alucinado de quem necessita exteriorar uma insanidade adormecida. Tendo em vista que os anseios de Lúcio são os anseios do poeta, e que se um não é o

duplo do outro, poderia ser certamente a sua extensão, o medo, qualidade inerente ao melancólico não é menos aparente na figura de Ricardo, tão logo do narrador. Ao revelar seus segredos, o poeta põe o leitor ou analista do que lê numa investigação filosófica. O personagem pergunta: “-Diga-me, Lúcio, você não é sujeito a certos medos inexplicáveis, destrambelhados?” (SÁ-CARNEIRO, 1993, p.45), e a resposta de Lúcio é a certeza de que “ele, “Ricardo”, era uma criatura superior-genial” (Idem, p.46), o que confirmará ser a alma desconcertante como o verdadeiro descanso da genialidade. Por serem tão desalinhados e destrambelhados os pensamentos de Ricardo, mais estariam perto da essência filosófica dos anseios humanos. Esse pensamento flutuante acaba por fazer desembarcar, pela literatura o nascimento da clínica melancólica. O desejo de compreender-se nunca consumado parece retirar o personagem do campo terreno e reportá-lo a um lugar bem perto do paraíso. Nunca feliz, mas vítima de fugazes instantes felizes, o mártir de Lúcio transita entre esse momento fugaz e a dor, e, nessa oscilação, “o melancólico pode chegar ao ponto de não mais suportar a *flutuatio animi*, essa flutuação do ânimo que ora faz dele um ser “menos humano do que divino” – a euforia, a soberba... –, ora o mostra como o mais desprezível, triste e impotente dos mortais – o abatimento, a abjeção” (PAULA, 1996-2008, p. 61). Pela busca de si, tem o escritor, o escultor, o poeta, o dramaturgo a receita para o mal que assola até os mais enterrados pela realidade aparente: a arte.

É, portanto, pela reação a dor que a melancolia produzirá artes e conhecimento. Não por “si mesma, [...], mas como reação a dor e através de uma euforia tão delirante quanto delirante era o estado melancólico” (Ibidem, 1996-2008, PAULA). Isto porá de vez o artista no campo do melancólico, mas nem sempre o melancólico no campo do artista. Lúcio e Ricardo serão melancólicos por serem artistas, e não o contrário, e por isso mesmo se dirão anormais. O selo do humor não se figura como natureza humana, mas como natureza artística. A arte concebida pela ausência da euforia parece vir carregada da real representação da vida, logo, *imitativo* primeiro responsável por traduzir o homem.

Nesse encontro marcado, entre o motivacional do que se compõe e a obra propriamente dita reside a eficácia daquilo que erroneamente foi reduzido unicamente ao campo da doença: a melancolia. De uma forma decrescente,

parece que o que outrora fora tão acertadamente percebida como genialidade, a melancolia vem sendo reduzida aos estudos da psicanálise apenas, como se fosse um mal a ser exterminado. A grande busca por “antídotos” do humor negro pode condicionar a produção artística a uma mera extinção de obras tão geniais como grande parte da literatura que tem chegado a cabeceira de milhares de leitores. Isso não quer dizer que seria necessário uma sociedade melancólica para que boas obras de arte fossem produzidas, porém, não caberia aqui de forma alguma que esse sentimento fosse posto como o mal da humanidade, uma vez que, por vários estudos já ficou provado a sua parceria tão acertadamente positiva ao mundo da arte, e que esta, por sua vez, embora muitas vezes produzida no espaço melancólico, tem sido a válvula de escape para doentes em busca de salvação.

Seguindo os passos de Lúcio em sua confissão, encontramos o que concretiza a sua obsessão. Marta desperta em Lúcio o desejo por Ricardo. Sendo esse desejo o responsável por toda narrativa, pois ele mesmo foi o motivador do crime e apenas por isso tem-se aqui uma confissão, é necessário apontar a contradição perturbante da alma do narrador como o abismo nascedouro da literatura, antes de uma literatura homicida, a obra retrataria o drama aprisionado de quem não conseguiu assegurar a vida do amigo por tanto deseja-la. Pela projeção do desejo, nasce na imaginação de Lúcio a personagem de Marta. Não podendo possuir o amigo, mas necessitando, Marta entra na diegese, cuja criação ontológica apenas habita a obra pela idealização. Por isso tantos indícios de que ela não existe. Até mesmo a grande inquietação de Lúcio sobre sua existência: “Coisa alguma sabia dela — a ponto que às vezes chegava a duvidar da sua existência”, (SÁ-CARNEIRO, 1993, p. 71). A remissão de Marta ao campo onírico também testificaria isso: “Foi uma tarde triste, chuvosa e negra de fevereiro. Eram quatro horas. Eu sonhava dela quando, de súbito, a encantadora surgiu na minha frente...” (Idem, 1993, p.80). Marta era antes personagem do sonho que da realidade. Do desejo de Lúcio. O afeto pelo amigo se misturava aos anseios que nele tinha. Marta era Ricardo. Isso fica provado ainda na passagem intrigante do beijo:

Assim, uma tarde de verão, lanchávamos no terraço, quando Marta de súbito — num gesto que, em verdade, se poderia tomar por uma simples brincadeira a garotada — me mandou beijá-la na frente, em castigo de qualquer coisa que eu lhe dissera.

Hesitei, fiz-me muito vermelho; mas como Ricardo insistisse, curvei-me trêmulo de medo, estendi os lábios mal os pousando na pele...

E Marta:

— Que beijo tão desengraçado! Parece impossível que ainda não saiba dar um beijo...

Não tem vergonha? Anda, Ricardo, ensina-o tu...

Rindo, o meu amigo ergueu-se, avançou para mim... tomou-me o rosto... beijou-me...

.....

O beijo de Ricardo fora igual, exatamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante. Eu sentira-o da mesma maneira. (Idem, 1993, p. 92-93).

E sentira-o porque não havia distinção entre o objeto amado em vida – Ricardo- e o idealizado – Marta. O desejo de Lúcio por Ricardo amplia-se mediante as confusões que já carregam o seu espírito. Lúcio é o ser perdidamente só. Por isso sua alma cola-se tão facilmente a de Ricardo.

A origem do desejo explica-se tanto advinda de uma tristeza como de uma euforia. Nos estudos de Espinosa, o desejo oriundo da alegria é mais forte que o da tristeza, porém é esse último proveniente apenas da condição humana, não sofrendo, porém uma influencia exterior. (Cf. PAULA, 1996-2008, p.62). Não parece haver uma recíproca em mesma medida entre o que sentem Lúcio e Ricardo. O desejo é daquele e não deste, que deve haver nascido pela tristeza que se efetiva em sua alma. A insanidade que transcorre do desejo de Ricardo ainda mais se agrava ao entrar nessa arena o inimigo maior dos relacionamentos, o ciúme. Se a figura de Warginsky já tanto incomoda Lúcio pela beleza, “Agora todas as minhas obsessões se haviam dissipado, convertidas em ciúme”, (SÁ-CARNEIRO, 1993, p.100), agora o incomoda pela aproximação entre este e seu objeto amado. Nessa obsessão acentua-se a tristeza e o desespero do que é narrado. Lúcio perseguido pela ideia de que está a dividir seu objeto com alguém resolve enfim exterminá-lo dando, pois fim a um sofrimento, conquanto principiando outro. Isso aconteceria por que “a tristeza faz surgir em nós um desejo por afastá-la, desejo que é tanto maior quanto maior é o afeto de tristeza” (PAULA, 1996-2008, p. 63).

Agora nada mais vale, e seu fim é o próprio alívio da alma. Destruindo A Ricardo-Marta, Lúcio extermina a si, ao russo e a todos os seus delírios

sôfregos, pois o amor que sente por Ricardo carrega um mal, e “esse mal escondido no amor e, mantido oculto, mata aquele mesmo que ama” (MAIA, 2011, p.437), para depois amancebar-se as lembranças débeis que muito mais se aproximam de um devaneio louco, que de uma estimada verdade.

3.2. Contos de Mário de Sá-Carneiro: crônicas de uma morte anunciada

Neste enredo formidável de coisas trágicas e até picarescas, não sei desvencilhar-me para lhe fixar certos detalhes [...]Saí para escrever um pneumático longuíssimo onde contava tudo e anunciava o meu suicídio às duas e meia na estação de Pigalle (Nord-Sud). E que lhe deixaria o meu «stylo» na caixa de certo café, como última recordação. Efectivamente preparei tudo para a minha «morte».

Carta a Fernando Pessoa de 4 de abril de 1916.

Foi Fernando Pessoa o primeiro a afirmar que “Não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade nesta vida”, talvez por isso tenha sido ele vítima de uma criação enquanto projeto utópico daquilo que desejaria ser e que se verifica tão genialmente em seus personagens de papel. Construído pela sua própria narrativa, Sá-Carneiro criará personagens descontentes, insatisfeitos e dotados de uma complexidade que não muito se afastará da loucura, conquanto se mostrem gênios artistas. Em todas as narrativas verificar-se-á a necessidade de criação ontológica do ponto de vista ficcional de um indivíduo que diga ao menos em parte o que sentia o poeta angustiado, o prosador insatisfeito, o artista ironicamente melancólico e despreocupado.

Enquanto desabrocha sua complexidade de maneira exagerada e comovente, chegando muitas vezes a colocar o leitor num círculo móvel, que nunca terá um ponto certo onde parar, Sá-Carneiro encontra uma maneira de realizar um projeto já aparente nas suas primeiras criações. Obcecado pela ideia de uma morte calculada, planejada e decidida, o gênio parece tentar reinventar um princípio já tão bem estabelecido socialmente, de que o dia que termina a vida deve ser decidido por quem a vive, bem como o formato desse fim. Vitimado por uma incompletude já apresentada nos capítulos anteriores, e aparentemente certo de que esta se configura, ao menos nele como algo inerente a sua lama de artista, o português melancólico que vive a ensaiar em suas obras o que deveria ser sua própria vida não se mostra indiferente aos ensaios de seu próprio fim, ou melhor, é sobre ele que a maior parte de suas obras em prosa irão se figurar, visto que o seu estado de alma é a imagem refletida da morte alegorizada.

É essa eterna experiência de um mundo criado por meio de ensaios e reinventado pela existência, que permitirá aqui um estudo do fim de Mário de

Sá-Carneiro, enquanto existência, e do início de uma repercussão artística que não houve em vida. Esse fim, porém, não se configura nas obras do autor como a cadeia que há de banir e aprisionar para sempre o homem num mundo desconhecido, ao contrário disto, Sá-Carneiro em seus personagens parece encontrar a libertação para a prisão que parafraseia a vida. Essa sim o aprisiona e o mantém refém de um ideal inalcançável, de um modelo que não o aceita, de um brilho merecido que nunca o fora ofertado.

A insatisfação ante a inóspita paisagem opressora o faz apregoar sua enfim “liberdade”, e ainda o porá no universo da mais alta autonomia que o permite decidir o fim de sua carreira melancólica.

Acentuado pelo egoísmo, o autor dele mesmo, bem mais que de seus personagens anuncia seu destino através de seus entes ficcionais, o que permitiu a elaboração deste capítulo, cujo recorte foi realizado em apenas três dessas obras que trazem personagens suicidas como Ladislau Ventura, personagem do conto de mesmo nome, (1908) e Lourenço Furtado, que narra seu fim em *Página dum Suicida*, (1909) e Raul Vilar protagonista de *Loucura*, (1912), os quais serão vítimas de suas próprias ideias libertariamente loucas e elaboradamente autônomas de uma convenção social que inabilita o homem a decidir por si, o seu término. Sá-Carneiro cria o modelo suicida de seus personagens, e quando adiante decidir por término a sua vida, eles provocam no autor o “Efeito Werther”.

