

CÉU EM FOGO DE SÁ-CARNEIRO: O BELO E O SUBLIME COMO CATEGORIAS ESTÉTICAS

Prof. Dr. Luiz Fernando Pinto Bahia¹
(Mackenzie)

"Sá-Carneiro não teve biografia: teve só gênio. O que disse foi o que viveu."

Fernando Pessoa

Mário de Sá-Carneiro, grande poeta português modernista, teve uma breve trajetória de vida entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

De acordo com Fernando Cabral Martins tal lapso temporal coincide com dois fatos emblemáticos: o ano de seu nascimento (1890) corresponde ao recebimento em Portugal do manifesto que Jean Moréas² publicara em 1886, em Paris, propondo o vocábulo “simbolista” para substituir o termo “decadente”. A conjuntura decadente era resultante daquele momento finissecular quando os conceitos de religião, ética e justiça e outros aspectos que caracterizavam a sociedade europeia pareciam estar em plena deliquescência. Com efeito, enquanto as elites culturais apreendiam que havia um mundo em decomposição, o cidadão comum e as classes mais abastadas viviam a

¹ Professor do Centro de Educação, Filosofia e Teologia da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Formado e licenciado em Língua Portuguesa e Língua Russa e respectivas Literaturas pela Universidade de São Paulo. Leciona na graduação, na pós-graduação e na Universidade Aberta do Tempo Útil da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Nessa atividade extensionista organizou e ministra atualmente um curso sobre Literatura Brasileira – intitulado **Machado de Assis – ficção, história e tendências**.

² Jean Moréas. Poeta de língua francesa nascido em 1856, em Atenas, e falecido em 1910. Publicou o manifesto do Simbolismo, em 1886, afastando-se, assim, do movimento decadente, durante o qual havia escrito *Les Syrtes*. Do mesmo ano é a coletânea *Cantilènes*, muito marcada pela influência de Baudelaire, de Verlaine e de Mallarmé. Moréas foi um simbolista, o que revela na sua obra *Pèlerin Passionné*. Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$jean-moreas](http://www.infopedia.pt/$jean-moreas). Acesso em 24 fev. 2013.

efêmera sensação da *Belle Époque* que se encerraria com os horrores do conflito internacional que se avizinhava.

O outro fato significativo, a sua morte (1916), em Paris, corresponde ao momento central da Primeira Guerra Mundial (1914 -1918) e as consequências políticas e sociais decorrentes de um episódio dessa magnitude e, em especial, ao surgimento do sensacionismo, antecedido por uma visão estética em outras dimensões como o paulismo e o interseccionismo, conforme revelado na intensa correspondência entre os poetas Mário de Sá-Carneiro (em Paris) e Fernando Pessoa (em Lisboa) no período de 1912 a 1916.

O período da literatura européia que se estende de 1896 a 1914, corresponde de um modo geral, ao que informalmente se denomina *belle époque*.

Uma de suas características, sob o ponto de vista da história, é a pluralidade de tendências filosóficas, científicas, sociais e literárias, advindas do realismo-naturalismo. Muitas dessas manifestações culturais não sobreviveriam à Grande Guerra, transformando-se ou desaparecendo no conflito e arrastando o final do século XIX. Outra característica pode ser representada pelo aspecto mítico, pois a natural alegria de viver (“*joie de vivre*”), o prazer do cotidiano, particularmente dos parisienses, seriam testados num momento histórico de graves movimentos político-militares e econômicos, como as consequências da grande depressão norte-americana.

É a época das boemias literárias, como as de Montmartre e Munique. Dessa literatura de *cafés* e *boulevards*, de transição pré-vanguardistas, é que vão se originar os inúmeros –ismos que marcarão o desenvolvimento de todas as artes naquele período finissecular. Esses movimentos foram, por um lado, decorrentes do culto à modernidade, resultado das transformações científicas por que passava a humanidade; e, por outro, consequências do esgotamento das técnicas e teorias estéticas que já não correspondiam à realidade do novo mundo que começava a desvendar-se.

