

O EROTISMO CITADINO EM MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Rafael Santana GOMES*

- **RESUMO:** A representação do espaço urbano, ao longo do século XIX, teve um lugar privilegiado na literatura de Charles Baudelaire e de seus discípulos decadentistas. Este trabalho visa a ler a retratação do ambiente parisiense na obra do artista modernista Mário de Sá-Carneiro, herdeiro português da escola baudelairiana.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Mário de Sá-Carneiro. Decadentismo. Modernismo. Espaço urbano. Erotismo.

Europa! Europa! Encapela-te dentro de mim, alastra-me da tua
vibração, unge-me da minha época.
(SÁ-CARNEIRO, 1995, p.371)

O discurso literário é, em sua essência, um discurso da mutabilidade. Da Antiguidade Clássica à Idade Média, do mundo moderno à contemporaneidade, muitas foram as formas de expressão do literário, assim como muitos também foram os objetos de seu interesse. Da função mimética atrelada ao caráter ficcional da arte, ou melhor, da tradicional ideia da arte como tentativa de representação do mundo à concepção moderna,¹ a partir da qual o referente se torna a própria matéria artística, o conceito de literatura sofreu diversas metamorfoses. Não obstante a mutabilidade da literatura e da arte, bem como a de suas formas de expressão, um elemento de suma importância, quer em poesia, quer em prosa, viria a permanecer praticamente inalterado durante um largo fosso temporal: o espaço. Da Antiguidade Clássica à Era Medieval, passando ainda pela chamada Era Clássica, o espaço retratado na literatura esteve circunscrito, muitas vezes, quando exterior, à esfera natural e/ou do ambiente rural, ou, quando interior, à esfera intimista, isto é, relacionado a um processo de sondagem da subjetividade, quase sempre masculina. E seria somente a partir da literatura produzida pela pena dos artistas do século XIX que a retratação espacial viria a sofrer uma espécie de radicalização, num processo iniciado por Charles Baudelaire (1821-1867) – primeiro artista a eleger o espaço

* UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Departamento de Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-917 – camonianus@gmail.com

¹ Referimo-nos à modernidade do século XVI, em particular ao Renascimento.

cosmopolita como objeto poético –, processo ao qual alguns de seus discípulos dariam continuidade ao longo do século XIX e no princípio do século XX.

Charles Baudelaire, conhecido também pelo epíteto de **artista maldito**, é, como se sabe, apontado e celebrado, na literatura ocidental, como a grande figura representativa da modernidade. Em razão do seu tom profanador e de sua postura iconoclasta no que se refere aos campos tanto da arte como da vida, o poeta seria tomado como patrono e titular de algumas estéticas ulteriores, a saber: o parnasianismo, o decadentismo, o simbolismo e o modernismo. Por conta da retomada de seus postulados éticos e estéticos por outros artistas, assim como pelo que sua poesia apresenta de inovador em relação à lírica tradicional, Baudelaire viria a ser considerado hegemonicamente, pela crítica, o primeiro escritor a prefaciá-la a modernidade. Propagando em sua obra conceitos avessos aos instituídos pela sociedade de seu tempo, Baudelaire fizera de sua arte uma espécie de instrumento cortante, porque ligada ao prazer hedonista de desrespeitar a pauta daqueles valores mais sagrados para a burguesia, tais como a bondade, a honestidade, a moral, a importância da família, a ética do trabalho, o papel da mulher como progenitora, mãe e esposa, o louvor a Deus etc.

Dandy por excelência, e defensor heráldico de uma postura aristocratizante tanto na arte quanto na arte da vida, esse poeta encarnara uma atitude defensiva para com a cultura massificadora, atrelada por demais à ideologia burguesa, pela qual manifestava um profundo desdém. Com efeito, percebe-se em Baudelaire uma relação ambígua – a um só tempo de atração e de repulsa – pela a civilização e pelo o progresso, além de uma resistência declarada à opinião pública, ao senso comum, aos partidos parlamentares e ao puritanismo da classe burguesa. Nesse desejo intenso e intencional de desagradar, encontramos no seu famosíssimo livro *As flores do mal* (1857), representante máximo de suas ideias singulares, alusões constantes a diversos conceitos e temas ímpares, tais como o satanismo, a revolta, o repúdio à natureza e a concepção da poesia, não como produto da inspiração, mas como formulação do pensamento.²

Mas é sobretudo a retratação do espaço urbano, descrito paradoxalmente em suas dores e em suas delícias, que fará de Baudelaire o pai da poesia moderna.

