

O “ESTRAMBÓTICO” EM MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Maria Helena Nery Garcez

“Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron”

Gérard de Nerval

Numa das narrativas de *Céu em Fogo*, datada de outubro de 1914, a que se intitula *Asas*, o narrador personagem assim nos apresenta seu protagonista, o poeta russo Zagoriansky:

“Não pudera, com efeito, esquecer mais a inexplicável criatura esguia, de longos cabelos mordoírados, rosto litúrgico, olhos de inquietação — que, alta madrugada, eu vira a primeira vez, perto de Notre-Dame, solitária e estática. Mas não, como seria admissível, contemplando a Catedral na bruma violenta da ante-manhã de outono — estramboticamente, ao contrário, de costas para ela, a olhar o céu, abismada, num enlevo profundo. ” (1).

A despeito de o narrador caracterizar sua personagem com o adjetivo “inexplicável” — termo recorrente, obsessivo no léxico do poeta de Orpheu — tentaremos uma intelecção da “estrambótica” atitude em que Zagoriansky foi-nos apresentado. Compreendê-la de duas maneiras, até o presente momento. A primeira, que passaremos a expor a seguir, servirá de ponto de partida para as reflexões deste trabalho, enquanto que a segunda, que virá como decorrência do corpo da exposição, servir-lhe-á de fecho.

O que, em primeiro lugar, chama a atenção e é “estrambótico”, é que Zagoriansky esteja de costas para um dos monumentos máximos da arte arquitetônica da cultura ocidental, que o despreze

(1) — Sá-Carneiro, Mário de — *Céu em Fogo*, Lisboa, Ática, 1956, p. 171.

em favor da contemplação do “céu” ou, como mais adiante nos será esclarecido, em favor da contemplação da “beleza insuspeita do Ar” (p. 174).

Verificamos aqui uma intencional afirmação de independência relativamente aos padrões da Arte convencional, uma busca deliberada, consciente, de uma Arte nova, de uma Arte outra, que, de forma mais decisiva, seja realmente criação, isto é, invenção de um objeto autônomo, o mais desvinculado possível de qualquer finalidade utilitária. Zagoriánsky parece buscar uma Arte completamente gratuita, uma Arte “pura”. Ele parece estar, portanto, dentro de uma das linhas diretrizes do pensamento estético dos fins do século XIX e do início do século XX, que se caracterizou por uma exigência de ir às raízes do fenômeno artístico, por uma busca de sua essência. Nunca, em todo o desenvolvimento da arte, buscou-se tão ansiosamente a “poesia pura”, “o romance puro” “a pintura pura”, a “música pura”. É nas primeiras décadas do século XX que surge a arte abstrata e uma impressionante sucessão de movimentos — tanto na literatura quanto nas artes plásticas — visando todos, de uma forma ou de outra, a liberação de uma atitude mimética em relação ao real, uma renovação no sentido de depurar a arte, de construir uma “arte artística” nas palavras de Ortega y Gasset.

Mário de Sá-Carneiro escreve e publica as suas obras principais, *A Confissão de Lúcio*, *Dispersão* e *Céu em Fogo*, a partir de 1914: as duas primeiras, precisamente, em 1914 e a última em 1915. Notemos que, se ele as escreve e publica durante a primeira guerra mundial, vivendo bem próximo do conflito pois que se encontrava em Paris, não há, no entanto, em seus escritos, nenhuma alusão àquele fato histórico, nada que permita nem ao menos entrever o drama angustiante pelo qual passava a Europa.

As ideologias totalitárias, provenientes da evolução do pensamento hegeliano levada a cabo pelos grupos de direita e pelos de esquerda disputavam-se a adesão das elites intelectuais. A obra de Sá-Carneiro, no entanto, mantém-se, de igual modo, alheio a essas discussões ideológicas, apresentando-nos personagens impermeáveis a qualquer tipo de problemática política ou social. Sá-Carneiro lida com Artistas e sua obra parece falar-nos da Arte como tema de eleição. Feitas estas considerações, levantamos, não obstante, uma questão: a obra de Sá-Carneiro falar-nos-á única e exclusivamente da Arte?

