

## Um passo para frente e outro para trás o “Bailado”, de Sá-Carneiro

Gustavo Henrique Rückert\* Universidade Federal  
do Rio Grande do Sul – UFRGS.  
E-mail: [gustavo.ruckert@ufrgs.br](mailto:gustavo.ruckert@ufrgs.br)

*Bailado é apenas a descrição sonora e ‘pintada’  
do bailado duma dançarina (Sá-Carneiro)*

### Passo nº 1: O Sensacionismo

PENSAR NA PRODUÇÃO POÉTICA de Mário de Sá-Carneiro é, necessariamente, pensar em Sensacionismo. Desse modo, faz-se necessária uma reflexão inicial acerca da referida escola artística para um melhor entendimento do “Bailado”, poema escrito e renegado pelo poeta.

O Sensacionismo é a atitude literária na qual, por meio de manifestos, Fernando Pessoa produziu uma série de fundamentos de cunho teórico a respeito da arte e da literatura. É reconhecida pela crítica e pelo próprio Pessoa<sup>1</sup> uma importante contribuição das ideias de Sá-Carneiro para essa manifestação. Em geral, os poetas do Orpheu (o primeiro modernismo português) ansiavam por uma arte sensacionista.

Pode-se sintetizar a teoria na significativa afirmação de Pessoa: “[...] não existe a realidade, apenas existem sensações.”<sup>2</sup> Para o Sensacionismo, a única realidade concebível é a sensível. Sendo assim, todo objeto é, na verdade, uma sensação (o que dele se pode perceber), toda a arte é a conversão de uma sensação em um objeto e, por consequência, a arte torna-se, também, sensação.

E não poderiam ser mais irônicos os fundamentos formulados por Pessoa para essa arte que deveria buscar, ao máximo, as sensações:

O Sensacionismo difere de todas as atitudes literárias em ser aberto, e não restrito. Ao passo que todas as escolas literárias partem de um certo número de princípios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta sobre base nenhuma. Qualquer escola literária ou artística acha que a arte deve ser determinada coisa; o Sensacionismo acha que a arte não deve ser determinada coisa. Assim, ao passo que qualquer corrente literária tem, em geral, por típico excluir as outras, o Sensacionismo tem por típico admitir as outras todas. Assim, é inimigo de todas, por isso que todas são limitadas. O Sensacionismo a todas aceita, com a condição de não aceitar nenhuma separadamente.<sup>3</sup>

Sendo este o ideal estético dos orphistas, era comum a convivência dos mais diversos estilos nas suas obras. Fernando Pessoa, por exemplo, criou um universo de personalidades literárias e heterônimos para, por meio deles, realizar diferentes objetivos artísticos (cultivar o sentimento decadente ou fazer por vibrar com a beleza do contemporâneo)<sup>4</sup> em diferentes estilos (basta comparar, por exemplo, o Futurismo de Álvaro de Campos com o Classicismo de Ricardo Reis). Já Sá-Carneiro, sem o mesmo rigor lógico de Pessoa, acaba sendo o maior realizador do Sensacionismo,<sup>5</sup> mesclando em seus textos características desde românticas, passando por simbolistas, e chegando até futuristas, cubistas e precursoras do surrealismo.

<sup>1</sup> PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 450.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 441.

<sup>3</sup> PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 434.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 438.

<sup>5</sup> Conforme RÜCKERT, Gustavo Henrique. *A vanguarda na lírica de Sá-Carneiro: textos, contextos e intertextos*. 2010. 49 f. Monografia (Graduação em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, p. 38.