² Podemos perceber essas alusões em alguns poemas, tais como “Hino à beleza”; o poema “Porias o universo inteiro em teu bordel / Mulher impura! [...]”, no qual o sujeito lírico relata a sua perplexidade perante uma mulher despótica; o poema “*Sed non satiata* – Cansada, mas não saciada” – (BAUDELAIRE, 2004, p.34 e p.38-39), em que o eu-lírico se declara impotente para cessar a sede sexual de uma *femme fatale*, ao mesmo tempo que se lamenta pelo fato de não se poder tornar uma mulher (Proserpina) para lograr tal fim, referindo-se metaforicamente aos atos lésbicos de sua amante. Além disso, nos “Escritos íntimos” baudelairianos, se pode perceber igualmente essa “[...] repulsa pelas mulheres que se adéquam ao padrão familiar burguês do casamento e da maternidade” (BARROS, 2006, p.103), assim como uma negação de alguns valores cristãos como a bondade, a honestidade e a retidão.

Segundo Michael Hamburger (1991), a especificidade distintiva da poesia baudelairiana reside precisamente na singularíssima capacidade inovadora do poeta, ao unir, pela primeira vez na história da literatura, dois elementos até então antagônicos: o contemporâneo e o intemporal. Desse modo, para além de recorrer aos chamados universais, que, desde a Antiguidade Clássica, cumpriam uma função didática e/ou pictórica na escrita literária, a poesia baudelairiana apresenta uma série de outras imagens, até então completamente inusitadas, em que a cidade surge como uma espécie de alegoria da modernidade, de uma modernidade decadente e crepuscular. Ou seja, não são apenas as imagens efêmeras da agitada vida sociocultural parisiense, dos seus requintes ultracivilizacionais, dos seus bulevares, cafés e *music halls* que preenchem a escrita de Baudelaire. Em sua poesia, o efêmero se presentifica sobretudo pelos paradoxos criados a partir da justaposição de temas antagônicos, especialmente a cidade e a natureza. O sujeito lírico aparece integrado a essa nova configuração espacial, numa insólita fusão entre a experiência estética e a experiência histórica da modernidade, como bem assinala Jürgen Habermas (1990).

Seduzido e massacrado pelo aparato civilizacional, o eu-lírico da poesia baudelairiana, a um só tempo eufórico e abúlico, lança-se na busca de prazeres vários, como forma de escapar ao tédio. Em “Paisagem”, poema de abertura dos famosos “Quadros parisienses”, nos quais o espaço cosmopolita é cantado em todas as suas contradições, o sujeito lírico, tal qual insólito poeta romântico, propõe, para compor os seus “castos monólogos”, deitar-se “junto ao céu”, na faina de cantar, não uma natureza harmônica, idílica e auratizada – como o fizeram os românticos mais ortodoxos –, mas sim o caótico espaço urbano, que, apesar das disparidades que apresenta, ofereceria ao poeta iconoclasta a oportunidade de retratar um belo até então inusitado – a “hora parda”, as “torres e chaminés”, os “mastros da cidade”, os “rios de carvão” (BAUDELAIRE, 2004, p.95-96) que vão ao firmamento –, porque cultuado pelo viés da transgressão.

Assinalando em sua poesia “um discurso da crise” (SISCAR, 2010, p.42), Baudelaire fizera do corriqueiro, do banal e de tudo aquilo que seria considerado escandaloso do ponto de vista moral o próprio cerne de sua poesia, rompendo, assim, com o modelo beletrístico até então associado à poesia lírica e à literatura ocidental em geral. Na sequência dos “Quadros parisienses”, o sujeito lírico, no poema metalinguístico muito sugestivamente intitulado “Sol”, apresenta o poeta como aquele que pratica uma “estranha esgrima”, o que não seria outro exercício senão o da laboriosa tarefa de domar as palavras, ou, em outros termos, a luta entre o escritor e as palavras. E seria mesmo interessante notar que é precisamente aí, nesse espaço teoricamente antipoético – lugar avesso à inspiração –, onde o poeta fareja “por todos os acasos a rima” (BAUDELAIRE, 2004, p.96), encontrando as suas frases tombadas nas calçadas da cidade, a flunar por avenidas, travessas e becos desconhecidos.

Poeta palpável, mais próximo à esfera terrena, eis aí uma imagem possível para Charles Baudelaire. Poeta que canta, em todos os termos, o tema da perda da aura, da perda do poder demiúrgico ou do lugar poético do vaticínio, conferindo, paradoxalmente, à figura do poeta, a imagem de uma nova espécie de “profeta”. Não exatamente a imagem do vate romântico, cuja palavra seria portadora de uma verdade, e cujas atitudes estariam relacionadas a uma pedagogia construtiva, mas sim a imagem às avessas desse modelo. Atente-se, no entanto, para essa instigante reflexão: ao cantar o mundo nos termos da ruína, ao pôr lado a lado o antigo e o moderno, ao equacionar o conceito de belo, ao conferir estatuto poético àquilo, até então, considerado abjeto, Baudelaire, a nosso ver, teoriza sobre a postura que deveria ser assumida pelo artista da modernidade – *dandy* em todas as esferas da vida –, formulando, quiçá, uma nova espécie de pedagogia, evidentemente no avesso do modelo tradicional oitocentista.