É bem verdade que o suicídio não é uma inovação do período literário dito Romantismo, muito embora seja coerente admitir que o tema foi de fato um dos principais bordados que favoreceu a criação literária da época, contudo, desde Sócrates, que decidiu por fim a sua vida, acreditando ser a alma imortal, a ideia de suicídio enquanto escolha, vem sendo defendida. Se tomarmos ainda a literatura judaica, cujo manifesto primeiro está acentuado na crença de que apenas o Deus cristão poderia tirar o que dele mesmo veio, cuja premissa se subscreve no livro dos Salmos, “O senhor é quem tira a vida e a dá”, Cap. 2, V.6, é possível encontrar personagens a decidir sobre esse fim como o rei Saul, o que torna o tema um ato inerente a existência humana.

Mas o que permite ao pai dessas estranhas figuras a conjectura de que a morte é antes a liberdade? Isso não se subscreve apenas num

temperamento moderno do homem inconformado ante as investidas do fracasso anunciado, mas insere Sá-Carneiro nos moldes pós-modernos que o arremessa a frente de seus contemporâneos. Suas obras parecem zombar descaradamente daqueles que alimentam a vida na tentativa de eternizá-la, da mesma forma que faz Francisco Gómez de Quevedo ainda no Século XVI ao cantar a divertida morte, e dizer a vida “frágil y leviana”. É motivado por suas criações ficcionais que o autor inebria-se na ideia de que é preciso por fim ao que já não vive.

Loucura: o mármore esculpido e o desejo suicida

Por insistentes vezes a leitura da obra de Sá-Carneiro permite ao leitor o encontro com ele mesmo. Ao adentrar a leitura de sua ficção é possível encontrar o reflexo no espelho da realidade fantasiada pelo escritor. Insistentemente emblemática, a prosa de Sá-Carneiro embora encerrada em três ou quatro livros, apresentam-se como um grande expoente da literatura portuguesa, merecendo um destaque pela presença de universos estranhos, extravagantes e fantasiosos como escreve Antonio Quadros ao prefaciá-las as novelas de *Céu em Fogo*. Segundo Quadros, a obra de Mário não pode ser caracterizada como fantástica nem pelo lado sobrenatural, tampouco pelo místico, mas podendo sê-la pela magnificência sensorial e sentimental, sua prosa encerra o delírio sensorial que poderia ser obtido pelo álcool ou ópio, caminho percorrido pelos simbolistas e decadentistas desde Baudelaire e Rimbaud até Eugénio de Castro, e acrescenta o caráter sensacionista - outrora definido tão bem por Pessoa- que não poucas vezes atinge o absurdo para melhor revelar a simplicidade. (Cf. 19__, p.20). É dessa forma que a ficção pode ser vista na vida e a vida na ficção. As cartas de Mário de Sá-Carneiro revelam-se como a análise ou a validação de que sua obra é autoficcional. Em carta escrita a Fernando Pessoa a 13 de julho de 1914, Mário assegura estar em Ressurreição a descrição fiel do seu atual estado de alma. A fusão dos gêneros –epistolar e ficcional- garante o caráter pós-moderno da sua produção artística. Entendidas como indestrinçáveis por Fernando Cabral Martins, as cartas e os contos apagam os limites exercidos entre os gêneros de sorte que um passa a ser outro.

A dissolução entre os gêneros cumpre-se ao ponto de o conto poder passar por carta. E de as cartas poderem passar por contos, com a diferença importante de que a ficção está aqui a servir tanto a comunicação entre Sá-Carneiro e o seu correspondente, logo a promover uma certa concepção metapoética que pelo próprio título *Novela Romântica* se transmite como a tornar evidente a metamorfose por que passa sua escrita: uma síntese entre gêneros, entre poéticas. A carta é poema e conto literalmente, sem deixar de ser carta em todos os sentidos. (MARTINS, 1998, p.225-226).

Essa bifurcação entre o viver e o encenar tão logo porá Sá-Carneiro no palco de sua criação, levando o leitor ao eterno confronto entre o narrado e o vivido do qual falará Ermelinda Ferreira.

Constantemente remetendo as suas obras, as cartas de Mário de Sá-Carneiro induzem o leitor a um inesgotável confronto entre o que é narrado e o que é vivido. Seus estados de animo confundem-se com os de seus personagens, os fatos de sua vida transformam-se em poemas, de tal forma que a literatura parece contribuir mais para inscrevê-lo na realidade do que traduzir uma realidade qualquer. (2007, p.105).

Na verdade, perceber essa esfinge fora de sua ficção, talvez seja lê-lo avessamente ou subtraí-lo a mero representante de um estilo psicologizante ao qual se dedicou grande parte dos escritores portugueses da época. Suas experiências são antes a configuração da representação observada no comportamento de seus personagens que se traduz a partir das obras. Ao analisar *Loucura*⁶², tem-se a estranha sensação de ter em mãos as peripécias interiores do nosso gênio suicida.

Escrito em uma atmosfera misteriosa, o conto é um dramático labirinto que aprisiona o leitor no mundo de Raúl Vilar, ora extremamente lúcido, artista, vivo, ora um louco, desacertadamente em devaneio.

Sempre pactuada pela amizade de um artista - já que o mundo da arte é o palco da criação do autor-, o conto pode ser traduzido em parte como a

⁶² Novela escrita por Mário de Sá-Carneiro aos 20 anos de idade, compondo a primeira novela de *Princípios*, *Loucura* seria o ponto de partida desse universo denso, fechado, de personagens inquietos, alucinados, divididos, quase, na procura, no amor e na arte, da sua própria medida. Em 1912, altura em que *Princípio* é publicado, (reunindo *Loucura...*, *O Sexto Sentido*, *Incesto*, *quatro Diários*) Mário de Sá-Carneiro foi aclamado homem de gênio, embora louco, deixando a sensação de ter saído de um manicômio, enquanto que outros nem acentuam a obra como artística, pondo-a no plano de uma patologia que mais tarde determinaria o seu suicídio.

experiência vivida entre Mário e Pessoa. Bonito, loiro, escultor, assim é Raul definido pelo narrador que não muito diferente de Lúcio irá escrever a história de sua amizade após o suicídio precoce do amigo. Mais uma vez é possível perceber que a voz narrativa se põe a serviço da lembrança para tentar revelar a grandiosidade do espírito do amigo taxado como louco após a tentativa de homicídio da esposa e posteriormente o próprio suicídio, que é entendido pelo amigo narrador como um ato heroico sobre a própria vida.

Nesse conto, se verifica que, assim como em Sá-Carneiro, o suicídio de Raul Vilar é entendido como responsável pela revelação da grandiosidade artística do escultor, uma vez que em ambos ele não se configura pela desistência, mas antes pela vitória sobre a vida que não é mais um depositário dotado de sentido.

Os suicídios românticos são apoteoses de desistências-nobres, heroicas ou trágicas- mas sempre motivadas. O suicídio para Sá-Carneiro- como mostram os suicídios representados em suas obras – é apoteose de uma insistência perversa ou pervertida, premonição de uma vitória “outra”, para a qual prescinde da vida para um não-valor. (FERREIRA, 2007, p.109).

Se para Mário a vida não se apresenta como o lugar de repouso, mas antes como o palco desterritorializador do espírito, para Raul não seria tão diferente. Escultor célebre, o personagem vê na arte a possibilidade de eternizar a beleza esculpindo no mármore frio os traços perfeitos de Marcela. Antes macerado pelo conflito entre o amante e o artista, Raul empresta aos seus devaneios a ideia fixa de que é necessário amordaçar a beleza para que o tempo não a roube. Dessa forma, e por conta disso, o conto será visto pela crítica como o conflito entre o tempo e a morte, dos quais Sá- Carneiro nunca esteve despido. Raul ou Sá-carneiro? Onde começa a personagem e onde termina o seu criador? Sá-carneiro constrói pela linguagem o seu duplo ideal, o seu próprio reflexo e extermina a existência vazia e solitária dos seus precursores. Ele projeta no outro esse desdobramento da personalidade e se constitui como uma espécie de “contemplação do eu real ao espelho, para ver nele o ideal, diferente, mas diferente como pode ser o outro do mesmo”

(QUADROS In: SÁ-CARENIRO, 19__], p.22), atingindo o mais acentuado grau de “autoconsciência psicológica do referido fenômeno” (Ibidem, 19__]).

O exímio fixador de instantes? Quem? Raul, Mário? Ambos. Essa produção que surpreende a vida e subverte-a em obra já não responde mais aos anseios do personagem, por carregar antes os anseios do próprio escritor. Dessa forma é que encontramos no espírito, tanto de um quanto de outro as mesmas inconstâncias uma vez que Raul “frequentemente tinha ideias esquisitas, de uma esquisitices sinistras”, (SÁ-CARNEIRO, 1998, p.15). Obcecado pela extravagância e pela incredulidade ante o amor, o personagem é conceituado pelo seu único amigo, o mesmo que após sua morte resolveu escrever sobre sua genialidade, como um louco.

É bem verdade que todos os personagens de Sá-Carneiro apresentarão almas singulares que se emparelham unicamente com a sua encerrando-os num só mundo. A incontingência de que tudo na vida é demais e deve, portanto ser evitado é antes um discurso meramente falacioso que se subscreve no diálogo entre o escultor Raul Vilar e o narrador. Se a vida escapa-lhe das mãos pela inconformidade com o mundo é antes por que no personagem suicida reside o desejo de eternização de um sentimento ou de uma sensação fugaz. E já que esta sensação não pode ser eternizada, é de balde viver numa incerteza. Dessa forma, a morte que é certa estreita-se a falência e fugacidade dos prazeres superabundando sobre eles seu poder maior: o de por término ao que mal se inicia.

A insanidade e soturnidade do protagonista de *Loucura* põe o leitor, por muitas vezes no campo do absurdo, perturbando-o e permitindo indagar-se pelos mesmos moldes que faz das coisas. É nessa investigação e busca da anulação do efêmero que o personagem encontra Marcela, e tenta nela eternizá-lo. Descrente do amor, contudo apaixonado pela escultura, Raul passa a viver uma fantasia, uma ficção como o faz Sá-Carneiro. Sua convivência com Marcela parece equilibrar-lhe, como se esta fosse capaz de subestimar o tempo como faz suas esculturas em mármore. Apossa-se de Marcela como se fora imortal e idealiza nela suas belas e imortais estátuas. A vida incomoda-lhe de tal forma que chega mesmo a aborrecê-la. Pois ela é como a água que escorrega por entre os dedos e não se permite amarrá-la. Ela tem um carrasco

aliado que a devora pouco a pouco até mostrar-lhe seu fim. O tempo não poupa os homens, e a ideia de envelhecer e escorregar por entre os dedos daquela que não se permite pegar é insuportável. Esse terror guarda sua alma, o mesmo terror que confessa ao amigo após a partilha de uns versos:

- Esses versos entristeceram-te não?
- Entristeceram.
- E porquê?
- Porque vieram aclarar no meu cérebro uma ideia que germinava há muito nele. Sim! É horrível a vida! Somos novos, amamos, e cada dia vai consumindo nosso organismo, envelhecendo-nos... Assistimos a nós mesmos, à morte lenta do nosso corpo... (SÁ-CARNEIRO, 1998, p.37).

E ainda, sobre o tempo:

Ah! Bastante razão tinha eu quando me queria aborrecer para o tempo levar mais tempo a passar! Não terei coragem para resistir a tamanho suplício... O remédio é bem simples... (Ibidem, 1998).

Era essa obsessão que perseguia Raul. De que a vida era fugaz e logo o tempo roubaria de si e de Marcela a juventude. E porque aguardar a vida, se ela mesma o tragava a cada dia? Apenas para vê-la triunfar zombeteiramente sobre si?