## Passo nº 2: Sá-Carneiro e as vanguardas, uma resguardada admiração

Mandado a Paris (a cidade mais cosmopolita em termos artísticos) para que estudasse Direito, Sá-Carneiro presenciou, do pólo cultural, o despertar dos movimentos artísticos de vanguarda. Confidenciou, por meio de suas correspondências a Fernando Pessoa, um grande interesse por essa questão e, ao mesmo passo que revelava certa simpatia pelos movimentos, condenava-os em suas realizações artísticas. É possível perceber isso em carta do dia 10 de março de 1913:

[...] acredito no cubismo, mas não nos quadros cubistas até hoje executados. Mas não me podem deixar de ser simpáticos aqueles que, num esforço, tentam em vez de reproduzir vaquinhas a pastar e caras de madamas mais ou menos nuas — antes, interpretam um sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação de ar, etc. Simplesmente levados a exageros de escola, lutando com as dificuldades duma ânsia que, se fosse satisfeita, seria genial, as suas obras derrotam, espantam, fazem rir os levianos. Entretanto, meu caro, tão estranhos e incompreensíveis são muitos dos admiráveis sonetos de Mallarmé. E nós compreendêmo-los. Porquê? Porque o artista foi genial e realizou a sua intenção. Os cubistas talvez ainda não a realizassem. Eis tudo...<sup>6</sup>

<sup>6</sup> SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Correspondência com Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'água, 2003, p. 57-8, v. I.

E nos próprios manifestos do Sensacionismo pode-se encontrar o mesmo raciocínio (corroborando o apontamento de certa contribuição das ideias de Sá-Carneiro nesses escritos): “O Cubismo, o Futurismo e outras escolas afins constituem aplicações incorretas de instituições que estão fundamentalmente certas [...]”.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> PESSOA, Fernando. *Op. cit.*, p. 442.

Apesar de condenar os quadros cubistas quando se mostrava empolgado com esse ideal e de acreditar que se tratava de uma realização errada para uma intenção correta, em comentário sobre estética, na carta do dia 24 de agosto de 1915, Sá-Carneiro afirma:

Para mim basta-me a beleza – e mesmo errada, fundamentalmente errada. Mas beleza: beleza retumbante de destaque e brilho, infinita de espelhos, convulsa de mil cores – muito verniz e muito ouro: teatro de mágicas e apoteoses com rodas de fogo e corpos nus. Medo e sonambulismo, destrambelhos sardônicos cascalhando através de tudo.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Op. cit.*, p. 73, v. 2.

Ou seja, se outrora o poeta condenara os quadros cubistas por serem uma realização incorreta, agora se mostra interessado pela beleza errada e ressalta a importância da sinestesia de cores, texturas e outros elementos na sua concepção de arte, chegando ao sonambulismo, quase que ao devaneio proporcionado pelo sonho, que viria a ser tão caro aos surrealistas.

Na carta do dia 30 de junho de 1914, Sá-Carneiro revela toda a sua admiração pelo heterônimo Álvaro de Campos ao comentar uma de suas odes, assumindo, por consequência, certo interesse no movimento futurista (clara influência de Campos):

Não sei em verdade como dizer-lhe todo o meu entusiasmo pela ode do Al. de Campos que recebi ontem. É uma coisa enorme, genial, das maiores entre a sua obra [...]. Não tenho dúvida em assegurá-lo meu Amigo, você acaba de escrever a obra-prima do Futurismo. Meu amigo, pelo menos a partir de agora o Marinetti é um grande homem... porque todos o reconhecem como o fundador do futurismo

e essa escola produziu a sua maravilha. Depois de escrita a sua ode, meu querido Fernando Pessoa, eu creio que nada mais de novo se pode escrever para cantar a nossa época [...].<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Ibidem, p. 155, v. I.

Já na carta do dia 13 de agosto de 1915, Sá-Carneiro deixa claro o seu interesse pelo Futurismo, pedindo a Pessoa que enviasse exemplares da revista *Orpheu* (revista do grupo orphista) para o movimento: “A propósito: não se esqueça por princípio nenhum de mandar com brevidade 2 exemplares do *Orfeu* (ou 3) para o movimento futurista”.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Ibidem, p. 62, v. II.

Comentando sobre o próprio estilo de seu poema “Bailado”, mas referindo-se, em geral, à arte de todo grupo orphista (que tinha por intenção chocar o público português, tão fechado à arte moderna e afeito às formas tradicionais), Sá-Carneiro revela a incapacidade do público para essa arte e, ao mesmo tempo, seu interesse por ela na carta do dia 29 de março de 1913: “Produções como esta julgo que, mesmo com algum valor, pouca gente, pouquíssima, as ‘aceitará’ (não digo apreciará, digo aceitará). [...] Mas isso é coisa secundária se o valor existe”.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Ibidem, p. 72, v. I.