Antoine Compagnon (2006), em seu conhecidíssimo *O demônio da teoria*, afirma que a literatura baudelairiana assume um papel subversivo na sociedade francesa de seu tempo, um papel completamente contrário ao aparelho ideológico do Estado. Acrescenta ainda, com grande acuidade, o teórico francês: “[...] os grandes escritores (os visionários) viram, antes dos demais, para onde caminhava o mundo: ‘O mundo vai acabar’ – anunciava Baudelaire em *Fusées* [Lampejos], no início da idade do progresso – e, realmente, o mundo não cessou de acabar” (COMPAGNON, 2006, p.37). Com efeito, é Baudelaire o poeta responsável por anunciar aquela sensação de fim do mundo, de fim dos tempos, sensação que seria reforçada pelos estetas decadentistas e levada até ao extremo pelos artistas do modernismo europeu. Repare-se que, no já citado poema “Sol”, o sujeito lírico encerra o seu discurso afirmando que o novo poeta, ou seja, o poeta da rua é aquele que “sabe aureolar a coisa mais abjeta” (BAUDELAIRE, 2004, p.96), o que poderia ser traduzido, em Baudelaire, na descrição dos mendigos, dos cegos, dos lavradores, dos trapeiros etc., culminando na célebre imagem da carniça, transformada inusitadamente, pelo discurso do poeta, em uma insólita alegoria³ do amor. Significativamente, se o poeta é aquele que, na obra baudelairiana, perde a aura e a coroa, se ele é aquele que, em teoria, abdica dos dons proféticos conferidos ao artista, ele é também – recorde-se – a própria encarnação metafórica do sol, capaz, por isso mesmo, de poetizar aqueles elementos e objetos mais triviais, ou mesmo considerados apoéticos pelo senso comum, promovendo assim, a um só tempo, uma espécie de sacralização e dessacralização da poesia.

Na linha discursiva de Roland Barthes (2001, p.206), é como se Baudelaire se desse conta de que todos os objetos que fazem parte de uma sociedade têm um

³ Utilizamos o termo **alegoria** em seu sentido benjaminiano. Nas páginas subsequentes deste trabalho, voltaremos a tratar desse conceito, discorrendo sobre a significação que o teórico alemão a ele concede, ao opô-lo ao conceito de símbolo.

sentido, “[...] porque tudo que significa no mundo está sempre, em maior ou menor grau, misturado com a linguagem”.

Neste trabalho, queremos compreender como o cenário parisiense toma corpo na produção poética, romanesca e epistolar de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), artista modernista português, e herdeiro direto do legado literário de Baudelaire e de seus discípulos decadentistas. Para tanto, servimo-nos das reflexões de Roland Barthes (2001) sobre o discurso metafórico da cidade, expressas no ensaio intitulado “Semiologia e urbanismo”, publicado em seu livro paradigmático, *A aventura semiológica*.

Ao refletir sobre a linguagem humana no seu âmbito não verbal, diz Barthes (2001, p.178): “Decifrar os signos do mundo sempre quer dizer lutar com certa inocência dos objetos.” Consoante às palavras do teórico francês, o mundo seria um império de signos que se prestariam a uma leitura. Utilizando como ponto de partida as ideias legadas por Ferdinand de Saussure, e expostas por seus discípulos no famoso *Curso de linguística geral*, Roland Barthes, a partir dos anos 1960, começava a ultrapassar os limites deixados pelos estudos do mestre genebrino, restritos tão-somente aos fatores internos da língua, e, num projeto ousado, propunha a leitura do teatro do mundo, do império de signos do mundo. Atentando para a relação existente entre a linguagem e os objetos, por exemplo, em um texto sugestivamente intitulado “A cozinha dos sentidos”, pergunta-se o autor de *O prazer do texto*:

Uma roupa, um carro, uma iguaria, um gesto, um filme, uma música, uma imagem publicitária, uma mobília, uma manchete de jornal, eis aí, aparentemente, objetos completamente heterogêneos.

Que podem ter em comum? Pelo menos o seguinte: todos são signos. Quando me movimento na rua – ou na vida – e encontro esses objetos, aplico a todos, às vezes sem me dar conta, uma mesma atividade, que é a de certa **leitura**: o homem moderno, o homem das cidades, passa o tempo a ler.

[...]