Seguindo as ideias de Werther de Goethe, de Gilliatt de Victor Hugo, Sá-Carneiro afunda os personagens em suas aspirações permitindo-se ao que nenhum humano ainda vivera: a possibilidade de ensaiar a sua própria vida para só então vivê-la. Dessa forma, insere-se ele mesmo, ao criar Raul, num universo de angústias da qual compactuam ambos e dar-lhe o poder de decisão de sua finda felicidade. Em meio às acentuadas divagações que denunciavam seu espírito incompleto, Raul escreve: “O filho devia amaldiçoar os pais. Foram eles que o condenaram à existência... ao suplício eterno” (Idem, 1998, p.59). Viver, portanto, passa a ser uma condenação, que apenas a morte pode banir. E ainda: “A vida faz doer, e a morte?” (Idem, 1998, p.60), deveria fazê-lo feliz, pois “na noite de seu suicídio, Raul que passara toda a tarde fechado no atelier, mostrou-se muito alegre” (Idem, 1998, p. 61).

O tema da morte, em geral é associado a um ambiente fúnebre, soturno, de profunda tristeza e desfiguração de ambiente. Em Sá-Carneiro, ela está intimamente ligada ao luxo e a festividade. A sala que serviria de palco para o

término de seus dias, foi por Raul ornada com luz, flores e riquezas. “Raul abriu a porta. Marcela soltou uma exclamação. A sala estava profusamente iluminada; flores por toda parte, os pesados reposteiros de veludo dourado, corridos” (Ibidem, 1998). Dessa forma, se verifica que a morte e a beleza aqui assumem papéis indestrinçáveis, bem como em toda a vida do estimado poeta. O mundo aristocrata que abriga Sá-Carneiro muito se confunde com o universo de seus entes ficcionais. Nas suas obras constam também “seus cenários favoritos: castelos, palácios e casas senhoriais” (BACARISSE, 1983, p.43).

Tanto em prosa quanto em poesia entoa-se um apocalipse. A morte é aclamada e recebida de bom grado. Assim como Raul se permitiu cessar das mãos o labor da escultura e ter seu suicídio anunciado, Sá-Carneiro encerra sua palavra para tornar-se objeto de outras palavras. Em estudo acerca dos contos de *Princípios*, Ettore Finazzi-Agró também acredita que o poeta não queria submeter-se a ideia de que a morte pudesse determinar quando o visitaria:

O corpo fala, como se sabe, mas muito mais alto fala o corpo de quem não tem mais palavra ou de quem, mais ainda, renunciou a uma palavra que era sua para se tornar fonte oculta de outras palavras das palavras dos outros que, todavia continuam falando a fala dele que se tornou mudo por vontade própria, tentando demonstrar o seu poder, irrevogável, sobre a existência (1994, p.9-10).

Dessa forma, as palavras dos outros parecem ganhar vida apenas por que ele pôs fim a sua própria. Certamente, tivesse Sá-Carneiro permitido que *Thanatos* o viesse arrebatá-lo, sua obra não tivesse de fato sido exaltada como foi, tampouco seus personagens tivessem até os dias atuais sido estudados como o reflexo de sua própria imagem. A grandeza de sua obra está justamente no caráter irônico da lógica subvertida “da vida para a obra”, a mesma ordem que sempre serviu de modelo para grande parte da criação que se materializou literária. No autor de *Loucura*, a relação é “da obra para a vida”, uma vez que não recria a realidade pela ficção, mas o contrário. É na obra que Sá-Carneiro se revela, enquanto que em vida, as máscaras são apenas o que se pode ver.

O suicídio, ponto de conclusão da homérica peça teatral que foi sua vida, é uma experiência inefável de seus ingênuos sonhos. Se em vida a

tentativa de realização jamais fora ensaiada, em ficção, o autor tem a oportunidade de viver as experiências que adiante irá de fato concretizar. Ele coloca-se no centro da cena da morte de Raul, quando escolhe, um ambiente luxuoso para a evocação da morte, pois:

O suicídio do escritor, (de qualquer escritor, enquanto criador de vidas falsas e responsável de mortes imaginárias) não pode senão guardar essa função narcisista de recolocar a si próprio no centro da cena, num catafalco à vista de todos: palco imaginário sobre o qual ficam, decerto, apenas os seus restos materiais, “os míseros restos” de quem todavia acredita no caráter ecumênico de seu sacrifício, na possibilidade de através da morte do eu, evocar o Outro no interior do seu discurso, tornando-o finalmente não só parte, mas partícipe de uma relação em que se anulam os confins entre sujeito e objeto (Ibidem, 1998).

Morre Raul em cena luxuosa, seu inventor, não tão diferente, veste-se a rigor como fosse a uma festa luxuosa e envia um convite a José Araújo para assistir ao seu suicídio, da mesma forma que se enviaria um convite a um festejo matrimonial. Toda sua vida foi a preparação para a morte. Não libertou seus pares de intentá-la. E se os tomavam por pares, é porque a eles se assemelhava. Era por que a coragem de seus personagens de papel, também nele residia.

Raul não consegue por fim a beleza de Marcela, para eternizá-la feia e não ver-lhe o tempo corroer sua cândida beleza, pois era preciso “ultrapassar o instante, vencer o tempo. Esta é a obsessão maníaca e desesperada de Raúl Vilar, a sua loucura maior” (MARTINS, 1984, p. 09). O vitríolo, que deceparia a áurea que pairava sobre a pele branca da esposa, serviu para arrebatá-la sua conturbada vida, para fazer dissipar de vez os seus delírios, sua infinda tristeza ante a fugacidade de tudo o que vive. Não contestaria Marcela por querer continuar viva, mas por querer ostentar a virtude primeira de Afrodite, a beleza, que para o escultor seria o mote para a falência de si mesmo. Se nunca precisara fingir uma normalidade, agora estaria liberto de todas as suas máscaras. Não consideraria o amigo, nem o mármore esculpido com esmera filosofia.

Capaz de fazer vidas, Sá-Carneiro empresta o seu talento a Raúl, que fará cada escultura como “o ato mágico de manipulação, a onipotência infantil de negação do real constrangedor, o gesto ritual que se inscreve numa

trajetória que procura a ilusão do contínuo partindo da descontinuidade” (MARTINS, 1984, p.08-09).

Nem mesmo a horrenda imagem que bordou no tecido teatral de *Loucura*, pode fazer o enigmático Sá-Carneiro recuar de suas ávidas ideias. Raul, ao beber o vitríolo, mostra ao seu inventor, agonizando, a dor que lhe serve de cortejo funéreo.

O escultor, como se pregado no solo, não passou a porta. Com os olhos desmesuradamente abertos e os cabelos em pé, olhava como um sonâmbulo para o corredor por onde Marcela tinha desaparecido... ouvia os seus gritos alucinantes...

Com todo esse ruído, os criados desceram de tropel. Sentindo os passos, Raul saiu da sua abstracção; ululou num uivo despedaçador... apanhou o frasco... emborcou-o... bebeu dum trago todo o seu conteúdo.

Quando os criados entraram no atelier, viram-no contorcido no estertor de uma agonia horrível, convulsionado nas dores cruciantes do seu peito, dos seus intestinos queimando, apanhados pelo líquido corrosivo. (SÁ-CARNEIRO, 1998, p.63).

Por insistentes vezes os personagens do poeta de Orpheu virão marcados pela dor excessiva, pelo desejo misterioso do desconhecido e perseguidos pelo irreal. Não poucas vezes também as palavras “morte”, “loucura”, “bizarro”, “estrambótico”, “fantástico”, “estranho”, “perturbador”, etc. isto não apenas se verifica no *corpus* constitutivo desse trabalho, mas em todas as obras cuja pena se deveu a uma mão melancólica que artisticamente com a alma a tomava. É da alma que mais falam as obras, a matéria, é apenas o pretexto para suas criações, uma vez que:

Mário de Sá-Carneiro preocupa-se fundamentalmente com o mistério do ser, com uma realidade cujo nômemo não é possível atingir contando tão somente com o auxílio dos sentidos e da razão, com uma realidade que, para ele, é inexplicável e que ele percebe numa “auréola”, que lhe parece habitada por uma espécie de alma, quer se trate dos seres animados, quer se trate dos convencionalmente tidos como inanimados (GARCEZ, 1989, p.133).

Nessa preocupação que ocupa uma esfera para além do mundo ilusório no qual viveu o poeta, que, mesmo estando nele soube enxergar em si, pelo outro que era sua criação a verdade residente na alma, quer pela angustiante insatisfação artística, quer pela fatídica decepção que mostrava ante as

ideologias que testemunharam sua realidade cultural, o inventor de *Loucura* alegoriza seu fim em Raul, que sendo também artista, acaba por pertencer a um campo superior que os demais, já que:

O artista, (em Sá-Carneiro) é aquele que possui poderes mediúnicos e é por isso que ele é um “aureolado” e que seu rosto é “litúrgico” e “heráldico”. O artista é aquele que “sente”, que conhece intuitivamente o Além-real e que penetra o mistério (Ibidem, p.135).

Esse além-real, esse impossível natural não caberia a um mero mortal, mas a um artista, descrevendo o “personagem de excesso, da procura alucinada do ‘além tempo’, da tentativa de recriar a eternidade em cada instante – nem que seja por ‘bondade’ nem que seja para entreter o tempo” (MARTINS, 1984, p.08), desvenda-se também Sá-Carneiro, cujo horizonte está muito longe, contudo mais inefável e belo. Seus temores parecem evadir-se pelo mundo criado e por ele se asseguram, ambos, que são senhores também de suas vidas, cuja validade parece estar em um campo bem menor que os seus mundos primeiros: o da arte.

Sá- Carneiro e Ladislau Ventura: o suicídio como mote para a glória.

Essa recorrente e entrecortante sintomática dor que persegue Sá-Carneiro, Raul, Lúcio, também se verifica em Ladislau Ventura⁶³, personagem do conto de mesmo nome, cuja morte prematura também se dá pelo infortúnio do irreconhecimento artístico. Se o mundo não consegue dar conta dos anseios do artista, é porque esse é demasiado pequeno para abrigá-lo. Por isso mesmo, deve haver um mundo maior, que dará conta dos anseios da alma daqueles que tão bem sabem reinventar a realidade; por isso também, é preciso reconhecer que o artista é uma espécie de anjo que mesmo imortal por

⁶³ Conto publicado na revista *Azulejos* em 1908, antes mesmo de Sá-Carneiro completar 20 anos, assegurando a proposição de que o autor já tinha incutida em si a ideia do suicídio, uma vez que o conto bem como os outros que se publicam juntamente seguem a ideia obsessiva da loucura e da morte.

meio da própria arte, possui asas que o levam aonde o mortal não pode ir. Ele adentra até mesmo aos espaços que nunca se abriram ao homem.

Contava Ladislau apenas 19 anos quando o narrador o conheceu. Artista, sonhador, também portador de uma alma misteriosa que reserva a hora de um espetáculo para subestimar o *Thanatos*. Não se verifica que dezenove anos possa ter sido tempo suficiente para que um autor pudesse ter inventado todas as suas criações, como também não fica provado isso no inventor desse personagem, mas o tempo de vida do artista é propriedade sua, uma vez que esgotada a necessidade de criar sua vida já não mais se reveste de uma significação. Era rei de um mundo criado, apaixonado pelas letras, ávido por uma glória inalcançável como se vê:

Tinha uma paixão: as “letras”. Fazia versos, escrevia romances, architectava peças que eu e mais dois íntimos amigos ouvíamos com pachorra e às vezes com prazer. A sua única ambição era a glória e a celebridade. Para as alcançar, não recuaria diante de nenhum obstáculo. Foi isso que mostrou mais tarde (SÁ-CARNEIRO, 1998, p.187).

Essa descrição não parece distanciar-se muito de certas descrições feitas por quem arriscou desenhar o autor. Por Luís de Montalvor: “Moderno ele foi tão inteira como completamente, no seu modo íntimo de criar e na sua afirmativa natureza humana, em àquela hora heroica tão carregada de incompreensões e desdém”, (*apud*, BERARDINELLI, 1965, p.79); por Pessoa: “Nem o amor os quer, nem a esperança os busca, nem a glória os acolhe. Ou morrem jovens ou a si mesmo sobrevivem, íncolas da incompreensão ou da indiferença”, (*apud*, BERARDINELLI, 1965, p. 77); e por João Gaspar: “Apenas original, Sá-Carneiro seria esquecido, como tantos outros”, (*apud*, BERARDINELLI, 1965, p. 80).