Por meio dessas correspondências de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, nota-se o grande interesse do poeta pelas vanguardas, mas, ao mesmo tempo, certo resguardo, condenando o trabalho desses artistas. Afinal, como teoriza Pessoa, o Sensacionismo pode aceitar qualquer escola desde que não aceite nenhuma. Por isso, o interesse contido nas vanguardas do início do século. Por isso, sempre, a volta ao Simbolismo, movimento que tivera amplo caráter inovador, mas já era ponto consolidado na Europa da segunda década do século XX (como na positiva referência a Mallarmé em contraste com os cubistas). Por essa razão, segundo Fernando Cabral Martins<sup>12</sup> em prefácio à poesia completa de Sá-Carneiro, a sua lírica é um “[...] patch-work de romântico, futurista, expressionista, decadente, simbolista, cubista ...”.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> MARTINS, Fernando Cabral. Prefácio. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas Completos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, p. 9-22.

### *Passo nº 3: “Bailado” – Nova Dança*

É na carta do dia 10 de março de 1913 (a mesma carta em que Sá-Carneiro manifesta simpatia ao Cubismo, mas, ao mesmo tempo, descrença nos artistas cubistas) que o poeta apresenta uma ideia, um projeto de poema, ou, utilizando as palavras do artista, um “sonho”:

<sup>13</sup> SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas Completos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, p. 12.

*Bailado* é apenas a descrição sonora e “pintada” do bailado duma dançarina. Foi em face da dança admirável duma dançarina “Mando Minty” que a ideia me surgiu. Eu tenho lido muitas vezes que a dança é uma arte sublime, toda emoção [...]. Apenas, pela vez 1ª, via uma dança-Arte. E tinha nascido o *Bailado* que, se o conseguir realizar, ficará uma coisa bela.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Ibidem, p. 59-60.

Já na carta do dia 25 de março de 1913, o poeta envia alguns versos que comporiam o “Bailado”, seguindo o tom de entusiasmo com essa ousada ideia:

Quanto ao “Bailado” devo-lhe dizer que as transformações são a tradução dos gestos da bailadeira e por palavra e mesmo por ideias se procura dar a visão plástica e a sensação dos saltos da dançarina bem como o ritmo da dança.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Ibidem, p. 71.

Quatro dias mais tarde (29 de março), Sá-Carneiro envia, juntamente com a correspondência para Pessoa, o poema concluído em que pretende traduzir os gestos de uma bailarina. Comenta sobre a incapacidade do público para esse tipo de arte (conforme

exposto na página anterior), pede a avaliação do amigo e autoriza-o a mostrar o “Bailado” a quem bem entender, por considerá-lo pronto.

Segue abaixo, portanto, na íntegra, o poema “Bailado”, de Mário de Sá-Carneiro:<sup>16</sup> <sup>16</sup> Ibidem, p. 74-8.

--- Bailado ---

1.

Tudo horizonte... só horizonte

.....  
Ruído brusco de silêncio...

– O horizonte é Forma que rocía!

Puseram na minha febre compressas de madrugada...

Água fria! Água fria!

—————  
Como o silêncio range e tine... e tine... em listas d’ouro fustigante, serpentinadas...

Efémero ouro que se volve em labareda a perverter...

Apoteose!

Cisnes de brasa em mar de som, arfam o mar zebraadamente...

O mar é um seio a vibrar...

(E o seio golfa endoidecido).

Oriente! Oriente!

Lá longe há elmos...

Singram castelos de miragem...

Ascendem espiras... Vertiginam hélices...

Grifam-se timbres de cristal...

E o mar sossobra em luz que sente...

(Luz singular!

É luz que eu oiço!...)

...A bruma inspira-me, vidente, que toda a Cor tem direção!...

A maravilha venceu-me! A maravilha venceu-me! ...

2.