Todas essas “leituras” são importantes demais na nossa vida, implicam demasiados valores sociais, morais, ideológicos para que uma reflexão sistemática não tente assumi-las: é essa reflexão que, por enquanto pelo menos, chamamos de **semiologia**. (BARTHES, 2001, p.177-178, grifo do autor).

Estudando ainda a questão dos signos, no famosíssimo texto da sua aula inaugural no Collège de France, Roland Barthes discorre sobre a relação existente entre a linguística e a sua própria proposta de semiologia:

Por seus conceitos operatórios, a semiologia, que se pode definir canonicamente como a ciência dos signos, saiu da linguística. Mas a própria linguística, um pouco como a economia (e a comparação não é talvez insignificante), está em

vias de estourar, parece-me por dilaceramento: por um lado, ela está atraída por um pólo formal, e seguindo essa inclinação, como a economia, formaliza-se cada vez mais; por outro lado, ela se apodera de conteúdos cada vez mais numerosos e cada vez mais afastados de seu campo original; assim como o objeto da economia está hoje em toda parte, no político, no social, no cultural, do mesmo modo o objeto da linguística é sem limites: a língua, segundo uma intuição de Benveniste, é o próprio social. Em resumo, quer por excesso de ascese, quer por excesso de fome, escanifrada ou empanzinada, a linguística se desconstrói. É essa desconstrução da linguística que chamo, quanto a mim, de semiologia. (BARTHES, 2007, p.28-29).

Como se percebe, embora Barthes tome como ponto de partida as idéias de Saussure, sua preocupação reside, diferentemente da de seu mestre, em estudar o “[...] como os homens dão sentido às coisas que não são sons” (BARTHES, 2001, p.206). Diante disso, parece fácil inferir que a semiologia barthesiana procurava focar-se, prioritariamente, na análise de tudo aquilo que representasse o lado não pragmático da linguística, de tudo aquilo que excedesse o signo como miragem meramente formal, de tudo aquilo que, enfim, fosse signo, visto que, segundo o próprio estudioso, “[...] o espaço humano em geral [...] sempre foi significante” (BARTHES, 2001, p.220). Em seu célebre livro *Aula*, Roland Barthes (2007, p.15), ao considerar as relações entre liberdade e opressão, afirma o seguinte a respeito da linguagem: “[...] não se pode [...] haver liberdade senão fora da linguagem. Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado”.

Como estrutura fechada em si, como classificação, a linguagem seria, segundo Barthes, opressiva e, até mesmo, **fascista**, já que, em vez de ser aquela que **impede de dizer**, é aquela que, na verdade, **obriga a dizer**, ou seja, a enunciar sentenças de acordo com um conjunto de normas impostas pela sociedade, espaço onde se constrói a língua e onde se determina o seu uso. Todavia, se, por um lado, a língua é aquela que dita a norma e, portanto, circunscreve o espaço de liberdade de expressão; por outro, caberia à literatura – força subversiva que é – romper com a norma imposta pela linguagem, ao “trapacear com a língua”, ou, diz Barthes (2007, p.16), ao “trapacear a língua”. Ludibriando a língua, a literatura conseguiria conquistar a liberdade que, como assinala o estudioso, existe apenas no exterior da linguagem, ao **desviar a língua**, isto é, **ao combatê-la no seu próprio interior**. Para o autor, a literatura seria não um conjunto de obras, mas uma prática de escrita, um tecido no qual ficariam impressas as pegadas dessa prática. (BARTHES, 2007, grifo nosso).

Mais que isso, a literatura seria um teatro de palavras, uma encenação da linguagem, cujo objetivo seria precisamente a realização do desejo do impossível: a representação do real. Mas o “real não é representável” (BARTHES, 2007, p.21), dirá Barthes, uma vez que não há paralelismo possível entre a ordem pluridimensional do mundo e a ordem unidimensional da escrita. Ora, essa

consciência da impossibilidade de representação do real é justamente aquela que, em relação às artes, norteia todo o pensamento moderno e contemporâneo, e, no caso específico de Mário de Sá-Carneiro – escritor imerso em um tempo histórico e em um movimento artístico que pregam a ideia da crise da *mimese* –, tal ideia constitui-se mesmo como a base de seu pensamento literário.

Segundo Antoine Compagnon (2006, p.107), “[...] recusar o interesse pelas relações entre literatura e realidade, ou tratá-las como uma convenção, é, pois, de alguma maneira, adotar uma posição ideológica antiburguesa e anticapitalista.” É precisamente essa a posição tomada por Sá-Carneiro e por toda a famosa Geração de *Orpheu*, da qual o escritor faz parte, uma vez que a sua literatura recusa filiação à sociedade vitoriana, além de cantar, na aurora da modernidade inaugural do século XX, a ruína do edifício ético burguês e do mundo científico-progressista.