Decerto a necessidade do escândalo que apenas crescia quando se percebia a inaceitação geral, não tenha sua origem na glória negada, mas viria certamente caracterizar a própria alma poeta. O poeta de Orpheu reconhecia-se grande, mas não havia ninguém a sua altura capaz de julgá-lo como tal além de quem foi tão grande como ele: Fernando Pessoa, de sorte que “todos ou quase todos, tinha a consciência da grandeza que é ser poeta. Dois deles, sobretudo: Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. E ao estarem a mesma altura, bem acima dos outros” (BERARDINELLI, 1965, p.7), sentiam a

necessidade de transfigurar suas angustias pela ficção. Aquele com a multiplicação de si, pelos poetas que criava, este, pela criação de si, travestindo cada dor, quer da auto aparência, quer da busca narcísica de glória, quer da elevada capacidade de sentir.

Mas onde começa Ladislau e onde termina Sá-Carneiro? A desventura de ser candeia embaixo de um alqueire leva o protagonista do conto a suicidar pondo fim a sua vida melancólica enquanto espectador de um espetáculo que inundava o lugar do seu.

Com uma vivacidade febril, em três ou quatro meses, manufacturou dois novos dramas e três novos romances, enviou-os pelo correio a um livreiro. Passados alguns dias comprou um camarote no D. Amélia, munuiu-se dum revólver e - o leitor por certo que ainda não esqueceu essa emocionante tragédia - quando decorria o último acto dos "amordaçados!", desfechou sobre a formosa Ester Valdez, que desempenhava a protagonista dessa peça atingindo-a em pleno coração. Depois voltou a arma contra si... (SÁ-CARNEIRO, 1998, p. 187).

De forma acentuada se verifica o narcisismo. A necessidade de áureas de aplauso forja seu próprio fim. Se não ele estampa o espetáculo, o ídolo teatral serve-lhe de objeto de ofensa e amor. Ao passo que admite amar, destrói aquilo que ama e só assim pode ser o ídolo agora, uma vez que, no conto se verifica a confissão do "poético criminoso", como o intitularam os teatros.

Chamo-me Ladislau Ventura. Não sou ninguém. Amo loucamente uma mulher pela qual nunca me poderei fazer amar. Por isso morro. Não consentirei porém, que outro alcance aquilo que eu não posso alcançar: no mesmo dia em que abandonar a vida, arrebatarei também a dessa mulher" (Idem, 1998, p.188).

O espetáculo intitulado "espantosa tragédia vivida" fora o mote para o reconhecimento do Narciso. Se a imagem das águas não lhe reconheceu tão bela face, se o público português não reconheceu do gênio suicida tão esplendorosa alma, se a glória e a celebridade nunca chegaram até Ladislau, então a morte certamente o traria. O desfecho da vida é a abertura do espetáculo. Da mesma forma que Sá- Carneiro só houvera sido entendido vinte

anos mais tarde após seu apocalíptico espetáculo, postumamente Ladislau ganhou nomes de artista.

A morte é uma evocação contínua nas obras do artista português, não como uma disposição natural dos seres vivos que agregam o ciclo que vai do nascimento à morte, mas como um fascínio como é percebido nas letras de *A Um Suicida*: “Foi triste, muito triste, amigo a tua sorte – mais triste do que a minha e mal-aventurada./... Mas tu inda alcançaste alguma coisa: a morte, / E há tantos como eu que não alcançam nada...” (Cf. QUADROS, In: SÁ-CARNEIRO, 19__], p.17). Esse deslumbramento face a pós vida é a tônica das suas obras. Sá- Carneiro inaugura uma tendência expoente em relação a produção “psicologizante” a que se curvou grande parte da literatura portuguesa. Suas obras tratam o interior do homem de modo minuciosamente particular. As inquietações de Raul, Lúcio, Ricardo de Loureiro, Ladislau Ventura, são inquietações dele mesmo, não apenas do homem, mas também do artista.

Dessa forma, Mário reinaugura em cada conto a mesma ideia. Sob um formato novo, mais louco ou obsessivo, conquanto não menos instigador. o autor nos põe no palco da morte, aquela que tão logo o lançaria a glória. Assim como Mário, Ladislau amava as letras, mas ambicionava a morte.

É impressionante a semelhança nas atitudes e gostos do escritor e seus personagens. A alma é sempre a mesma, marcada pelo excesso e pelo rigor na busca da fama através do espetáculo suicida. Talvez por isso é que:

“Seus estados de ânimo confundem-se com os de seus personagens, os fatos de sua vida transformam-se em poemas, da tal forma que a literatura parece contribuir mais para inscrevê-lo na realidade do que para traduzir uma qualquer realidade” (FERREIRA, 2007, p.105).

Sua realidade nos contos parece destoar apenas pela figura esguia que geralmente caracteriza os artistas que protagonizam sua prosa, o que não pode ser compreendido como um despropósito, mas como uma necessidade de criar para si um duplo perfeito, tal qual deveria ser. Se o que incomodava-lhe era o excesso, o peso, “pois é justamente a realidade do seu aspecto físico, o caráter grotesco do peso que carrega em seu corpo o que parece impulsiona-lo a buscar sensações ilusórias” (Idem, 2007, p.110) fazendo com

que borde em seu tecido narrativo um personagem leve. Por conta disso, Ladislau é descrito como magro, trigueiro e de faces encovadas. Portador de olhos negros nos quais transparecia claramente o gênio ou a loucura, de negro chapéu e gravata (Cf. SÁ-CARNEIRO, 1998, p.187), cuja descrição nos reporta a imagem do próprio Fernando Pessoa que tanto admirava.



Fotografia de Fernando pessoa

Incapaz de colocar a sua imagem para dizer seu drama, para projetar seu fim, Mário de Sá-Carneiro criará para si um duplo, perfeito, embora depois o assassine por amor, para vê-lo grande, ou mesmo para garantir-lhe o enfim homérico teatro real. Se em pessoa esse duplo multiplica-se pela criação dos heterônimos, em Mário fica apenas a marca dos vários no espelho. Não se intensifica em nada que não seja sua própria obsessão. Empresta sua lama aos seus personagens, forjando imagens idealizadas, ignorando todo e qualquer acontecimento que não seja ele mesmo. Ignora as discussões ideológicas e mantém-se afastado de tudo. Suas principais obras, por exemplo, serão escritas em momentos de guerra, porém não se verifica nenhuma alusão ao momento histórico em nenhuma de suas obras, senão, aos preâmbulos que circundam obscuramente sua alma.

Notemos que se ele as escreve e publica durante a I Guerra Mundial, vivendo bem próximo do conflito, pois que se encontrava em Paris, não há, no entanto, em seus escritos, nenhuma alusão aquele fato histórico, nada que permita nem ao menos entrever o drama angustiante pelo qual passava a Europa. [...] A obra de Sá-Carneiro, no entanto, mantém-se de

igual modo alheia a essas discussões idológicas, apresentando-nos personagens impermeáveis a qualquer tipo de problemática social. (GARCEZ, 1989, p.130).

Lúcio, Ricardo de Loureiro, Raúl Vilar, Ladislau Ventura, Lourenço Furtado, Mário de Sá-Carneiro, todos eles estão acima das acuidades da dor alheia. Importa-lhes a sua, que consome não um homem pela desintegração estatal, política ou geográfica, mas “emanamente humana”. Vitimados pelo desengano, pela incerteza, Mário e seus pares necessitavam deixar uma marca indelével num momento em que o mundo se voltava para as questões materiais. Era preciso ver o invisível. O que apenas com o coração se observa. Despedindo o *Thanatos*, anunciam ao mundo uma morte, um suicídio anunciado, para que logo depois se veja brilhar a glória de quem de fato, foi tão homérico quanto o acontecimento histórico que marcou sua época. Morre Ladislau, caminha Sá-Carneiro ao seu princípio final. Ensaisticamente lança seu personagem ao além, e vê-lo brilhar pelo voo ao lar misterioso.

Pouco tempo depois, os teatros anunciavam as peças do “poético criminoso” e as livrarias os romances do “terrível amoroso”. Que magnífico reclamo!! As edições esgotaram-se, os teatros encheram-se e hoje ninguém desconhece o nome Ladislau Ventura. (SÁ-CARNEIRO, 1998, p.188).

A arena na qual Mário viveu é também a arena daqueles que tiveram a face desbotada pela melancolia irônica que atravessava seus sonhos. Não descobriram nele a verdadeira face. Os estudos que se lhe dirigiram foram antes para decifrar sua vida que sua arte, de modo que o arsenal de palavras que pintou no gigante quadro teatral da sua vida constitui um enigma não apenas no estudo de seu drama, mas da sua intrigante personalidade, levando-o ao estado de mito, cujo gênero se caracteriza pelo diário ficcional que tem permitido uma especulação mais acirrada, uma vez que é pelos seus personagens que ele tem sido estudado.

Página dum Suicida ou o descobridor da morte

“Se o nome Lourenço Furtado ainda não foi esquecido de todo por aqueles que o conheceram, esses lerão, sem dúvida com interesse as linhas que se seguem” (SÁ-CARNEIRO, 1998, p.87). É assim que prefacia o autor o conto *Página dum suicida*⁶⁴, desfazendo a descontinuidade que nunca se pode verificar entre a ficção e a vida melancólica de Mário de Sá-Carneiro.

A linha tênue que sempre existiu entre a ficção e a vida do autor parece residir também entre suas obras. Marcados por um a continuidade, a narrativa sá-carneiriana desfaz os limites entre as peripécias que acompanham seus personagens. Muito parecidos, sendo todos eles ensimesmados de ideias obsessivas, complexos, alienados aos acontecimentos sócio-históricos, excêntricos, vaidosos, artistas a ambicionar a fama, assassinos, suicidas. Mudam de nome, de identidade artística, mas não de alma. O Fantômas mascarado aparece sobre diferentes pseudônimos, mas carregam em si a marca suicida que o denuncia. Doentes? Não! Gênios incompreendidos. Incapazes de conviver em um mundo minúsculo, menor que seus próprios anseios. Aparentemente inocentes, mas cobertos pela audácia que faltava aos que preferiam viver ofuscado pelo brilho de outros. Sá-carneiro não seria lembrado como o herói falido, como o fraco, derrotado pela ideia suicida e disso parecia saber. Ensaçou em vida a sua morte, e viu nesse cadafalso a sua glória.

Aos críticos, após sua morte caberia à escritura das páginas de sua vida, que de fato não passa de mera tentativa de tornar biográfico o que foi por excelência ficcional. Nessa página real-ficcional, em que dois seres coabitam, Lourenço Furtado e Mário de Sá-Carneiro se encontram pelo caráter angustiado da alma residente, solitária e desconhecida.

No fingimento de uma vã curiosidade, o protagonista do conto, narrador de seu drama questiona a morte acerca de seus segredos. Tão temida e

⁶⁴ Conto publicado no jornal *Azulejos*, em 2, 9 e 23 de janeiro, 6 e 20 de fevereiro de 2009. Traz anteposta, juntamente com *A Mendiga*, *Amor Vencido*, *Recordas é viver* e *Tragédia* a designação “Contos Breves” que se retirou porque indica apenas a secção do jornal em que se incluem. *Página dum suicida* é incluído depois em *Princípio*, no conjunto *Diários*. Em *azulejos* é dedicado a Álvaro Bettamio d’Almeida. (C.F: Martins, 1988).

indesejada, por encerrar o homem num desconhecido solitário, é a sedutora vil, depositário de mistérios. Lourenço encerra-se no mundo da indagação acerca dos segredos de *Thanatos*, e subestima-o. “-Morte! que mistérios encerras?... Ninguém o sabe... todos o podem saber... basta ir ao teu encontro, corajosa, resolutamente, que nenhum mistério existirá já” (SÁ-CARNEIRO, 1998, p.87).