Na França, por volta de 1900, essa inquietação estava no auge. Os escritores embora cultuando Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé – aos quais se juntavam Poe, Whitman, Verhaeren e D’Annunzio – já não se contentavam apenas com as soluções simbolistas então em moda.

Arquitetavam novas teorias culturais, experimentavam timidamente outras fórmulas expressivas, fundavam revistas e redigiam manifestos em que as idéias expostas imaturas ou apressadamente seriam logo retocadas e mesmo abandonadas nos manifestos seguintes. Muitas dessas teorias e formas seriam enfatizadas nos manifestos das teorias de vanguarda, aqui entendida como toda tentativa de ruptura estética, feita de maneira radical, a partir de 1909, data do primeiro manifesto futurista, publicado em Paris.³

Segundo Bonner Mitchell, que em *Les manifestes littéraires de la belle époque*, de 1966, reuniu catorze dos quarenta e tantos manifestos da época, as três questões debatidas então eram: o simbolismo, o movimento da renascença clássica e a arte socialista ou *engagée*. Examinando esses manifestos, chega-se à conclusão de que as várias tendências literárias do fim do século XIX podem perfeitamente agrupar-se em torno de duas estéticas fundamentais: a do simbolismo, com que o decadentismo e o neoclassicismo guardavam afinidades temático-expressivas; e a do naturismo, a que se ligam tendências reveladas pelos manifestos socialistas e unanimistas, e que vai evoluir sentido do aparecimento da vanguarda, com o manifesto de Marinetti.

Segundo Fernando Cabral Martins, portanto, há cinco momentos importantes referentes à obra literária de Sá-Carneiro. O primeiro corresponde ao final de 1913, quando são publicados simultaneamente dois livros, *Dispersão* e *A Confissão de Lúcio*, que inauguram o período modernista da literatura portuguesa. O segundo momento refere-se aos meses de março a junho de 1915, com a publicação dos dois números de *Orpheu* e de um terceiro livro do Modernismo, *Céu em Fogo*. O terceiro momento ocorre em 1924, quando saem na *Athena 2* os últimos poemas. O quarto em 1937, quando a *Presença* edita, postumamente, os *Indícios de Oiro*. O quinto momento, enfim, em 1958/59, data da publicação dos dois volumes de cartas a Fernando Pessoa.⁴

³ O primeiro manifesto foi publicado no Le Fígaro de Paris, em 22/02/1909, e nele, o poeta italiano Marinetti, dizendo que "o esplendor do mundo enriqueceu-se com uma nova beleza: a beleza da velocidade. Disponível em: <http://www.historiadaarte.com.br/linha/futurismo.html>. Acesso em 24 fev. 2013.

⁴ MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. p. 45-6.

A geração do Orpheu

Pesquisando nas edições da Revista Orpheu constata-se nas palavras introdutórias de Luiz de Montalvor :

Orpheu é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento... Nossa pretensão é formar, em grupo ou ideia, um número escolhido de revelações em pensamento ou arte, que sobre este princípio aristocrático tenham em Orpheu o seu ideal esotérico e bem nosso de nos sentirmos e conhecermo-nos.⁵

A palavra *Orpheu*, portanto, idealizada por Luís da Silva Ramos, o poeta Luís de Montalvor, correspondeu, inicialmente, ao título de um romance que pretendia escrever quando secretário da embaixada portuguesa no Brasil. Posteriormente seria o nome consagrado de uma revista criada na época correspondente à Primeira Guerra Mundial, sendo esta iniciativa cultural o fruto de uma amizade autêntica de jovens poetas da geração vanguardista lisboeta decididos a descer a outros “infernos”, entusiasmados em escandalizar a burguesia da época.