No conjunto da obra sá-carneiriana, seja ela poética, romanesca ou epistolar, uma mesma ideia é reiterada de forma obsessiva: escapar ao tédio. De fato, poderíamos dizer que os principais tópicos da escritura de Sá-Carneiro – aqueles que aparecem repetidamente ao longo de sua produção literária, tais como as viagens, o mistério, os sortilégios e as grandes cidades – seriam, na verdade, desdobramentos de um tema central: escapar ao tédio pela fuga do real. Em *Céu em fogo*, coletânea de contos dispersos que formam um todo coerente, uma espécie de texto de textos, o narrador autodiegético enuncia essa amarga e dolorosa sentença: “Em vão busco ainda acompanhar-me de fantasmas... Tudo vive **esta vida** ao meu redor [...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.435, grifo do autor). E prossegue o desencantado narrador: “Meu Deus... meu Deus... Como hei-de suportar esta luz sem fim – inevitável e obcecante[...]” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.434).

Atente-se aí para o eixo basilar da obra de Mário de Sá-Carneiro, o desejo de escapar ao real, desejo que se faz presente não apenas nas sugestões simbolistas, das quais o narrador faz uso por meio do acúmulo de reticências, senão também – e sobretudo – pelos enunciados cujo significado torna claramente expresso o anseio de lograr o impossível: evadir-se da vida, elidir o real. Nesse afã, o eu narrador tentará escapar ao desinteressante e insuportável cotidiano ungiendo a sua existência com o Mistério. “Na minha atração pelo Mistério freme densamente qualquer coisa de sexual” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.424), diz o narrador de Mário de Sá-Carneiro. E o Mistério, buscá-lo-ia esse “eu” desalentado naqueles elementos aparentemente mais simples, teoricamente banais, que interessariam ao vulgo apenas pela função que exercem na sociedade, isto é, pela sua capacidade utilitária. Tais elementos, desloca-os esse irreverente narrador de sua funcionalidade primeira, básica ou padrão, imbuindo-os paradoxalmente, no sentido mesmo etimológico da palavra – desviar a doxa – de uma densa carga erótica.⁴

⁴ Ao analisar a relação existente entre erotismo e poesia, Octavio Paz (1994, p.12), poeta e ensaísta mexicano, afirma “que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal”. Para ele,

Urindo a sua obra a partir de um discurso alegórico, insubordinado a um “significado ou conceito fixo, esclerosado, anquilosado”, ou seja, “a uma ideologia burguesa, mercantil, capitalista, sob o signo do total e avassalador utilitarismo, que os estetas todos combatem até a morte” (MUCCI, 2004, p.15), Mário de Sá-Carneiro, na tentativa de vencer o tédio, e, ao mesmo tempo, na consciência da impossibilidade de logr -lo, faz de sua escritura um aparelho desconstrutor da doxa, isto é, do senso comum.

Utilizando-nos das reflexões de Walter Benjamin (2000), teórico que, ao opor os conceitos de símbolo e de alegoria, afirma enxergar nesta última um processo t pico da modernidade, diríamos que a literatura s -carneiriana, fragmentária por excelência, poderia ser lida no avesso do símbolo, seja pela recusa do conceito de totalidade, seja pela constante provocação de novos sentidos, vale dizer, pelo processo imagético inusitado a que submete os elementos de que se apropria. No que concerne especificamente ao ambiente urbano, Mário de S -Carneiro, na linha discursiva de Charles Baudelaire, fará da cidade um espaço alegórico em aberto, ou ainda, um local que oferece ao artista entediado a possibilidade de fugir do *spleen*. Transformando o espaço cosmopolita em um corpo a ser percorrido voluptuosamente em todas as suas zonas erógenas, Sá-Carneiro escreve, descreve e pinta Paris – cidade pela qual manifesta uma verdadeira atração sexual – em toda uma tonalidade erótica:

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

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

Rega o de namorada,
Meu enleio apetecido –

o ato sexual e o erotismo representariam dois fen menos categoricamente distintos: no primeiro, o prazer estaria intimamente ligado à ideia da procriação; no segundo, este teria um fim em si mesmo, ou finalidades diferentes, para além da atividade da reprodução. Portanto, a esterilidade não só estaria diretamente relacionada ao ato erótico, como também se apresentaria como condição necessária à sua manifestação. Ainda segundo Paz, a escrita literária poderia ser concebida por esse mesmo viés, uma vez que, na cristalização verbal do discurso da literatura, a linguagem desviar-se-ia de sua finalidade primeira: a comunicação. Em relação a Mário de S -Carneiro, sugerimos que, ao deslocar os elementos de que se apropria na sua literatura de sua funcionalidade padrão, o artista imbuiria tais elementos de carga erótica.