Num veio falacioso o duplo do gênio suicida desafia a portadora da imortalidade. Deseja conhecê-la, numa descoberta que fará dele o um “arrojado descobridor de mundos”, com a diferença entre os grandes nomes das descobertas, essa, ele guardará só para si. Se todos foram generosos, ele será egoísta.

O mundo obscuro que foi projetadamente desvendado já no Liceu por Cabreira Júnior, e que acabou por inserir Sá-Carneiro no ciclo da inspiração suicida, o põe no intervalo entre ele, e seu personagem. Quem escreve? Quem encena? Não se pode saber se a curiosidade é antes deste que daquele, ou de ambos ao mesmo tempo. Difícil perceber o gênio sem suas faces, que foram várias. Numa ele se configura como o louco, noutra o inconformado, noutra o extravagante, noutra o melancólico e em todas elas, a face artística do poeta que teria sido o pai das letras modernas portuguesas tivesse vivido mais alguns anos. Nisso se reitera a fala de António quadros que assegura ser sintomático “que todas as personagens principais de ‘Sexto Sentido’, de ‘Incesto’, de ‘Páginas dum Suicida’, ponham nela mesmo termo a sua própria vida, como Tomás Cabreira Júnior e como ele próprio, quatro anos depois!” (In: SÁ-CARNEIRO, 19__, p.19). Esse espelhamento mútuo em que o personagem o reflete e ele reflete seus personagens não se configuraria por uma reação meramente artística, mas, sobretudo de uma necessidade de exteriorização de conflitos não captáveis pela experiência empírica, senão unicamente pela sublimação artística. É a necessidade de se deixar ver a alma através das dores exteriorizadas pelos seus pares. Numa viagem tão cômoda, onde “Nem sequer preciso arranjar as malas!” (SÁ-CARNEIRO, 1998, p.88), vai Lourenço seguidamente de seu inventor. O ato heroico reside na forma em que essa morte é pensada. Lourenço julga-se superior a ela por ter a consciência do dia e hora exatos que ela não poderá vim, pois ele é quem vai até ela.

Mas se todos morrem, todos ficam conhecendo a morte?... É verdade: a “intenção”, porém é que é tudo. Os outros vão até ela sem saberem, sem se importarem para onde vão: enquanto que eu, não... *eu não morro!* Parto apenas para uma exploração arrojada, cheia de perigos e donde não poderei voltar, é certo... mas isso que tem? Voltaram porventura La Pérouse ou Andrée?... (Idem, 1998, p.89).

Não por acaso o nosso autor se mostrava triste, na vida e na arte. Sua obra entoava o canto melancólico. Na arte, perseguia morte. Enfrentava-a, como se parasse a frente do espelho ensaiando-lhe o encontro fatal. Suas cartas que posteriormente serão concebidas por Fernando Martins como ficção, uma vez que não encerram as fronteiras do que foi vivido, da mesma forma que sua obra não assegura sê-la de toda ficção, (Cf. MARTINS, 1994, p.127), asseguram a continuidade do drama sá-carneiriano também em vida.

Destarte, como uma fita de *moebius*, interseccionam-se realidade e ficção, num espaço em que várias faces parecem comungar de um mesmo corpo, e, no entanto, mantêm-se unidos pela continuidade do que foi a vida ficcional de tão enigmática figura da literatura portuguesa.

Os personagens de Sá-Carneiro morrem e revivem sob diferentes máscaras, nomes e situações, porém não menos assassinos ou auto-assassinos. Assassinatos em série? Sim, embora envoltos em mistérios diferentes dos que se figura em Conan Doyle, uma vez que os mistérios aqui são carregados do insolente drama vivido pelo ficcionista. Os mistérios estão na alma, e jamais são revelados. As pistas, as marcas criminais não são escondidas para só então ser reveladas; elas são ditas, conquanto não consigamos delas dar conta.

A alma de Sá-Carneiro é um depositário enigmático de mistérios, os quais desafiam a moralidade e a ética, das quais o homem enganando a si mesmo tenta procurar, esquecendo-se que desses preceitos, já nasceu órfão.

Mas teria de fato Sá-carneiro suicidado? Que fim levou a mala⁶⁵ que carregaria todos os seus segredos e desvendaria o mistério que circula em torno desse artista tão enigmático?

⁶⁵ José Araújo na carta enviada a Fernando Pessoa alega ter encontrado papéis e cartas, bem como roupas brancas, chapéus, escovas e objetos por ele descritos insignificantes, tudo encerrado numa mala, contudo, mais tarde, tendo o pai de Mário de Sá-Carneiro recuperado a mala, nada encontrou, senão roupas.

É impressionante que tudo o que se tenha apurado acerca da morte de Mário de Sá-Carneiro seja apenas pelo relato de José Araújo, convidado por Mário para assistir ao seu término após ingerir cinco frascos de estricnina, cuja amizade se fazia há pouco mais de seis meses.

A carta enviada a 10 de maio de 1916 a Fernando Pessoa por José de Araújo parece antes comportar cenas de uma novela escrita por Sá-Carneiro que descrever o desfecho de sua própria vida.

A imagem do corpo inchado que mal coube no caixão, o líquido escuro a escorrer de seu nariz, boca e ouvidos, a cena grotesca de um defunto que em pouco mais de vinte e quatro horas já exala decomposição, parece contrastar com o ouro e a exuberância que em vida foi construída por Sá-Carneiro em suas obras. O excerto⁶⁶ da carta parece tratar de outro fim, que não o do nosso artista.

A leitura da carta emitida a Pessoa por Araújo é eminentemente inquietante. Os fatos ali narrados mais se parecem com uma ficção antes tirada dela mesma que da realidade. A carta mais se assemelha ao desfecho do conto *Loucura...*, escrito avulsamente a sua publicação. A figura de Mário contorcendo-se na cama do quarto do hotel luxuoso é impressionantemente idêntica a cena de Raul a contorcer-se pela ingestão do vitriolo. Marta a correr gritando pelos criados é o verdadeiro *imitatio* da descrição dada por José Araújo a chamar os criados do hotel a acudir o amigo.

⁶⁶ Quando entrei no quarto recuei apavorado, durante a noite o cadáver inchara duma maneira tal que todo o fato tinha rebentado, da boca, do nariz, olhos, ouvidos saía um sangue preto e junto a tudo isto um cheiro insuportável de decomposição. Mandei entrar os homens que traziam o caixão mas não servia era pequeno, note o meu amigo que ninguém se tinha enganado, mas ninguém contara que aumentaria tanto, veio pois um outro caixão (o maior que havia) mesmo assim ainda custou, antes tinha pedido à dona do hotel para me dar um lençol que serviria de mortalha, assim fez. Com grande trabalho foi colocado no caixão, não imagina o meu amigo, estava completamente negro cheio de sangue assim foi envolto na mortalha aparafusado o caixão, foram-lhe passadas umas correias, com receio que rebentasse durante a noite. (In: correspondências com Fernando Pessoa, 2004).



Hotel Ninon onde Mário de Sá-Carneiro houvera suicidado em Paris.

É certo que toda a existência de Sá-carneiro mais pareceu uma ficção que uma realidade, o que nos põe como leitores também da sua vida. A figura enigmática fica evidente não só nos complexos personagens, mas também pelos que tiveram a oportunidade de verificar pessoalmente o desacerto que acompanhava o autor de *Dispersão*.

«Exmo. Senhor Pessoa:

Recebi hoje sua carta, desculpe não lhe ter respondido como dizia no meu cartão, mas o Carlos Ferreira ficou de me dar o seu endereço, e como se tinha esquecido, ainda hoje estou esperando o mesmo. Já aqui tinha uma carta preparada para o meu amigo, carta que inutilizei pois preciso de ser um pouco mais extenso.

Vou pois contar-lhe minuciosamente o triste fim do nosso pobre Sá-Carneiro; mas antes vou dizer-lhe em duas palavras como o conheci e como em tão pouco tempo, eu tive um dos meus melhores amigos, e com certeza o mais íntimo. Conheci-o há uns seis meses apresentado por Carlos Ferreira num dos restaurantes do Faubourg e desde esse dia, eu tive um bom amigo e vice-versa, não sei explicar-lhe como se deu este caso bem extraordinário de mais que eu não sendo um escritor nem poeta, mas pertencendo ao comércio, cousa bem material; não sei; um mês depois não se passava um dia sem que nós estivéssemos conversando em qualquer café, horas e horas, por aqui já o meu amigo deve calcular quanto desgosto tive com a sua morte, e como ele e mais ninguém me compreendia. Desculpe-me e a esta mal alinhavada carta mas sou nervoso, portanto não se admire de alguma falta. Foi no mês de Março pouco mais ou menos que Sá-Carneiro teve a infelicidade de encontrar num dos cafés de Montmartre uma rapariga por quem teve grande interesse, digo interesse porque ainda hoje não sei se era amor, simpatia, ou ódio, não sei; desde então Sá-Carneiro mudou bastante, vinha aqui ao escritório sempre apressado, havia mesmo semanas que só vinha aqui três vezes, e mais nada. Assim, chegava aqui e dizia-me: Araújo preciso falar-lhe venha comigo a um café; saíamos e então ele coitado, contava-me o que se passava: que não podia continuar assim, impossível, impossível, aquela mulher; um mistério, um horror, e por aqui fora muito nervoso, e contava-me o que se tinha passado (antes tenho que lhe dizer que ele tomava estricnina em grande dose). Muitas vezes eu perguntava-lhe se ele realmente gostava dessa mulher, a sua resposta invariável era: Não gosto dessa mulher, juro-lhe que não gosto dessa mulher. Calcule o meu amigo o que eu podia fazer nesta situação:

Um dia, 26 entrou ele no meu escritório como costumava, depois de falarmos uns momentos disse-me — Araújo preciso que você vá hoje a minha casa às 8 h. *em ponto*, sem falta. Assim fiz, quando entrei no quarto, notei que ele estava deitado, muito naturalmente perguntei se lhe doía a cabeça; foi então que ele disse — acabei agora de tomar cinco frascos de arseniato de estricnina, peço-lhe que fique — corri logo abaixo a buscar um copo de leite, ao mesmo tempo dizia ao criado para subir com o mesmo, enquanto eu ia ao comissariado procurar um médico e ao mesmo tempo um automóvel para o conduzir a um hospital, tudo isto tinha sido feito rapidamente, quando subi com os dois agentes para o transportar ao automóvel, foi então que presenciei a cousa mais horrível que se pode imaginar. Sá-Carneiro agonizava, congestionado numa ânsia horrível, todo contorcido, as mãos enclavinadas, momentos depois expirava; nada havia que o salvasse, eram 8 horas e 20 minutos, depois foi o quarto fechado por ordem dos agentes e eu fui ao comissariado prestar esclarecimentos. Às 11 horas entrámos novamente no quarto, o comis-

sário dois agentes e eu. Sobre a mesa bem à vista estava uma carta para mim, mais atrás nova carta para o Pai, outra para o meu amigo, e mais duas, uma para a tal rapariga, outra para Carlos Ferreira. Sobre o fogão uma folha de papel na qual escrito a lápis e em francês estava o seguinte. Declaro que me mato voluntariamente peço a mim o cumulado, e para dar a cigarreira ao meu amigo Araújo como recordação, havia também espalhados sobre a mesa 5 frascos vazios de arseniato de estricnina comprados em diversas farmácias. A rigidez cadavérica foi logo, momentos, digo uns 3/4 horas depois, estava vestido, penteado: horrível, os olhos muito fora das órbitas, a boca aberta, as mãos fechadas sobre o ventre, as pernas um pouco abertas, logo depois da morte tomou uma cor esverdeada que se acentuou pouco a pouco. Depois de revistado por um polícia só foram encontradas duas moedas de 10 cêntimos no bolso do colete. Depois de todas estas coisas a que tive a coragem de assistir, fui a porta novamente fechada. No comissariado tomei a responsabilidade sobre o enterro pois o pobre amigo como sabe só aqui tinha eu e Carlos Ferreira como mais íntimos. Fui a casa de Carlos Ferreira e dei-lhe conta do sucedido eram meia-noite ou 1 hora não me recordo.