O título adotado evoca a lenda do poeta trágico Orfeu que desceu ao reino de Hades para salvar a amada Eurídice. O nome é sugestivo pois identifica o espírito que animava os poetas vanguardistas em busca de um ideal, não por métodos bélicos e, sim, pela própria arte. Orfeu, poeta da era pré-homérica, quase salvou a noiva pela música encantatória de sua lira. Os jovens artistas, no século XX, em Portugal, também, em sua demanda pacífica, ainda que ousada, inauguraram uma proposta estética ao revelarem a sua proposta estética, sobretudo no campo da literatura e da pintura.

⁵ ORPHEU. *Revista*. Lisboa: Ática, 1984. Nota introdutória de Luis de Montalvor. p.12.

Os poetas do Orpheu, segundo Fernando Martinho, Almada Negreiros, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro ocupam um lugar de destaque nas duas primeiras metades do século XX, sendo considerados por muitos com precursores do surrealismo português.⁶ Tal assertiva tem, na realidade, diferentes acepções, pois o surrealismo, segundo Mário Cesariny, “reuniu o romantismo, o simbolismo, o futurismo, as tradições libertárias e outras correntes, e deu-lhes um sentido”.⁷

CÉU EM FOGO

A obra foi idealizada e escrita segundo a seguinte sequência de contos (ou narrativas), autônomos entre si, embora fortemente ligados quanto aos aspectos estéticos que permitem vislumbrar o gosto pelo belo e pelo sublime.

Os 8 (oito) contos (ou narrativas), com as respectivas dedicatórias aos integrantes do Grupo Orpheu, estão ordenados da seguinte maneira: “A grande sombra”, “Mistério”, “O homem dos sonhos”, “Asas”, “Eu-próprio o Outro”, “A estranha morte do prof. Antena”, “O fixador de instantes” e “Ressurreição”.

A edição consultada patrocinada pelo Instituto Português do Livro e das Bibliotecas de Lisboa em 1999 apresenta a seguinte epígrafe:

Qu'importe que ce soit une maladie, une tension anormale, si le résultat même, tel que, revenu à la santé, je me rappelle et l'analyse, renferme au plus haut degré l'harmonie et la beauté...”. Dostoievski – L' Idiot (parte 2ª, cap. V) (tradução de Victor Dérely).

A epígrafe permite constatar a inquietação que domina o escrever literário tanto do renomado e cultuado escritor russo quanto do grande poeta português.

⁶ MARTINHO, Fernando J.B. Mário de Sá-Carneiro e o(s) outros(s). Lisboa: Hiena, 1990. p.66.

⁷ Idem, ibidem, p. 65.

1. A GRANDE SOMBRA

Este conto, dedicado a Fernando Pessoa, poeta com o qual Sá-Carneiro manteve longa correspondência epistolar, apresenta passagens que traduzem perfeitamente o contraste entre a estesia do belo e do sublime.⁸

O texto apresenta também o tema do suicídio e possibilita pensar que, neste caso, a arte do fazer literário carneiriano já estaria imitando a vida, pois o poeta cometeria suicídio aos 26 anos de idade.

Nos seguintes trechos do conto é possível identificar essas categorias estéticas:

Nas minhas ânsias de segredo tenho-me esforçado, ao menos, para que os meus sentidos diversamente desengonçadamente, noutras direções de crispado – dando-me assim, em vislumbres uma ilusão intranquã a desconhecido. (...) Outras vezes chegam-me sensações de fim – de termos duma época de vida... de começos de outra, com novas personagens, novos hábitos...E, ao meu redor, é tido igual – nos mesmos planos! (p. 26)

Desde criança adivinhei que a única forma de volver rutilante uma vida, e bela, verdadeiramente bela em ameias a marfim e ouro – seria lograr referi-la ao mistério, incluí-la nele... Mas como, meu Deus, como?”⁹

⁸ TORRINHA, Francisco. *Dicionário português-latino*. 2.ed. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1939. Verbetes: Belo: adjetivo. Que tem forma perfeita ou agradável: Do latim: *pulcher, chra, chrum, formosus*. Puro, sereno. Elevado. Que apraz ao espírito como obra de arte. p. 174. Sublime: adjetivo. Do latim: *altus, excelsus, grandis, elatus, magníficus*. Muito alto: *sublimis*; que traduz o belo sob a forma mais elevada. p.1030.

⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Céu em fogo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. A grande sombra.. p. 26-27 et passim.

“Meu Deus, é-me impossível dizer toda a beleza, toda a maravilha que vivi então!... dava-me asas o próprio terror – matava-me e deliciava-me... Que cenário de quimeras!...

Segundo Arthur Schopenhauer,

O mundo como representação, isto é, unicamente do ponto de vista de que o consideramos, tem duas metades essenciais, necessárias e inseparáveis. Uma é o objeto; suas formas são o espaço e o tempo, donde a pluralidade. A outra metade é o sujeito; não se encontra colocada no tempo e no espaço, porque existe inteira e indivisa em todo ser que percebe: daí resulta que um só desses seres junto ao objeto completa o mundo como representação, tão perfeitamente quanto todos os milhões de seres semelhantes que existem: mas, também, se esse ser desaparece, o mundo como representação não mais existe”. A experiência interna do indivíduo assegura-lhe mais do que o simples fato de ele ser ‘um objeto entre outros’.¹⁰

Quanto às categorias estéticas de interesse para este artigo e, particularmente sobre o belo, diz o filósofo:

Ao designarmos uma coisa de *bela*, exprimimos assim ser ela objeto de nossa observação estética, o que encerra duas explicações: em primeiro lugar, de que sua visão nos torna *objetivos*, isto é, que nós em sua observação não mais somos conscientes de nós mesmos como indivíduos mas como sujeitos puros do conhecimento independentes da vontade; em segundo lugar, que reconhecemos no objeto não a coisa individual, mas uma idéia, o que se verifica apenas enquanto

¹⁰ SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. bras. São Paulo: Nova Cultural, 2005. p. 8.

nossa observação do objeto não se submete ao princípio de razão, sem perseguir uma relação sua com algo que lhe é exterior (que em última instância sempre está *ligada* a relações com a nossa vontade), repousando sobre o objeto ele próprio.¹¹

Sobre o sublime, enfatiza o pensador:

O que distingue o sentimento do sublime do sentimento do belo é que no belo o predomínio do conhecimento puro se exerce sem luta, a beleza do objeto, isto é, sua constituição, facilitando o conhecimento de sua idéia, afastando a vontade e o conhecimento das relações que coroam seus serviços sem oposição, e, portanto, imperceptivelmente, da consciência, que persiste como puro sujeito do conhecimento, destituído inclusive de toda recordação da vontade; em contraposição, em face do *sublime*, este estado de conhecimento puro é conquistado primeiramente por meio de uma libertação violenta das relações do objeto com a vontade reconhecidas como desfavoráveis, por meio de uma elevação livre e consciente acima da vontade e do conhecimento a ela referido.¹²

2. MISTÉRIO

O presente conto, dedicado a José Pacheco, tem o seguinte registro inicial: “A sua dor era tão grande que pondo a mão na sua fronte sentia todo o

¹¹ SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. bras. São Paulo: Nova Cultural, 2005. p.59.

¹² SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. bras. São Paulo: Nova Cultural, 2005. p. 52 .

seu esqueleto.”¹³ Em outro instante a narrativa revela: “A loucura do poeta que vivia próximo, era a loucura tranqüila e etérea dum naufrago do irreal.” (...) “Mistério, perturbador mistério.”

A análise das narrativas de *Céu em Fogo* permite identificar um denominador comum que relaciona e entrelaça os temas do amor, da loucura e da morte. Esse denominador é a busca frustrada da “dispersão”. Na tentativa de desdobrar-se, o poeta realiza, no entanto, apenas uma projeção narcísica. Essa auto-idealização do *ego* ou o reflexo (especular) do *eu* identificam, em parte, a cosmovisão carneiriana.