A grande esfinge platinada, da luz do sol faz sombra unguada...

Desce-me a alma...

...Agora é noite perdida de medo azul e longe intenso...

Retinem perfumes dum país longínquo...

Em volta da esfinge tudo é inconstância...

Abismam-se garras...

Sepulcram-se gumes...

E quebram-se espadas...

.....  
De súbito esvai-se um meteoro a silvar...  
.....

Olha o carro do Triunfo, ascendendo o Capitólio...

Olha o rastro leonino...

Olha o clarim da vitória...

Olha o bergantim real...  
.....

Olha a ogiva, olha o pórtico...

Olha a cruz da Catedral...  
.....

(– Aonde pasma a grande Fera?

– A Fera já não ilude.)  
.....

Em jorros de asas a crescer, alteia-se o órgão santo...

O altar-mor vibra de lindo...

O turíbulo inunda o som...

– Nossa Senhora da Cor!

A nave sagra-se em ânsia...

Ergue-se o cálice-auréola...

E a hóstia da comunhão comunga nos seios doidos...  
.....

O Imperador foi coroado! O Imperador foi coroado!...  
.....

3.

Guinchos de luz

– Luz maquilhada... –

Asas perdidas no Sol-posto...

...Depois é tudo paz e os ramos de palmeira, baloçam loiramente à música e o ar...

Oásis...

Laivos fugazes...

Madeixas insidiosas...  
.....

4.

Lá volta o oiro fustigante, todo tigrado de orgulho...

A chama subtiliza-se, e o crepúsculo é um espelho...

(Victoria!

– O Gelo não me condensa!)  
.....

Longinquamente vermelho, vem-me um ressaibo a combate...

Nevoeiro... nevoeiro

Batismo de dor-Astral...  
.....

...E a neblina começa à encrespar-se em flocos...

A neblina volteia...

A neblina é caudal...

A neblina não oculta! A neblina desvenda!

5.

Indícios de Alma, lá longe, sobre o oiro fustigante...

Mãos postas... Ressurreição...

.....  
E agora desço a escadaria toda a ascender em além-sombra...

Mas a descida só me exalça:

Sou eu, um-Só – e difusão!

.....  
Numa incerta nostalgia,

Tenho saudades de mim -

Reminiscências a'Aonde.

Pressinto um grande intervalo...

Deliro todas as cores...

Vivo em roxo e morro em som!...

.....  
Mas ai, o sonho é real: exprime-se em nitidez! E como existe... passou!

.....  
.....  
Saudade transmigradora, vem fixar-me o instante!

.....  
A minha alma é sonora! A minha alma é sonora!...

#### *Passo nº 4: A recusa do “Bailado”*

É somente em 21 de abril que Sá-Carneiro volta a fazer referência, em suas cartas, ao “Bailado”. Nessa correspondência, provavelmente em resposta a uma opinião negativa de Pessoa acerca do poema, o poeta declara a falência dessa obra. Segue o trecho em que assinala isso: “Diz você [Pessoa] que na sua opinião, do Ponce e Correia de Oliveira, no ‘Bailado’ eu *transbordei*. Eu acho preferível outro termo: *transviei*. E daí a falência da obra. Já o receava – e a sua carta veio-mo confirmar”.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Ibidem, p. 81.

Ainda na mesma carta, segue a justificativa desse excesso, ou como quis Sá-Carneiro, do fato de ter transviado:

Com efeito eu recitava o “Bailado”, e achava bela a melodia, mesmo o conjunto. Achava beleza, mas essa beleza não me satisfazia de forma alguma. E eu esquecia-me até dessa obra que tanto me agradava ao recitá-la. Esquecia-me de que a tinha concluído – isto é: instintivamente não a considerava, não cria na sua existência – porque em verdade ela não existe. E no entanto, veja, ainda hoje creio na sua beleza – simplesmente essa beleza é uma *beleza errada*. Não é uma falsa beleza, é uma beleza errada. Daí eu aceitar a conclusão da sua crítica, condenar o meu trabalho, condená-lo mesmo à morte, e no entanto estimá-lo. Isto é muito difícil de fazer compreender.