Só no dia 28 às 8 h. é que foi metido num caixão e isto por grandes reclamações, de contrário ainda estaria no dia 29 em cima da cama. Quando entrei no quarto recuei apavorado, durante a noite o caixão inchara numa maneira tal que todo o fato tinha rebentado, da boca, do nariz, olhos, ouvidos saía um sangue preto e junto a tudo isto um cheiro insuportável de decomposição. Mandei entrar os homens que traziam o caixão mas não servia era pequeno, note o meu amigo que ninguém se tinha enganado, mas ninguém contara que aumentaria tanto, veio pois um outro caixão (o maior que havia) mesmo assim ainda custou, antes tinha pedido à dona do hotel para me dar um lençol que serviria de mortalha, assim fez. Com grande trabalho foi colocado no caixão, não imagina o meu amigo, estava completamente negro cheio de sangue assim foi envolto na mortalha apertado o caixão, foram-lhe passadas umas correias, com receio que rebentasse durante a noite.

No outro dia (29) foi o enterro, modesto, mas decente, não se disse nada, pois não o podíamos mesmo fazer; e assim foi enterrado no cemitério de Pantin, assisti a tudo e só depois de a última pá de terra cair é que me vim embora. Tenho a dizer-lhe que está em covas separado que aluguei por cinco anos. Aqui findo a minha triste narrativa e peço mais uma vez me perdoe a maneira como está feita.

Todos os papéis que encontrei e cartas, tudo está fechado numa mala, o mesmo também com fatos e roupas brancas, chapéus, escovas, tudo inclusive os mais insignificantes objectos.

Sobre o que o meu amigo pede os papéis não os posso mandar já pela seguinte razão, Sá-Carneiro devia ao hotel uma conta de 200 e tal francos, de maneira que como eu não posso pagar essa quantia espero que qualquer parente me envie essa importância, mesmo porque eu não disponho aqui de muito dinheiro.

Junto lhe envio diversos papéis e uma carta que ele me deixou espero que me possa dizer alguma coisa sobre este assunto.

Pedindo-lhe mais uma vez desculpa da minha mal acabada carta. Cria-me seu amigo muito obrigado

José Araújo

P.S. Não foi encontrado um sobretudo novo, um par de botas também novo e o relógio. Julgam que foram vendidos por ele. Não fui ao cônsul pedir dinheiro nenhum.

Carta de José de Araújo a Fernando Pessoa noticiando o suicídio de Sá-Carneiro datada de 10 de maio de 1916.

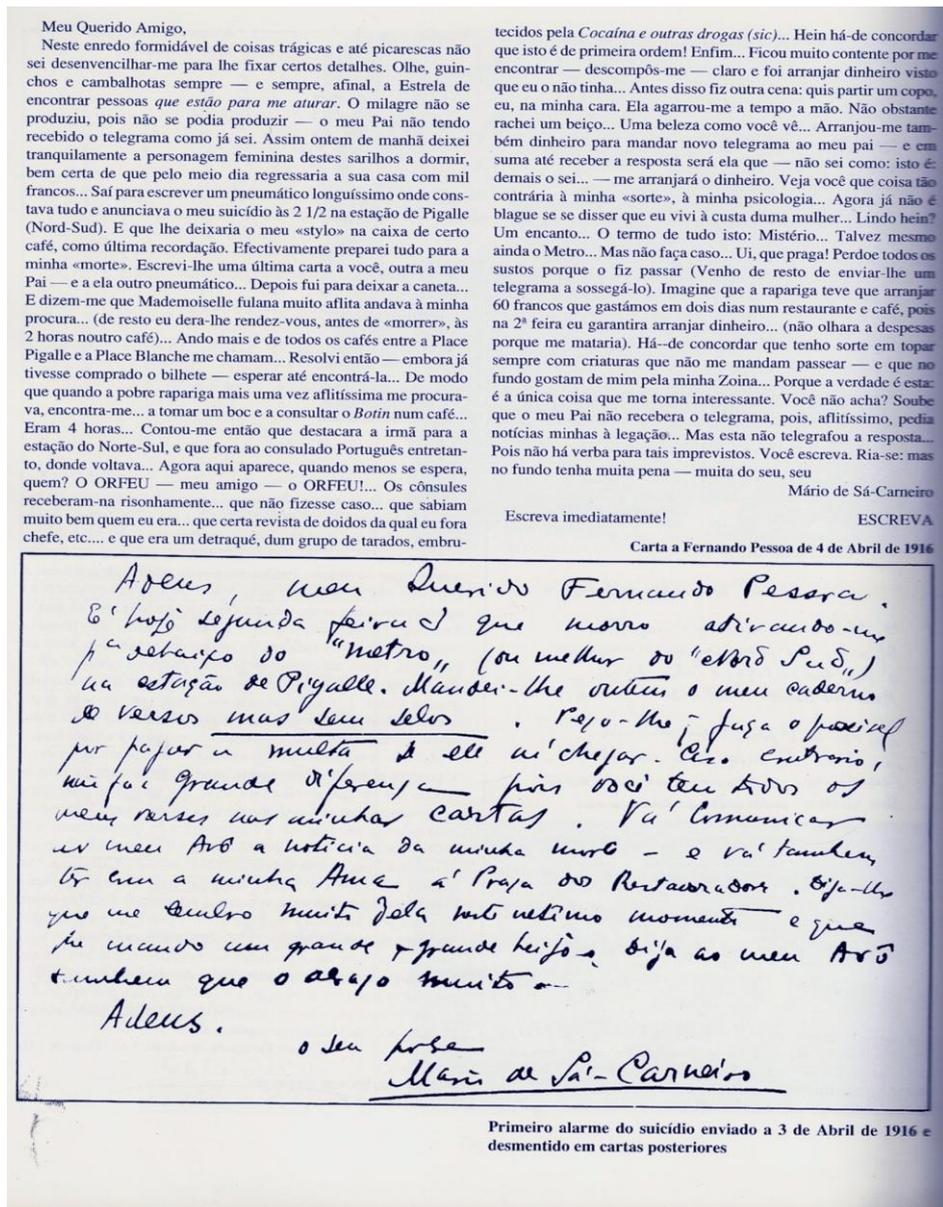
Em notas e comentários da revista *Colóquio-lettras* Nº 43, Arnaldo Saraiva levanta um insistente, porém não menos coerente questionamento de que houve não apenas violação das cartas deixadas por Sá-Carneiro, como também sumiço da última carta que o poeta de Orpheu teria deixado ao amigo Fernando Pessoa. O crítico assegura que a carta enviada por José de Araújo ao pai dos heterônimos é a de 18 de abril que Mário não teria chegado a por nos correios, uma vez que nesta carta, Sá-Carneiro termina a carta com o

pedido habitual de que Fernando Pessoa o escreva, corroborando a suspeita de que a carta de 18 ainda não é a carta de despedida. Vale ainda ressaltar que antes da carta de 18, Sá-Carneiro havia enviado a Pessoa, a 03 de abril uma carta já sinalizando o suicídio. Isso prova ainda mais as suspeitas de que Mário jamais partiria sem dizer em seus escritos um adeus de fato ao amigo, pois, se estaria morto, não pediria que o escrevesse.

Em carta a 10 de maio para Fernando Pessoa José de Araújo escreve que Mário havia deixado cinco cartas de despedida, sendo uma para ele próprio – José de Araújo-, outra para o pai do poeta, outra para o amigo Pessoa, outra para amante francesa e outra para Carlos Ferreira. Não obstante, há uma dificuldade em resolver a interpretação correta para a carta de Araújo. Na carta enviada a Pessoa por Carlos Ferreira que data 27 abril, tem-se a seguinte narrativa: “Ficou um adeus para mim, outro para o pai, um terceiro para a amante e do Araújo, como amigo melhor para as horas que eu não seria capaz de fazer e ele sabia, fez o testamenteiro” (Cartas a Fernando Pessoa, 2004, p.225). Não obstante, nessa mesma carta Ferreira escreve: “ai vai a carta sagrada que ele deixou ao seu amigo que ele deixou ao seu amigo José de Araújo”. Não esqueçamos ainda, conforme lembra Saraiva que numa crônica dedicada à morte de Sá-Carneiro⁶⁷, Xavier de Carvalho também fala de cinco cartas. Isso posto, é pertinente acreditar que a carta sagrada deixada por Mário deveria ser destinada a Pessoa, pois não parece fazer sentido que duas cartas sejam endereçadas a um amigo recente - José de Araújo- e uma com data antiga, e ainda sem denotar uma despedida de fato tivesse sido escrita como o adeus ao grande amigo de alma Fernando Pessoa.

Ora, se na carta de 03 de abril Mário sinaliza a Pessoa o suicídio, é improvável que ele não teria escrito de fato uma carta de despedida no dia que estivesse terminante certo a deixar este mundo que nunca bem o abrigou. Assim, ficamos com a certeza de que a última carta de Mário a Pessoa continua inédita.

⁶⁷ In: Diário de notícias, 4 de maio de 1916



Carta de 03 de abril de 1916 enviada a Fernando Pessoa por Mário de Sá-Carneiro sinalizando o suicídio.

Conquanto tenhamos notas do registro da morte de Sá-Carneiro no livro de registro do cemitério de Pantin, se há inverdades acerca da “carta sagrada” da qual falou Carlos Ferreira, não se pode afirmar sem reservas que o nosso poeta de fato partiu como descrito na carta de 10 de maio de 1916.

NUMÉRO DE L'ORDRE	NUMÉRO D'ORDRE	NUMÉROS DES MANDATS DE LA MAIRIE	DATE DES INUMATIONS	NOMS ET PRÉNOMS DES DÉCÉDÉS	AGE	ARRONDISSEMENT
2141	2141	2206	29	Bigi & Girodon d'Orgueil <i>Julie Girodon</i>	17	10
2142	2142	440		Larrat & Boba Arquinik	65	2
	2143	439		Nehlinger Ernst Fernand Gaston	14	..
	2144	1040 da 44 ^o		Bardet & Simon Jeanne	56	3
	2145	677		La Carneiro Maria	25	9
	2146	2222		Perigon & Fencyrol <i>amada Maria Estelle</i>	58	10
	2147	1211		Fournier Joseph	61	11
	2148	1224		Miquet Heléne Victoria	48	..

Página do livro de registros do Cemitério de Pantin onde se pode ler o nome de Mário de Sá-Carneiro

Meu caro Senhor e amigo:

Junto-lhe aqui mais uma folha pois preciso dizer-lhe mais umas coisas. Tenho indagado por diversos lados como é que Sá-Carneiro se dava com a tal rapariga, dela tenho as piores informações, ela conta sobre o nosso pobre amigo uma grande influência. Já ouvi mesmo dizer que ela lhe fazia barbaridades, entre outras a de o obrigarem a tomar *éther*. Sá-Carneiro gastava com ela quantias enormes em dois meses 3.500 francos e tem ainda aqui umas pequenas coisas que eu não pude pagar pois como lhe disse na minha carta não disponho dessa quantia.

Vou hoje enviar ao pai uma carta dele que ainda aqui tenho, mas não lhe mando nenhuma conta pois não seria talvez muito correcto.

Aqui lhe envio todos os papéis e peço-lhe o favor de me dizer o que poderei fazer, pois as próprias despesas que paguei foi um rapaz amigo que me emprestou esse dinheiro.

Pela carta que o Sá-Carneiro me deixou a mim verá que paguei uns 50 francos à tal rapariga conforme recibo.

Se o pai quiser trasladá-lo para Lx. alguns desses papéis serão precisos aqui visto que a sepultura está em meu nome assim como o registo, etc. Será necessário que eu passe uma procuração ou qualquer cousa parecida.

Como não conheço ninguém de família é favor dizer o que devo fazer. Mais uma vez obrigado e seu muito amigo José Araújo.»

Carta enviada de Paris a Fernando Pessoa em 10 de Maio de 1916

Página do livro de registro do cemitério de Pantin onde se lê o nome de Sá-Carneiro.