Edmund Burke em sua obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* considera que

tudo que é capaz de suscitar terror pode servir de base para o sublime, observação à qual faço um acréscimo: não apenas essas coisas, mas muitas outras que não oferecem nenhum perigo aparente produzem um efeito semelhante, dado que atuam de maneira análoga. Observei, também, que tudo que causa prazer, um prazer positivo e original, esta em condições de incorporar a beleza.¹⁴

3. O HOMEM DOS SONHOS

Este conto dedicado a José Paulino de Sá-Carneiro evoca o plano onírico e assim o autor se expressa em determinado momento”. Se o homem dos sonhos era uma figura de sonho, mas, ao mesmo tempo, uma criatura real – havia de viver uma vida real. A nossa vida, a minha vida, ávida de todos nós?

¹³ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Céu em fogo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. Mistério. p. 79-99 et passim.

¹⁴ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993. p.137.

Impossível.”¹⁵ William Blake apud Bachelard valoriza a imaginação ao dizer: “ A imaginação não é um estado, é a própria existência humana.”¹⁶

4. ASAS

Neste conto, dedicado a Alfredo Pedro Guisado, o poeta permite ao leitor vislumbrar outras questões relevantes de seu padrão estético. Na seguinte passagem (p.117) - ele alterna o grande símbolo da religiosidade francesa com suas visões do belo e do sublime:

Notre-Dame – incrustação medieval! Abóbadas do templo, rosáceas dos vitraiss, cornijas e telhados – tudo, tudo pelo espaço... Mas são degraus de trono, degraus de trono – outras tantas catedrais projetadas na atmosfera: sucessivas, ao Infinito! A atmosfera: um espelho de Fantasmas! E cada figura, cada ogiva, cada rendilhado – se traduz lá, vagueando-se, se projecta lá em insinuações envolventes de contorno. Pois o ar tudo rodopia, amolda e alastra, anela, diverge insondavelmente... Para além da nossa existência real, outra se influi, existe - suave: a das formas aéreas, contínuas, que emolduramos. Quem sabe até se elas não irão ser, ultrapassando o Vácuo – as almas subtis, voláteis dos corpos doutros mundo?...(...)¹⁷

Já na página seguinte (p. 172) adentrando ao campo do sublime e da estranheza diz:

¹⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Céu em fogo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. O homem dos sonhos. p. 111.

¹⁶ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.1

¹⁷ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Céu em fogo*. Lisboa: Assírio& Alvim, 1999. Asas. p.117-172 et passim.

Oiça bem! Oiça bem! Quero uma Arte interceptada, divergente, inflectida... uma Arte com força centrífuga...uma Arte que se não possa demonstrar por aritmética... uma Arte-geometria no espaço...Sim! sim! uma Arte a três dimensões...no espaço...no espaço... *Áreas e Volumes!* (...). Em vertigem, dificilmente me guiara por este rodopio. E abismava-me. Enfim! – era toda uma Imaginativa nova... (...)

Consultando a obra *Belo, sublime e Kant* - organizada por Rodrigo Duarte há um capítulo intitulado “A imaginação e o sublime – herança de um pavor: de Kant a Bachelard” de autoria de Marco Heleno Barreto que permite, a meu ver, uma aproximação com o fazer literário de Sá-Carneiro pois, ao comentar *O Ar e os Sonhos* de Bachelard, é dito que “Em *O Ar e os Sonhos*, obra capital no desenvolvimento da estética bachelardiana, a imaginação é captada em sua total libertação de representação (...)”. (p. 175). No mesmo capítulo, o autor (Barreto) diz

Sabemos que Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, recusou peremptoriamente ao sublime um papel na sua concepção de arte. Contudo, ainda que excluído do campo artístico, o sublime permanece sendo estético. Para além do interdito de Kant, podemos descobrir na *Analítica do Sublime* um legado para a filosofia contemporânea: pensar na possibilidade de uma vinculação do sublime com a arte via imaginação, tarefa que o próprio Kant recusou mas se impõe como obrigatória para nós, dadas as características singulares da arte contemporânea que a fazem exceder os estreitos limites traçados por Kant a partir da *Analítica do Belo*. Em outras palavras: o

sublime é uma categoria estética indispensável á compreensão da arte na contemporaneidade.¹⁸

Assim, é lícito pensar que o grande poeta português realmente soube alternar visões do belo e do sublime em suas obras tão singulares.