Deixe-me explanar imodestamente: no “Bailado”, eu acumulei beleza em volta de nenhuma armadura, acumulei beleza à toa, uma sobre a outra, e assim o total, composto de coisas belas, ficou inexpressivo, nada atraente – sem valor numa palavra. Quanto a mim o defeito primordial da obra é, como eu já pensava, o título ser indiferente: tanto importaria: “Bailado” como “Sonho d’Ópio”, “Música” etc.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Ibidem, p. 81-2.

A recusa do poema justifica-se pela falta de “armadura”. Ou seja, embora as imagens construídas sejam consideradas belas pelo seu criador, este entende que falta a unidade, o elemento que liga essas construções imagéticas, sonoras, vibráteis, que acabam sendo expostas de modo isolado na página. E a maior prova disso é a indiferença quanto ao título. Sá-Carneiro buscou, nos primeiros versos, a tradução do momento estético de um bailado (e isso conferia a unidade ao trabalho), no entanto, ao longo das estrofes no decorrer do poema, o que acontece é uma exposição de significantes dispersos pela página, de diferentes imagens e sons na mente daquele que o lê, em suma, um bailado de palavras, como questiona o poeta: “O ‘Bailado’ não será no entanto um simples bailado de palavras?”<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Ibidem, p. 82.

O bailado de palavras, ou a exploração fragmentada de significantes, é, inclusive, característica das artes de vanguarda. Buscando romper com a arte mimética, com o significante que remeteria a um significado exclusivo, muitas artes de vanguarda expuseram os significantes artísticos de modo isolado, sem uma lógica clara de coesão entre eles, que selecionasse algum(ns) significado(s) em especial. Basta pensar na fragmentação cubista ou na associação de ideias surrealista, por exemplo. Sá-Carneiro, contudo, considerou essa beleza errada. Assim como condenara as realizações cubistas, condenou a própria obra de cunho notadamente vanguardista. Para ele, há, nesse caso, uma beleza errada, embora fosse admitir em 1915 que lhe bastava a beleza, mesmo que fundamentalmente errada.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Carta de 24 de agosto de 1915, conforme foi exposto na página 3.

Por fim, na carta do dia 4 de maio de 1913, Sá-Carneiro anunciou definitivamente a falência do audacioso poema: “O ‘Bailado’ aboli-o”.<sup>21</sup> Anunciada essa renúncia, volta a se referir ao poema apenas em curiosa carta do dia 10 de maio. Lá, o poeta explica que leu o poema ao também orphista Santa-Rita Pintor (um excêntrico artista plástico que se dizia representante de Picasso em Portugal). Eis a reação do artista conforme o relato de Sá-Carneiro:

<sup>21</sup> Ibidem, p. 95.

[...] ficou entusiasmado. Fez-mo repetir e de súbito, na onda dos elogios, deteve-se...

- Que é, homem, perguntei eu, acabe...

E ele confessou.

- Vou-lhe dizer uma coisa desagradável. “É que você não tem valor para fazer coisas tão belas como essas”.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Ibidem, p. 110.

Conforme a percepção de Sá-Carneiro, para Santa-Rita importava mais a figura do artista que a sua obra propriamente dita. Desse modo, entende-se o porquê da estranha cena relatada. Após a empolgação ao se deparar com o texto de características inovadoras, o pintor reflete que o artista, no caso, não estava à altura de sua criação. Ou, como relata o próprio poeta, percebendo a inadequação do par autor/poema, “[...] a minha obra *cubista*, não era digna de mim...”.<sup>23</sup> Ao longo de sua correspondência com Fernando Pessoa, Sá-Carneiro fazia muitas restrições à figura desse pintor, pois o julgava uma figura excessiva, desgastante, com um senso estético duvidoso e que lhe desagradava muitas vezes. O relato desse episódio, que parece ter desgostado Sá-Carneiro, marca o fim dos debates acerca do “Bailado” em suas correspondências com o colega de Orpheu. Como indicara alguns dias antes, o poema fora abolido.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 110.