Ademais, as incertezas que circulam sobre a morte de Sá-Carneiro não se perpetuam apenas em torno do dia 26 de abril de 1916. Além das

inquietantes sombras sobre o de fato aconteceu no quarto do hotel de Nice às oito horas, ainda reside o mistério da campa desaparecida trinta e três anos após o sepultamento de Sá-Carneiro.

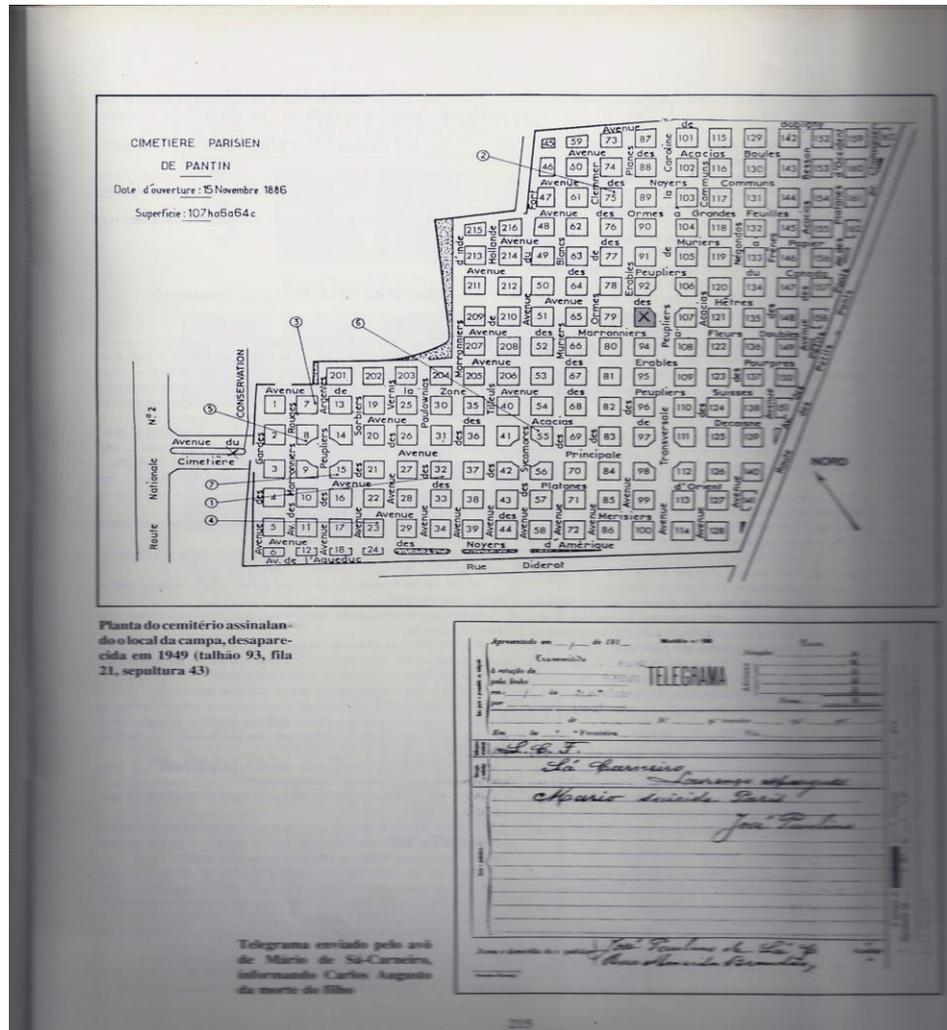


Imagem do mapa que mostra a campa desaparecida em 1949 do cemitério de Pantin na qual Mário de Sá-Carneiro havia sido enterrado.

Em 1916 o país sofria em seu seio os angustiante grilhões de uma guerra fria e aterradora. A guerra assolava lá fora, mas cá dentro de si Sá-Carneiro vivia a sua guerra. Mesmo com tantos desastres que circulavam em torno da pátria mãe, os jornais noticiam o suicídio do saudoso Mário.

Nouvelles Diverses

Suicide d'un poète portugais

Le poète portugais Mário de Sá-Carneiro, auteur de six volumes de contes et de poésies, de l'école futuriste, s'est suicidé avant-hier soir dans l'hôtel où il habitait rue Victor-Massé. Il a avalé trois flacons de strychnine. Ce pauvre vaincu de la vie n'avait pas vingt-six ans.

68

Nota publicada no jornal de Paris sobre o suicídio de Mário de Sá-Carneiro a 30 de abril de 1916

A desconfiança já levantada por Arnaldo Saraiva acerca da “carta sagrada” que o teórico acredita ter continuado inédita até hoje, desconfiança que também é compartilhada por nós nesse estudo parece desconfigurar, portanto quase um século de estudos acerca da prosa e poesia de Mário de Sá-Carneiro, das correspondências, bem como sua relação com Fernando Pessoa. Para Arnaldo Saraiva, os mistérios circulam em torno da última carta, contudo se é verdade que essa carta existe e não temos do seu conteúdo o conhecimento, provavelmente ela nos daria um norte mais ancorado do que teria sido não apenas a morte, mas o grande palco teatral que foi a vida de Sá-Carneiro, “magnificamente pintado a cores mais alucinantes nas próprias páginas pessoais”, como nos dirá José Régio (*apud* BERARDINELLI, 1965, p.78).

Destarte, fica aqui a indagação de que verdades podem sustentar tantas nebulosas assertivas acerca da trama não convincente a que apenas tivemos como verdade sobre o fim de um gênio, do qual, a humanidade ainda não conseguiu desvendar a menor porção que seja dos mistérios que cercam tanto sua ficção em vida, quanto sua vida pós-morte?

⁶⁸ O que se lê na nota que noticia o suicídio de Mário de Sá-Carneiro: Suicide d'un poète portugais

Le poète portugais Mário de Sá-Carneiro, auteur de six volumes de contes et de poésies, de l'école futuriste, s'est suicidé avant-hier soir dans l'hôtel où il habitait rue Victor-Massé. Il a avalé trois flacons de strychnine. Ce pauvre vaincu de la vie n'avait pas vingt-six ans. (In: Latitudes, n° 11, maio, 2011).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso trabalho se prestou a tarefa de analisar a temática da melancolia na obra de Mário de Sá-Carneiro (poesia e prosa) na tentativa de ampliar a fortuna crítica acerca das experiências artísticas do autor, bem como situar a sua criação no campo do reflexo saturnino que tão acertadamente se verifica em sua lírica e ficção. A vista disso, mesmo reconhecendo, ou mencionando outros elementos em sua construção literária, como o grotesco, o suicídio e a autoficção, nosso estudo tentou mostrar como estes elementos asseguram e também garantem a inegável influência da melancolia nos escritos do nosso autor. Nesse sentido, pelo fato de tanto na poesia quanto na prosa se verificar a indestrinçável experiência da vida de Sá-Carneiro, bem como o viés pessimista que contrasta, não poucas vezes com as imagens exuberantes que elenca para construir seus poemas, além das excentricidades que pairam sobre o espírito complexo de seus personagens, nosso estudo se prestou em algumas vezes a relacionar as correspondências de Mário a Fernando Pessoa, seu amigo de alma, apontando assim, pelas próprias palavras do autor a forte relação que o seu espírito saturnino exercia sobre seus personagens, e que ele, antes de tudo, projetava nesses os anseios que tão falivelmente perseguiu em vida.

Sistematizamos nossas reflexões sobre a obra de Mário de Sá-Carneiro estudando a influência melancólica em sua obra não como artifício inibidor da construção literária, uma vez que o poeta é portador de uma criatividade expoente como pode ser verificado. Essa influencia não é arbitrária, visto que a obra de Sá-Carneiro resgata os seus rápidos vinte e seis anos vividos. As experiências dramáticas pelas quais passou atravessam seu espírito tornando-o poeta sorumbático, desconforme consigo. Voou muito alto e para isso entendeu ter chegado já ao ápice, como Ícaro em sua investida, porém a cola que fundia suas asas ao seu corpo derreteu, e o astro baço veio à ruína. Sua queda, entretanto, diferentemente da de Ícaro, se configura como a ascensão de sua obra. Ao cometer o suicídio a 26 de abril de 1916, Sá-Carneiro terá

voltado para si os estudos que fundem desmascaradamente a melancolia ao tecido artístico por ele confeccionado. O suicídio decorrente em sua obra, já marcado pela experiência da perda do amigo Tomás Cabreira será compreendido pela crítica como o determinante da escolha dos temas de morte assentados em seus textos. Ao prefaciar *Loucura*, Manuela Fazenda Martins acrescenta que “ao lermos a sua obra, Mário de Sá-Carneiro surge-nos, ele próprio, como um personagem obsessivamente presente – nas suas inquietações, nas suas crises, nos seus delírios” (1984, p.07), pois ele é o resultado da ausência que tanto se figurou em sua vida, não obstante, esta ausência na sua obra assemelha-se a ausência inexplicável de Braque,⁶⁹ cujas observações - ausências, que não podem de forma alguma ser entendidas como restrições, servirão para sublinhar o rigor das informações presentes em suas obras, que evitaria os deslizos até então correntes em seus contemporâneos. Destarte, a falta em Mário, resultado da ausência materna, paterna e do isolamento interior no qual vivia é também a ausência que repousa em seus versos: *Não tendo, decido-me a criar/ Onde existo que não existo em mim?*

Os nove poemas analisados no capítulo dois desse trabalho são, na verdade produto da intersecção entre ficção e realidade. Aqui, na poesia, encontramos o reflexo próprio poeta, o qual, sem máscaras, ele mesmo se revela, ora portador de uma “*alma nostálgica de além*” de uma “*alma que se esconde*”, perdido dentro de si, como se apresenta em *Dispersão*, ora uma *esfinge sem mistério no poente*, rei de toda esta incoerência, não obstante, na prosa, Sá-Carneiro esconde-se atrás de seus personagens, criando um duplo tal qual desejaria ser. A novela *A confissão de Lúcio*, bem como os três contos elencados para esse estudo revelam personagens opostos à imagem de Sá-Carneiro, geralmente magras, altas, artistas célebres e talentosamente reconhecidos, o que contrastaria com a descrição realizada em carta enviada

⁶⁹ Pintor e escultor francês (1882-1963) que fundou o cubismo juntamente com Pablo Picasso. Braque, justificando ausência de objetos em suas pinturas explica que estes não existem para ele, senão pela relação entre eles mesmos – os objetos - e entre o pintor e os objetos. (Georges Braque,1997).

por Jorge Barradas a José Pacheco⁷⁰, na qual o poeta é descrito como uma figura desajeitada, cujo tronco se curvava sobre as “pernas canejàs” e faces escanhoadas, comparadas por Barradas as de um abade. Essa imagem tão recorrentemente rejeitada é também apresentada em *Aqueloutro*, no qual o poeta se intitula “esfinge gorda, papa açorda, rei-lua postiço”, confirmando a autozombaria tecida pelo poeta sobre a autoimagem, o que nos leva a compreender a descrição atribuída aos seus personagens como a projeção do “como poderia ser” o nosso astro baço.

O volume de obras analisadas aqui está nos limites de nosso projeto, uma vez que foram tomados textos que apresentam as características de caráter melancólico enquanto elemento estruturador, o qual engloba (o grotesco, a autoficção e o suicídio). Destarte, não verificamos a necessidade de apresentar toda a obra do autor, que conta com 52 poemas, 28 contos e novelas, e uma peça. Não é necessário, contudo dizer que não haveria espaço aqui para explorar todas elas, uma vez que vários outros aspectos poderiam ser abordados nelas, até mesmo pelo caráter vanguardista que tem sido verificado pela crítica ainda hoje.