Este autor da “belle époque”, durante os conturbados lances da primeira guerra mundial, continua perpetuando a cultura esté-

tica dos impressionistas e decadentes, fascinado pela “via factice” dos music-halls parisienses, dos seus cafés, dos grandes boulevards, dos teatros, contemplando esteticamente a vida urbana e seu dinamismo, o cosmopolitismo, a deambulação vagabunda pela Cidade, à Baudelaire. Contudo, repetimos a pergunta: na obra de Sá-Carneiro encontraremos apenas uma atitude esteticizante?

Para começar a responder a esta questão, recorreremos a um texto da *Confissão de Lúcio*, em que a personagem Ricardo Loureiro, o poeta de *Diadema*, faz a seguinte confidência ao escritor Lúcio Vaz, personagem narradora do romance:

“Paris! Paris! (. . .)

Como eu amo as suas ruas, as suas praças, as suas avenidas! Ao recordá-las longe delas — em miragem nimbada, todas me surgem nem resvalamento arqueado que me transpassa em luz. E o meu próprio corpo, que elas vararam, as acompanha em rodopio.

De Paris, amo tudo com igual amor: os seus monumentos, os seus teatros, os seus bulevares, os seus jardins, as suas árvores. Tudo nele me é heráldico, me é litúrgico.

(. . .)

Entretanto, Lúcio, não creia que eu ame esta grande terra pelos seus bulevares, pelos seus cafés, pelas suas atrizes, pelos seus monumentos. Não! Não! Seria mesquinho. Amo-a por qualquer outra coisa: por uma auréola, talvez, que a envolve e a constitui em alma — mas que eu não vejo; que eu sinto, que eu realmente sinto, e lhe não sei explicar!.. ” (1)

Se Zagoriansky era caracterizado como uma figura “inexplicável”, agora Ricardo, ao falar de seu amor por Paris, confessa discernir no seu mundo interior uma sensação que efetivamente experimenta, que é inegável, mas que é, também inexplicável: Paris aparece-lhe envolvida por uma “auréola”, não vista pelos sentidos externos, mas “sentida” de qualquer outra maneira, aparece-lhe em “miragem nimbada” que a “constitui em alma”

Ora, tal tipo de linguagem não é gratuito, nem apenas esteticizante. Recordemos que ele também aparece para caracterizar a figura de Zagoriansky, quando o narrador-personagem diz:

(2) — Sá-Carneiro, Mário de — *A Confissão de Lúcio*. Lisboa, Edições Ática, 1968, ps. 56 e 57.

“Logo de início eu confessara ao estrangeiro já o conhecer de vista — e ter-me impressionado muito o seu aspecto *auréolado* e a sua estranha atitude, olhando o espaço, ...” (*Céu em Fogo*, p. 173).

Aparece ainda para caracterizar outro artista, personagem de *A Confissão de Lúcio*, Gervásio Vila-Nova: “ coisa bizarra, no seu corpo havia mistério — () a verdade é que em redor da sua figura havia uma auréola” (*Confissão de Lúcio*, p. 20).

Se tivéssemos a preocupação de fazer um levantamento exaustivo das ocorrências dos termos “auréola”, “aura” e do verbo “nimbar” verificaríamos que os exemplos se multiplicariam maciçamente. O mesmo resultado de excesso seria obtido se pesquisássemos estatisticamente os termos: “estranho”, “bizarro”, “fantástico”, “estrambótico”, “destrambelho”, “errado”, “irreal”, “inexplicável”, “mistério”, “sombra”, “perturbador”, “além” “outro”, “novo”, “extraordinário”, “astral”. É que o mundo construído por Sá-Carneiro está indissolavelmente ligado à dimensão do desconhecido, à dimensão do que excede a realidade natural, isto é, à dimensão do “além-natural”, do “extraordinário” no sentido mais forte do termo.