### *Passo nº 5: Tentando entender a recusa*

“E tinha nascido o *Bailado* que, se o conseguir realizar, ficará uma coisa bela”.<sup>24</sup> Essa frase de Sá-Carneiro demonstra muito bem o seu entusiasmo ao relatar a sua ideia sobre um poema

<sup>24</sup> Ibidem, p. 60.

que traduzisse em sons, cores, gestos e imagens a beleza estética dos passos de uma bailarina. Esse texto, uma vez realizado, seria então uma coisa bela, segundo o autor. Questiona-se, nessa sessão, por que não o foi. Por que esse poema, “um acúmulo de beleza sem armadura”, não possui valor para o seu criador?

Para responder a essas questões, utiliza-se de uma comparação com outro poema enviado nas correspondências de Sá-Carneiro para Fernando Pessoa. Na carta de 4 de maio, a mesma em que é anunciada a abolição do “Bailado”, é enviado o poema “Bebedeira”,<sup>25</sup> transcrito abaixo. <sup>25</sup> Ibidem, p. 97.

--- Bebedeira ---

Guilhotinas, pelouros e castelos  
Resvalam longemente em procissão;  
Volteiam-me crepúsculos amarelos,  
Mordidos, doentios de roxidão.

Batem asas d'auréola aos meus ouvidos,  
Grifam-me sons de côr e de perfumes,  
Ferem-me os olhos turbilhões de gumes,  
Desce-me a alma, sangram-me os sentidos.

Respiro-me no ar que ao longe vem,  
Da luz que m'illumina participo;  
Quero reunir-me, e todo me dissipo,  
Luto, estrebucho... Em vão! Silvo p'ra além...

Corro em volta de mim sem me encontrar...  
Tudo oscila e se abate como espuma...  
Um disco d'oiro surge a voltar...  
Fecho os meus olhos com pavor da bruma...

Que droga foi a que m'inoculei?  
Ópio d'inferno em vez de paraíso?...  
Que sortilégio a mim próprio lancei?  
Como é que em dor genial eu m'eterizo?

Nem ópio nem morfina... O que me ardeu,  
Foi alcool mais raro e penetrante:  
É só de mim que eu ando delirante -  
Manhã tão forte que me anoiteceu...

“Bebedeira” veio a ser publicado em *Dispersão*, no ano seguinte, 1914. O livro é constituído de um conjunto de doze poemas escritos em 1913. Além de alterações menores, como algumas reticências ou apóstrofes, somente a alteração do título ocorreu na publicação: o poema teve o nome original substituído por “Álcool”. No entanto, em suas cartas, o poeta nunca debateu acerca dessa obra. Há de se pensar, portanto, no motivo do extenso debate e da recusa de “Bailado” em contraste à inexistência de debate e adoção de “Bebedeira” (“Álcool”).



Primeiramente, nota-se a existência de uma “armadura” para o poema “Bebedeira”. O desregramento sensorial (“sangram todos os sentidos”), com uma mistura de cores, sons e imagens, encontra aqui uma unidade temática: estão a serviço da imagem de um eu-lírico melancólico e de sua relação com os paraísos artificiais (ópio, morfina, álcool). Se a preocupação com recursos da musicalidade poética (como a utilização das apóstrofes, repetições, rimas, por exemplo), assim como a questão da sugestão (reticências) e da preocupação com as imagens e sensações são constantes nos dois poemas em questão, é justamente a falta de uma temática unificadora que fragmenta o “Bailado”.

Os símbolos em “Bebedeira” têm um referente claro, adquirem facilmente uma significação (ou os significantes selecionam pela sintagmatização do poema alguns significados). Todavia, em “Bailado”, os signos não encontram mais referentes. São bailados de significantes na página do poema, e, justamente por isso, podem ser relacionados com qualquer significado, ou mesmo com nenhum, numa referência à beleza do significante na obra de arte. Nesses momentos, portanto, Sá-Carneiro rompe as fronteiras do Simbolismo, aproximando-se de um embrião do Surrealismo na junção de imagens que não se correlacionam na lógica comum, ou mesmo de um Cubismo pela fragmentação dessas imagens, que não constituem uma grande unidade.