Meu vinho de Oiro bebido
Por taça logo quebrada...

Minha febre e minha calma –
Ponte sobre o meu revés:
Consolo da viuvez
Sempre noiva da minha Alma...

Ó fita benta de cor,
Compressa das minhas feridas...
– Ó minhas unhas polidas,
– Meu cristal de toucador...

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

Milagroso carrossel
Em feira de fantasia –
Meu órgão de 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!...
(SÁ-CARNEIRO, 1995, p.107).

“Abrigo”, o poema aqui citado, é um dos 46 textos que compõem a parte da obra poética sá-carneiriana intitulada “Indícios de ouro”, a mais imgeticamente decadentista de todas, se cotejada com as quatro partes restantes, a saber: “Dispersão”, “Últimos poemas”, “Poemas dispersos” e “Primeiros poemas”.⁵ Em “Indícios de ouro”, aqueles temas mais recorrentes da literatura finissecular

⁵ Respeitamos a divisão de Alexei Bueno, que organizou e publicou as obras completas de Mário de Sá-Carneiro pela Editora Nova Aguilar.

são disseminados, de forma aristocrática, da primeira à última poesia: o *dandy*, o andrógino, a *femme fatale*, o mito de Salomé, a Paris cosmopolita e heráldica; eis aí alguns tópicos da predileção do sujeito lírico dos poemas de Sá-Carneiro, tópicos sobre os quais esse “eu” disperso sempre discorre, voluptuosa e eroticamente, uma vez que, como assinala o narrador de *Céu em fogo*, que, tal como o já referido eu-lírico, poderia ser aproximado biograficamente à figura de seu criador:

Bem sei... É que, para mim, tudo quanto me impressiona se tornou sexualizado – e em sexo apenas o oscilo, o desejo e o sofrimento... Eis pelo que sempre cataloguei, excitadamente e a par, os corpos nus, esplêndidos; as cidades tumultuosas da Europa – os perfumes e os teatros rutilantes, atapetados a roxo – as paisagens de água, ao luar – os cafés de ruído, os restaurantes de noite, as longas viagens – o murmúrio contemporâneo das fábricas, das grandes oficinas – a loucura e as bebidas geladas – certas flores, como as violetas e as camélias – certos frutos, como o ananás e os morangos, na sua acidez toda nua, de caprichos afilados. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.425).

Como se percebe, o poema e o excerto narrativo manifestam um denominador comum: a atração sexual pelo espaço urbano. E repare-se que a cidade de Paris é, no poema “Abrigo”, cantada por meio de vocábulos que formariam pares antitéticos – Lua e Cobra, febre e calma, lobo e amigo –, fator que, a nosso ver, talvez pudesse assinalar, a um só tempo, as duas faces da moeda cidadina: o puro e o impuro, o belo e o horrendo, o genial e o *rastaquouère*; assim Paris é cantada em *A confissão de Lúcio*; assim em *Céu em fogo*; assim na produção poética e epistolar de Mário de Sá-Carneiro. E é precisamente por essa cidade díspar, com contradições patentes, que o autor de “Dispersão” derramará todo o seu amor, e que os seus personagens romanescos, tal como os eu-líricos de sua poesia, gritarão toda a sua paixão.

Com efeito, é Paris uma cidade claramente personificada na obra sá-carneiriana. “Minha cidade com rosto”, chama-lhe o sujeito lírico do poema “Abrigo”, encerrando o seu discurso com estes três apoteóticos versos: “Paris – meu lobo e amigo... / – Quisera dormir contigo, / Ser todo a tua mulher!...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.107). No trecho retirado de *Céu em fogo*, Paris não é, por sua vez, cantada de forma distinta. A grande capital latina, numa espécie de panegírico sensacionista à la Álvaro de Campos, é descrita freneticamente em termos de gozo, ressaltando o narrador a sua concretude e fisicalidade. Fállica e ativa, assim Paris se lhe apresenta a Mário de Sá-Carneiro e às figuras criadas pelo seu discurso literário. Ousaríamos mesmo dizer que, não diferente de Álvaro de Campos, o mais moderno dos heterônimos pessoanos, Mário de Sá-Carneiro e as suas criaturas de papel também manifestam, homoeroticamente, o desejo de serem invadidos, penetrados, rasgados, enfim, pela civilização cosmopolita sua contemporânea, tornando-se, também eles, passentos “A todos os perfumes de óleos e calores e carvões / Desta flora estupenda,

negra, artificial e insaciável” (PESSOA, 2006, p.306), que, na obra literária de Mário de Sá-Carneiro – lisboeta provinciano com aspirações megalomaníacas –, não corresponderia a outro espaço senão ao da cidade de Paris, voluptuoso corpo urbano “ultracivilizad[o] e banal” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.355).