Se Mário de Sá-Carneiro não se preocupa com os conflitos políticos e sociais, se a grande guerra mundial não tem repercussão explícita na sua obra, não é apenas porque adote uma atitude puramente esteticizante, mas é porque seu âmbito de preocupações é bem outro: Mário de Sá-Carneiro preocupa-se fundamentalmente com o mistério do ser, com uma realidade cujo nômene não é possível atingir contando tão somente como o auxílio dos sentidos e da razão com uma realidade que, para ele, é inexplicável e que ele percebe na envolta 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. Se o poeta de Orpheu parece desentender-se das discussões ideológicas entre as esquerdas que tumultuavam sua realidade cultural, parece-nos que é porque do idealismo ele escolheu a linha que vem da teosofia de Schelling e que, posteriormente, inspirou a filosofia do Inconsciente de von Hartmann, esta filosofia que vê, na Natureza, um espírito universal que a anima e a conduz, que unifica todos os seres num só grande Ser, dotado de inteligência e de vontade. Julgamos que é o Inconsciente que explicará o “inexplicável” das atitudes e das situações encontradas na obra do autor de *Dispersão*. É o Inconsciente

que atrairá Lúcio a Paris, que dará a razão daquele enigmático início do romance: “Por 1895, não sei bem como, achei-me estudando direito na Faculdade de Paris (. . .)” (p. 19) e que elucidará os inumeráveis “não sei como”, “não sei porque”, “não sei por onde”, “não sei quando” que encontramos disseminados, abundantemente, em todas as suas narrativas, servindo como exemplo a antológica *A Grande Sombra*.

Cumpre, porém, lembrar que se a filosofia de Schelling e de von Hartmann estão ligadas ao panteísmo, e que, se a propósito de Schelling, pode-se falar em Teosofia, é na segunda metade do século XIX que uma outra doutrina esotérica conhece um renovado impulso com as obras de Hippolyte Léon Denizard Rivail, mais conhecido pelo nome de Allan Kardec.

É a partir de 1857 que, em Paris, este autor publica suas principais obras: *O Livro dos Espíritos* (1857), *O Que É o Espiritismo* (1859), *O Livro dos Mediuns* (1861), *O Evangelho segundo o Espiritismo* (1864), etc. Lembremo-nos também de que não só as obras espíritas mas a praxis destes fenômenos mediúnicos alastrou-se com impressionante rapidez por toda a Europa, pretendendo abrir as portas do Além, da realidade extra-mundana, a grupos de iniciados.

A um leitor atento, a obra de Sá-Carneiro revela-se como que fascinada pela perspectiva de ingresso no Ministério que a doutrina esotérica do espiritismo pretendeu oferecer ao homem do final do século passado. Esta obra que parece tão desconcertante a um leitor desprovido de conhecimentos na área do ocultismo, que lhe coloca enigmas até mesmo insolúveis sem o recurso a estas noções, esta obra abre-se com facilidade, torna-se transparente ao que possui alguns rudimentos deste saber. Desta forma, *A Confissão de Lúcio* está montada sobre um fenômeno de materialização do perispírito, *A Grande Sombra* sobre o fenômeno de reencarnação, *Eu-Próprio o Outro* sobre o da personificação ou desdobramento da personalidade, e assim por diante.

O que é curioso, porém, é que todos os personagens das narrativas de Mário de Sá-Carneiro, todos sem exceção alguma, são artistas ou, como é o caso do Prof. Antena, podem ser considerados como tais. Ricardo Loureiro é o poeta por antonomásia, aquele que está coroado de Louros, como seu sobrenome indica. Aliás, a etimologia de Ricardo nos diz que esse nome significa rei, o senhor mais forte, rico. Ricardo Loureiro, o poeta que possui poderes

mediúnicos extraordinários, manipulando a realidade fenomênica, é o mais rico, é o rei, é o senhor mais forte, é aquele que inicia Lúcio Vaz. Ora este, que não é poeta, mas apenas escritor, é, como o seu nome indica, filho da luz, é lúcido, guia-se pelo conhecimento racional.