Além de “Bailado”, Sá-Carneiro atinge esse efeito em raros poemas, como “Manucure”, “16” e “Elegia”. Não são uma constante, portanto, em sua obra. De acordo com o crítico Dieter Woll, “Quase sempre que Sá-Carneiro se torna pouco claro é com a intenção de atingir um efeito estranho com que pretende pura e simplesmente fascinar”.<sup>26</sup> Esse fascínio (que por vezes parece empolgar o próprio poeta, bastando-lhe a beleza, mesmo que beleza errada) revela, porém, certa resistência de Sá-Carneiro. Ao passo que os poemas mais tradicionais (no sentido de possuírem uma unidade de significação) têm valor indiscutível para ele, os poemas mais vanguardistas (que rompem com essa unidade), apesar do fascínio, geram desconfiança e sempre parecem não cumprir uma ideia bastante promissora.<sup>27</sup>

Há de se ressaltar, ainda, a insistência em falar do “Bailado”. Embora o tenha recusado, esse poema foi amplamente comentado por Sá-Carneiro. Da mesma forma, a figura do próprio vanguardista Santa-Rita Pintor é normalmente referida negativamente, porém de forma recorrente nessas cartas. Parece que há uma grande necessidade desses assuntos para o poeta, ou seja, uma grande atração por eles. Prefere, no entanto, não se comprometer com o novo e, sim, somente com o já consolidado. O Sensacionismo aceita todas as escolas desde que não aceite nenhuma, e o sensacionista Sá-Carneiro parece se preocupar excessivamente para não se declarar futurista, cubista etc., embora seja possível identificar essas referências na sua poesia.

### *Passo Final: Asas de ficção para o “Bailado”*

Como já foi exposto, a relação de Sá-Carneiro com o “Bailado” e, conseqüentemente, com as vanguardas, apresenta uma dialética um pouco complexa, assim como o próprio modernismo português, que, apesar de inovador, tanto saudou o passado e mesmo algumas características tradicionais. A trajetória desse poema, embora recusado, não acaba com o seu envio por correspondência e seus seguintes comentários.

Em 1915, Sá-Carneiro publica a coletânea de contos *Céu em Fogo*.<sup>28</sup> A quarta narrativa do livro é denominada “Asas”. Nessa narrativa, um poeta (com características notadamente do próprio Sá-Carneiro) é o narrador em primeira pessoa. Trata-se de um diálogo com outro poeta, russo, Petrus Ivanowitch Zagoriansky, que tem a pretensão de escrever uma nova poesia: “Oh, o horror do Mesmo! Para que sempre fazer idêntico, se tantas coisas Outras

<sup>26</sup> WOLL, Dieter. *Realidade e idealidade na lírica de Sá-Carneiro*. Trad. Maria Gouveia Delille. Lisboa: Delfos, 1968, 185.

<sup>27</sup> Daí o impasse da crítica de Sá-Carneiro, considerado vanguardista por alguns (Cleonice Berardinelli o considera precursor do Surrealismo, por exemplo) e tradicional por outros (João Gaspar Simões, em contrapartida, julga absurdo o posicionamento de Berardinelli). (Conforme CARVALHO, Júlio. *O estilo de Mário de Sá-Carneiro*. In: SIMPÓSIO DE LÍNGUA E LITERATURA PORTUGUESA, 1., *Anais...* Rio de Janeiro: Gernasa, 1967, p. 174).

<sup>28</sup> Muitos críticos classificam como novelas.

nos envolvem? Ao excessivo e ao diverso [...]”.<sup>29</sup> “[...] é uma beleza nova: zebrante, rangente, desconjuntada e emersa...”<sup>30</sup>

Essa “revolução nas artes” buscada por Petrus era a própria perfeição artística, que aconteceria em poemas livres, sem suporte, sem unidade ou, como disse Sá-Carneiro em cartas, sem armadura:

Uma arte fluida, meu amigo, uma arte gasosa [...] *uma arte sobre a qual a gravidade não tenha ação!*...os meus poemas...os meus poemas... [...] Coisa alguma prenderá os meus poemas... Quero que oscilem no ar, livres entregolfados – transparentes a toda a luz, a todos os corpos – sutis, imponderáveis!... E hei de vencer!... Não atingi a Perfeição, por enquanto... Bem sei, restam escórias nos meus versos...Por isso a gravidade ainda atua sobre eles....Mas em breve....em breve...ah!<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Sá-CARNEIRO, Mário de. *Céu em fogo*. Lisboa: Europa-América, [19--], p. 134.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 140.