Atravessada a primeira parte desse estudo que procurou elencar a recorrência da temática da melancolia não apenas na literatura como também nas artes, além de apresentar os diferentes tratamentos que a melancolia recebeu ao longo da história, chegamos a segunda parte na qual analisamos a melancolia na poesia de Sá-Carneiro e na terceira, que nos permitiu questionar, já no último ítem as verdades mal concebidas que encerram os mistérios acerca da morte de Mário de Sá-Carneiro, com fundamentada na historiografia de sua vida e obra.

A bibliografia crítica sobre o autor estudado é mínima, de modo que o nosso trabalho se incumbiu de abrir as estradas desse território ainda não muito explorado, que é a ficção de nosso autor. Persegue-nos o sentimento de que se o nosso trabalho puder revelar algo novo acerca da obra de Sá-Carneiro, de forma a contribuir com a ampliação de sua fortuna crítica, já terá

⁷⁰As referências da carta encontram-se no capítulo 2, no ítem 2.1, nas páginas 68-69 desse trabalho.

cumprido um papel importante, da mesma maneira, se encontrar alguma resistência teórica pertinente às discussões aqui construídas. Fica-nos ainda aqui a ideia de que é essa a função dos estudos atuais, especificamente no campo universitário: explorar o inexplorado, lançando-se no campo da investigação, a partir de um elemento ainda não percebido, não dito, não observado, conquanto possa ser comprovado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

SÁ-CARNEIRO, Mário de. Poesia. Org. Cleonice Berardinelli, col. "Os Nossos Clássicos", Rio de Janeiro, Ed. Agir, 1965.

_____. Mário de. Poesia. Org. Cleonice Berardinelli, col. "Os Nossos Clássicos", Rio de Janeiro, Ed. Agir, 2005.

_____. Primeiros Contos. Org. Fernando Cabral Martins, Lisboa: Ed. Assírio & Alvim, 1998.

_____. Céu em fogo. Org. António Quadros. Lisboa: Ed. Europa-América, 1956.

_____. A Confissão de Lúcio. Lisboa: Ática, 1993.

_____. Loucura... Manuela Fazenda Martins. Lisboa: Rolim, 1984.

_____. Correspondência com Fernando Pessoa. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

OBRAS E ARTIGOS SOBRE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

BACARISSE, Pamela. Mário de Sá-Carneiro a imagem da arte. In Colóquio/Letras. Lisboa. N. 75. Setembro, 1983.

CASTEX, François. Mário de Sá-Carneiro e a gênese da amizade. Coimbra: Almedina, 1971.

_____. Un poète portugais se suicide... Paris, Avril 1916. A morte de Mário de Sá-Carneiro noticiada em Paris. Latitudes, nº 11, maio, 2011.

DIAS, Marina Tavares. Mário de Sá-Carneiro: Fotobiografia. Lisboa: Quimera, 1988.

FERNANDES, Annie Gisele. "Espaços do ser e do não-ser e a construção do sujeito em Mário de Sá-Carneiro". In: FERNANDES, Annie G.; OLIVEIRA, Paulo M. (orgs.). Literatura portuguesa aquém-mar. Campinas: Komedi, 2005.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. A mensagem e a imagem: literatura e pintura no primeiro modernismo português. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

_____. Psicopatologia e confissão poética: o valor diagnóstico/terapêutico da obra de Mário de Sá-Carneiro. In: Anais do XXIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP), org. Márcia Manir Miguel Feitosa e Renata Ribeiro Lima, 2012, p.330.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. O GRANDE INTERVALO: a indicação da morte na poesia de Sá-Carneiro. Org. Leila Parreira Duarte. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994.

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

GARCEZ, Maria Helena Nery. Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. São Paulo: Moraes. Ed. Universidade de São Paulo, 1989.

LOURENÇO, Eduardo. O labirinto da saudade. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

MACHADO, Lino. "O fantástico em "a CONFISSÃO DE Lúcio" / Lino Machado. In: Revista Colóquio/Letras. Ensaio, n 117/118, Set. 1990.

MARTINS, Fernando Cabral, O modernismo em Mário de Sá-Carneiro. Lisboa: Estampa, 1994.

PAIXÃO, Fernando. Narciso em Sacrifício: a poética de Mário de Sá-Carneiro. Ateliê Editorial: Asão Paulo, 2003.

SIMÕES JG: Estudo Crítico. Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro, Poesias. Ática. Lisboa, 1946.

WOLL, Dieter. Realidade e idealidade na lírica de Sá-Carneiro. Lisboa: Delfos, 1968.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AGAMBEN, Giorgio. Melancolia I, in: Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ARISTÓTELES. Problema XXX, In: Jackie PIGEAUD. O homem de gênio e a melancolia. Rio de Janeiro, Lacerda Editora, 1998.

BABO, Maria Augusta. Os círculos concêntricos da melancolia. In: Arte e Melancolia.Org. Maria Acciaiuoli e Maria Augusta Babo, Lisboa, 2011.

BAKHTIN, Mikhail M. A cultura popular na idade média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARTHES, Roland. Fragmentos de um Discurso Amoroso. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins FONTES, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Walter. Brinquedo e brincadeira: observações sobre uma obra monumental. In: ——. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo : Brasiliense, 1985.

BISCHOFF, Ulrich. Munch. Koln: Taschen, 2000.

COLONNA, Vicent. Autofiction & autres mithomanies littéraires. Auch: Tristram, 2004.

DOUBROVSKY, Serge. Fils. Paris: Galilée, 1997.

ELIOTE, T.S. Ensaio. Baudelaire. São Paulo: Art Editora, 1989.

FREUD, S. Luto e MELANCOLIA. Obras completas. Vol. XIV. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1976.

FRIEDRICH. Hugo. Estrutura da lírica moderna. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GUERREIRO, Ricardina. A melancolia do espetáculo, in: De luto por existir. A melancolia de Bernardo Soares à luz de Walter Benjamin. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

GOMES, Álvaro Cardoso. A estética Simbolista. São Paulo:Cultrix, 1984.

HUGO, Victor-Marie. Do grotesco e do sublime. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HAUSER, Arnold. História social da arte e da literatura. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEGEL, G.W.F. Cursos de Estética, v. II,III e IV. São Paulo, Edusp, 2004.

HERSANT, Yves. *Mélancolies: de l'antiquité au XXe siècle*. Paris: Éditions Robert Laffond, 2005.

KANT, E. *Lo bello e lo sublime*; trad. A. S. Rivero e F. Rivera. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KEATS, Jonh. Keats, Ode sobre a melancolia e outros poemas. RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. São Paulo: Hedra, 2010.

KRISTEVA, Julia. *O Sol Negro: Depressão e Melancolia*. Trad. Carlota Gomes – Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. Julia. Dostoiévsky, escrita do sofrimento e do perdão, in: *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamim; tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

LAURINO, Maria Letícia de Oliveira. Reseña “A crueldade melancólica” de Jacques Hassoun. *Psiché*, dezembro. Año/volume. VII, número 12. São Paulo: Universidade São Marcos, 2003.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2008.

LOBATO, Monteiro. A poesia de Ricardo Gonçalves in: LOBATO, Monteiro. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Globo, 2008.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Bartleby: melancolia e niilismo*, in: ACCIAIUOLI, Margarida e BABO, Maria Augusta (orgs.). *Arte e melancolia*. Lisboa: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 2011.

LOURENÇO, Eduardo. *Suicidária modernidade*. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaios, n° 117/118, set. 1990, p.7-12.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MAIA, Tomás. *Filho de Saturno*. In: *Arte e Melancolia.Org*. Maria Acciaiuoli e Maria Augusta Babo, Lisboa, 2011.

MAINGUENEAU, D. *Le contexte de l'oeuvre littéraire*. Paris: Dunod, 1993.

MARTINS, Moisés de Lemos. *Media e Melancolia- O trágico, o grotesco e o barroco*. In: *Arte e Melancolia.Org*. Maria Acciaiuoli e Maria Augusta Babo, Lisboa, 2011.

MOISÉS, Massaud. *O conto português*. São Paulo: Cultrix, 1975.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A palavra essencial estudo sobre a poesia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

Munch, "Manifesto de St. Cloud", 1890. Em: BISCHOFF, 2000.

ORLANDI, Eni P. *Discurso e texto. Formulação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2005.

PAULA, Marcos F. de. *Espinosa e a tradição melancólica*. In: *Cadernos Espinosanos*, XVII, 1996-2008.

PIGEAUD, Jackie. *Metáfora e Melancolia: ensaios médicos e filosóficos*. Trad. Ivan Farias. Rio de Janeiro: PUC Rio, Contraponto, 2009.

_____. Jackie. *Prolegômenos a uma história da melancolia*, in: *Metáfora e melancolia: ensaios médico-filosóficos*. FRIAS, Ivan (seleção, tradução e prefácio). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2009.

PIZARRO, Jerónimo (ed. lit.). «Escritos sobre génio e loucura». Lisboa : INCM, 2006. (Edição Crítica de Fernando Pessoa : série maior, vol. 7, t. 1 e 2).

QUINTAS, Alexandra Ai. *A percepção estética da ruína: a presença da ausência*. In: *Arte e Melancolia.Org*. Maria Acciaiuoli e Maria Augusta Babo, Lisboa, 2011.

ROSENFELD, Anatol. *A visão grotesca*. In: *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

SANDBLOM, Philip. *Creativity And Disease: How Illness Affects Literature, Art, And Music*. Fondo de Cultura Enonômica, 1995.

SARAIVA, Arnaldo. *Notas e Comentários sobre a última carta de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. In: *Revista Colóquio/Letras. Ensaios*, n^o 43, mai. 1978, p.75-77.

SCLIAR, Moacyr. *O renascimento da melancolia*, in: *Saturno nos trópicos. A melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

_____. Entre a euforia e a depressão. *Mente e Cérebro*. Edição 182, Março, 2008.

SILVIANO SANTIAGO. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TEIXEIRA, Luís Filipe B. *Da melancholia saturnina: o sol negro da criação*, in: *Hermes ou a experiência da mediação*. Lisboa: Pedra de Roseta, 2004.

VARGAS, Antonio Pinho. *Arte, Vida e Melancolia*. In: *Arte e Melancolia*.Org. Maria Acciaiuoli e Maria Augusta Babo, Lisboa, 2011.

VILA-MATAS, Enrique. *Suicídios Exemplares*. São Paulo: Cosac, 2009.

REFERÊNCIAS DE INTERNET

http://www.enriquevilamatas.com/obra/l tb_suicidios.html

<http://pt.wikipedia.org/wiki/MáriodeSá-Carneiro>.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Fantômas>

<http://seer.psicologia.ufrj.br/index.php/abp/article/view/260/248>

<http://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/959019-veja-como-a-arte-aborda-o-tema-da-melancolia.shtml>

<http://pt.scribd.com/doc/8003052/Moacyr-Scliar-Saturno-Nos-Tropic>

<http://www.franciscanos.org.br/carisma/artigos/saojeronimo.php>

<http://br-patriciabelo.blogspot.com/p/san-jeronimo.html>

<http://coisasdopensar.blogspot.com.br/2011/03/queda-de-icaro.html>

[http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Grito_\(Edvard_Munch\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Grito_(Edvard_Munch))

<http://mestres.folha.com.br/pintores/03/curiosidades.html>

<http://www.revista.agulha.nom.br/ag33bacon.htm>

<http://blogdofavre.ig.com.br/tag/francis-bacon>

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3655

<http://www.webartigos.com/artigos/sublime-muito-alem-do-que-vemos/49062>

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3655).

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3655).

<http://vooceanic815.wordpress.com/category/uncategorized>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Grotesco>

<http://www.recantodasletras.com.br/artigos/3789862>.

http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/edicoes/34/art13_34.pdf

<http://www.recantodasletras.com.br/artigos/3789862>

<http://www.recantodasletras.com.br/artigos/3789862>

<http://pt.scribd.com/doc/96514015/Cultura-Popular-na-Idade-Media-e-no-Resnascimento>

http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/edicoes/34/art13_34.pdf

http://arteemodernidade.blogspot.com/2010_03_01_archive.html

http://triplov.com/sa_carneiro/meg/zonas_02.html