A *Confissão* vai-nos propor a iniciação de Lúcio no Mistério, no Além, iniciação guiada por Ricardo, que coloca Lúcio diante do inexplicável, diante de um fato tão misterioso que reduz sua lucidez à impotência. Lúcio acaba tornando-se o cortesão de Ricardo. Este inicia, aquele é iniciado. Ricardo, o coroadado de louros, o triunfante, é, portanto, o poeta por excelência, o Artista na plena acepção da palavra, o Orpheu que desce aos Infernos, que conhece o Além, que desvenda dimensões ocultas aos que se movem exclusivamente no âmbito da realidade fenomênica.

Por que as personagens de Sá-Carneiro são todas artistas e sua obra nos fala tanto da Arte? Acreditamos que porque Sá-Carneiro vê o Artista como o privilegiado, como o dotado de percepções extraordinárias que o colocam acima da “gente média”, ou, como ele também o diz, da “gente normal”. O Artista 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 no mistério. Há uma supremacia do conhecer intuitivo sobre o conhecer sensorial e racional, há uma profissão de fé na Arte como instrumento de desvendar o oculto e de obter um domínio outro sobre o ser. É por isso que o modelo de todas as suas narrativas é o mesmo: há um impossível natural, que é um desafio, a ser vencido pelo Artista de algum modo misterioso. O Artista, vencedor, é pois o coroadado de louros, isto é, o iniciado no Mistério, mistério esse que ao homem médio, ao burguês, nem ao menos é dado ver, que ao filósofo apenas é dado rondar, mas nunca penetrar, já que este se guia pela Razão. A obra do Artista, a obra do Arte, tal como Marta em *A Confissão de Lúcio*, serve, então, como mediação entre o leitor e o mundo novo, “estrambótico” desvendado pelo vencedor

O Artista é o Mago, é o Medium, noutras palavras, é Orpheu, aquele que pertence a duas realidades, a fenomênica e a meta-fenomênica, é aquele que estabelece uma ponte (pontífice) entre as duas, é aquele vencedor que, nos versos de Gérard de Nerval, atravessou por duas vezes o Aqueronte.

Creemos estar respondida a pergunta que lançamos a respeito do caráter puramente esteticizante da obra de Mário de Sá-Carneiro. Como vimos não se trata apenas de uma contemplação gratuita do espaço urbano, de uma contemplação meramente estética da Cidade e de seu dinamismo. Não se trata, menos ainda, de uma mera alienação dos grandes problemas humanos.

Para concluir, procuremos a segunda compreensão, que nos parágrafos iniciais anunciáramos, da atitude “estrambótica” de Zagoriansky.

Esta personagem está de costas para Notre-Dame, está de costas para uma Catedral. Ora, na Catedral está metonimicamente representada toda a fé e a mística exotérica, a fé e a mística que é oferecida para todos, tanto para as elites quanto para a gente “média” Esta abertura da iniciação no Além e no Mistério que é oferecida pelo cristianismo fica patentemente demonstrada no mistério do Natal, quando são atraídos para a adoração do Deus feito homem, tanto os reis magos do Oriente — os iniciados na Astrologia, os sábios ou as elites — quanto os simples pastores que vigiavam seus rebanhos nos arredores da gruta. Zagoriansky está de costas para a Catedral, e isto pode ser também entendido como um estar de costas para a mística exotérica e um voltar-se para a mística esotérica, aquela a que só poucos têm acesso, aquela que se dirige a um grupo de eleitos, a uma aristocracia de iniciados, os Artistas.