Cumpramos ressaltar aqui que é sempre a partir do ponto de vista de um lisboeta provinciano e desejoso de negar a sua condição natural que Mário de Sá-Carneiro descreve e pinta Paris. Fernando Pessoa, na primeira parte de seu artigo “O provincianismo português”, afirma recordar-se de, um dia, ter dito o seguinte ao autor de “Indícios de ouro”, aquele a quem considerava um grande artista e também um de seus melhores amigos:

V. é europeu e civilizado, salvo em uma coisa, e nessa V. é vítima da educação portuguesa. V. admira Paris, admira as grandes cidades. Se V. tivesse sido educado no estrangeiro, e sob o influxo de uma grande cultura europeia, como eu, não daria pelas grandes cidades. Estavam todas dentro de si.

O amor ao progresso e ao moderno é a outra forma de provincianismo. Os civilizados criam a moda, criam a modernidade; por isso não lhes atribuem importância de maior. Ninguém atribui importância ao que produz. Quem não produz é que admira a produção. (PESSOA, 2005, p.336).

Como todo português que recebera uma educação mais ou menos sofisticada, Mário de Sá-Carneiro manifesta um verdadeiro deslumbramento pelas grandes cidades e pelos luxos e requintes ultracivilizacionais do mundo progressista. Assinalando em sua obra o caráter **ocidental** de Portugal, não é entretanto para cantar a pátria em termos camonianos que o escritor faz questão de frisar esse vocábulo tão insistentemente recuperado ao longo da história da literatura portuguesa. No avesso do canto épico do grande vate lusitano, Mário de Sá-Carneiro (1995, p.427) descreve a terra natal, a sua “terra ocidental ao fim da Europa”, como um local triste e assolado pela mediocridade. “As ruas tristonhas de Lisboa do Sul, descia-as às tardes magoadas rezando o seu nome: O meu Paris... o meu Paris” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.371), diz o narrador de *A confissão de Lúcio*; “minha terra medíocre, nesta cidade ocidental, ao sul da Europa”, reitera o narrador de “A grande sombra”, conto de abertura de *Céu em fogo*, assinalando a sua ojeriza por Portugal e por Lisboa, tomada aqui como metonímia da nação.

Sonhando com vastos impérios, com grandes capitais e com luxuosíssimas terras situadas ao norte, as criaturas ficcionais de Sá-Carneiro – atreladas à biografia de seu criador – intentam despojar-se de sua condição de **ocidentais** embebendo-se da voluptuosa “atividade febril contemporânea” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.371). E é precisamente no contraditório, caótico, mas também erótico espaço urbano onde a concretização de tal desejo poderia tornar-se possível.

Segundo Roland Barthes (2001), a cidade seria uma espécie de discurso, uma espécie de linguagem, e, como tal, obedeceria a uma estrutura, a uma estrutura plenamente imbuída de carga erótica. Ouçamos as suas palavras:

O erotismo da cidade é o ensinamento que podemos retirar da natureza infinitamente metafórica do discurso urbano. Utilizo essa palavra erotismo na sua acepção mais ampla: seria derrisório assimilar o erotismo de uma cidade apenas ao bairro reservado a esse tipo de prazer, pois o conceito de lugar de prazer é uma das mistificações mais tenazes da funcionalidade urbana; é uma noção funcional e não uma noção semântica; emprego indiferentemente erotismo ou socialidade. A cidade, essencial e semanticamente, é o lugar de encontro com o outro, e é por essa razão que o centro é o ponto de reunião de toda a cidade; o centro da cidade é instituído antes de tudo pelos jovens, pelos adolescentes. Quando estes exprimem a sua imagem da cidade, sempre têm tendência a restringir, a concentrar, a condensar o centro; o centro é vivido como o lugar de troca das atividades sociais e eu diria quase das atividades eróticas no sentido amplo do termo. Melhor ainda, o centro da cidade é sempre vivido como o espaço onde agem e se encontram forças subversivas, forças de ruptura, forças lúdicas. O jogo é um tema que muitas vezes é destacado nas pesquisas sobre o centro; existem na França uma série de pesquisas atinentes à atração de Paris sobre a periferia e, através dessas pesquisas, observou-se que Paris, enquanto centro, para a periferia, era sempre vivida semanticamente como o lugar privilegiado onde está o outro e onde nós mesmos somos o outro, como o lugar onde se brinca. Ao contrário, tudo que não é o centro é exatamente o que não é espaço lúdico, tudo que não é a alteridade: a família, a residência, a identidade. (BARTHES, 2001, p.229).