Esse poeta, que persegue a perfeição em “[...] sons interseccionados, planos cortados, múltiplos planos – ideias inflectidas, súbitas divergências [...]”,<sup>32</sup> revela alguns de seus textos ao narrador (que fica embaçado com essa sublime arte) e pede que este traduza dois poemas (“Além” e “Bailado”) para a língua portuguesa.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 142.

Quando Petrus consegue encaixá-los, por fim, numa obra gasosa, sem as escórias, ou armaduras, estes, simplesmente, desprendem-se do caderno e gaseificam-se, perdendo-se no ar. O poeta russo acaba, após a comprovação física da perfeição de sua arte, enlouquecendo e é internado em uma casa de tratamento. O conto termina com o narrador e a irmã do poeta estudando suas anotações para tentar entender todo o processo do fenômeno. As duas traduções (“Além” e “Bailado”) são expostas no final do conto.

O “Bailado”, poema que Petrus teria escrito com 18 anos, é exposto praticamente na mesma versão que fora apresentada em carta a Fernando Pessoa, apenas com breves alterações como reticências, grafia e alguma eventual opção semântica. A publicação desse poema por intermédio de um livro de contos confirma o entendimento de que Sá-Carneiro possuía grande estima e atração por ele (assim como pelas próprias vanguardas). No entanto, era com grande reserva que comentava as artes de traço notadamente inovador. Foi necessário que criasse uma situação ficcional e um poeta ficcional para que publicasse o “Bailado” (e o poema é considerado pelo autor fictício, no conto, uma das obras que, em conjunto com as demais, atingem a perfeição). Mais do que isso, foi necessário condenar esse poeta, Petrus, à loucura por partilhar dessa concepção de arte, que, é importante observar, é justamente aquela criticada por Sá-Carneiro em seus próprios textos: poemas gasosos, sem suporte, sem armadura, versos livres a bailar pela página do poema, ou seja, significantes que não remetem a um significado por não haver uma grande unidade temática que constitua eixo central do poema.

Desse modo, Sá-Carneiro, na trajetória do “Bailado”, dá um passo para frente ao fazer um poema cubista e com alguns elementos que viriam a constituir o Surrealismo (principalmente se pensando no quanto tradicional eram a arte e a crítica portuguesa no início do século XX). Dá, porém, um passo para trás ao renegar a sua criação vanguardista (ao passo que assumia abertamente as suas obras mais tradicionais) e somente publicá-la dentro de uma situação ficcional, não assumindo plenamente a sua autoria. É dessa peculiar maneira, alternando passos para frente e para trás, que Mário de Sá-Carneiro contribuiu de maneira significativa para a renovação da lírica portuguesa no início do século XX.

## Referências

- CARVALHO, Júlio. O estilo de Mário de Sá-Carneiro. In: SIMPÓSIO DE LÍNGUA E LITERATURA PORTUGUESA, 1., *Anais...* Rio de Janeiro: Gernasa, 1967, p. 159-174.
- MARTINS, Fernando Cabral. Prefácio. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas Completos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, p. 9-22.
- PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- RÜCKERT, Gustavo Henrique. *A vanguarda na lírica de Sá-Carneiro: textos, contextos e intertextos*. 2010. 49 f. Monografia (Graduação em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Céu em fogo*. Lisboa: Europa-América, [19--].
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Correspondência com Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'água, 2003.
- WOLL, Dieter. *Realidade e idealidade na lírica de Sá-Carneiro*. Trad. Maria Gouveia Delille. Lisboa: Delfos, 1968.