Andando a esmo pelas inebriantes ruas de Paris, Mário de Sá-Carneiro experimentara em si próprio o processo de devir-outro, fazendo dessa experiência um tema de ficção e de poesia. Na quarta parte do conto “A grande sombra”, ao discorrer sobre as viagens e as grandes cidades, escreve o eu narrador: “Depois de vagabundear incerto algum tempo por outros países, esqueço-me de quem sou [...] Duvido se serei eu-próprio – convenço-me de que não sou... Nunca pude crer que fôssemos totais: o meio que nos envolve é também um pouco de nós, seguramente” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.427). Ao flunar pelas grandes urbes em busca do outro, é também com a alteridade, com um outro de si, que Mário de Sá-Carneiro e as suas criaturas de papel se encontram.

Em sua vasta correspondência literária com Fernando Pessoa – epístolas urdidadas num verdadeiro tom ficcional –, Sá-Carneiro relata, em uma carta datada de 10 de dezembro de 1912, ter conhecido, em Paris, um português, tal como ele, radicado em França, chamado Guilherme de Santa-Rita. Estranha figura, Guilherme de Santa-Rita, *dandy* e antiburguês declarado, afirma – narra Sá-Carneiro (1995, p.728) a Fernando Pessoa – que “no artista o que menos lhe parece importar é a obra.

O que acima de tudo lhe importa são os seus gestos, os seus fatos, as suas atitudes. Assim, não usa relógio porque os artistas não usam relógio”. Para Guilherme de Santa-Rita, o artista valeria tanto mais pelo interessante de seu aspecto físico e pelo genial de sua conduta – ambos diferenciais em uma sociedade estabelecida sob a égide dos princípios morais, dos moldes e das convenções – do que verdadeiramente pelo essencialismo de suas obras.

Ora, não seria esse português *sui generis* com quem Mário de Sá-Carneiro travou amizade em Paris aquele que inspirou o escritor, entre os anos 1913 e 1914, a criar a personagem de Gervásio Vila-Nova? Repare-se que o grande *dandy* de *A confissão de Lúcio* manifesta as mesmas ideias de Guilherme de Santa-Rita, quer no que concerne à vida propriamente dita, quer no que tange ao processo criação artística.

Manifestando um verdadeiro desdém aristocrático por tudo aquilo que fosse português, ocidental-lusitano em seu nascedouro, Mário de Sá-Carneiro apegara-se àqueles temas, figuras e elementos decadentistas surgidos na França *fin de siècle*, e também àqueles em voga na modernidade inaugural do século XX, fazendo da cidade de Paris um espaço da alteridade, porque, para ele, artista iconoclasta a quem pesava a condição de português, nascido numa terra à margem da civilização e do progresso, e reclusa no extremo **ocidente** daquilo que nem sequer considerava Europa, a grande capital latina poderia representar, talvez, o avesso da família, da residência e da identidade.

GOMES, R. S. The urban eroticism in Mário de Sá-Carneiro. **Itinerários**, Araraquara, n.35, p.91-104, Jul./Dez., 2012.

- **ABSTRACT:** *The representation of the nineteenth century urban space had a privileged place in Charles Baudelaire’s literature and in that of his decadent disciples. The aim of this paper is to read the portrait of the Parisian environment in the work of modern artist Mário de Sá-Carneiro, Portuguese heir of the Baudelairean school.*
- **KEYWORDS:** *Mário de Sá-Carneiro. Decadentism. Modernism. Urban space. Eroticism.*

Referências

BARROS, F. M. de. O “dandismo” da mulher fria: a cortesã no mito das encruzilhadas e da modernidade. In: BOTELHO, J. M. (Org.). **Estudos reunidos**: linguagem, literatura e estilística. Rio de Janeiro: Botelho, 2006. p.101-117.

BARTHES, R. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. Semiologia e urbanismo. In: _____. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BENJAMIN, W. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: _____. **Obras escolhidas III**. Tradução de João Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

HABERMAS, J. **O discurso filosófico da modernidade**. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

HAMBURGER, M. **La verdad de la poesía**: tensiones de la poesía de Baudelaire a los años sesenta. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

MUCCI, L. I. Walter Horatio Pater e a febre do esteticismo. In: COUTINHO, L. E. B.; CORRÊIA, I. E. J. (Org.). **O labirinto finissecular e as idéias do esteta**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. p.15-30.

PAZ, O. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PESSOA, F. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

_____. **Obra em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

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

SISCAR, M. **Poesia e crise**: ensaios sobre a crise da poesia como topos da modernidade. São Paulo: Ed. da Unicamp, 2010.

Recebido em: 26/01/2012

Aceito em: 18/12/2012