Em “Além e Bailado” há a dedicatória de Petrus Ivanowitch Zagoriansky a M.lle (*mademoiselle*) Marpha Ivanovna Zagoriansky e os dois fragmentos “Além e Bailado” estão referenciados espacialmente à cidade de *Paris*, sendo que em “Bailado” é citada inclusive o endereço: “*Rue des Écoles, cinquante*”. O texto poético sugere, ainda, formas, movimentos e cores, retoma explicitamente os vocábulos principais dos temas-título das oito novelas, nesta ordem: eu-próprio, sombra, morte, asas, ressurreição, mistério, sonho e instante), relaciona explicitamente as forças da natureza: água, fogo, ar e terra e apresenta inúmeras antíteses.

5. EU - PRÓPRIO O OUTRO

(Dedicado a Carlos Franco)

Fernando Cabral Martins na obra *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro* refere-se a este conto com um verdadeiro “conto-poema” e enfatiza que o título é um perfeito oximoro, figura da Retórica Clássica, que harmoniza dois conceitos opostos, formando um terceiro conceito que dependerá da interpretação do leitor. A obra em análise desperta exatamente este sentimento do desdobramento da personalidade do autor, seja no plano literário indicando a existência de um duplo, seja em sua vida real de desconcertante jornada e que o levaria ao suicídio em situação absolutamente teatral pois solicitara a um amigo que o visitasse em dia (26 de abril de 1916) e hora (às “oito em ponto”), a tempo, portanto desse amigo português, assistir à agonia do gesto

¹⁸ BARRETO, Marco Heleno. A imaginação e o sublime – herança de um pavor – de Kant a Bachelard. In: DUARTE, Rodrigo. *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 173 et passim.

tresloucado do poeta, vestido a caráter (*smoking*), dando a sua própria morte o sentido do espetáculo, rompendo definitivamente com o Outro que tanto o atormentava lírica e existencialmente.

À luz do texto observa-se:

“Hoje encontrei-o pela primeira vez. Foi no Café. De súbito, vi-o na minha frente... O Café estava cheio. Por isso se veio sentar na minha mesa. ‘ (...)

O fim!... Já não existo. Precipitei-me nele. Confundi-me. Deixamos de ser nós dois. Somos um só. (...)”¹⁹

6. A ESTRANHA MORTE DO PROF. ANTENA

O presente conto foi dedicado a Côrtes-Rodrigues e as primeiras palavras já indiciam uma discussão entre os conceitos de ciência e de metafísica:

Mesmo entre o público normal causou grande sensação a morte do Prof. Domingos Antena. Não tanto – é claro - pela irremediável perda que nele sofreu a Ciência contemporânea, como pelo mistério policial em que sua morte foi envolvida”²⁰

Nesse conto há associações entre as *cores* e o substantivo *luz* indicativas de um clima de mistério :

¹⁹ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Céu em fogo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. Eu próprio – o Outro. P. 149-150. et passim.

²⁰ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Céu em fogo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. A estranha morte do prof. Antena. p. 161-162 et passim.

As ampolas continham uma substância roxa e dardejavam em torno de si um halo de luz negra.²¹

Pois o mesmo se dava com essa luz aterradora - com essa luz fantasma. E na auréola negra, luminosa, grifavam-se, como faíscas, crepúsculos roxo-dourados, num estrépito agudo. Depois, - requinte de Mistério - as ampolas em movimento não projetavam luz apenas: dimanavam simultaneamente um perfume denso, opaco e sonoro, e um som arrepanhaste, fumarento.²²

7. O FIXADOR DE INSTANTES

Dedicado a Guilherme de Santa-Rita este conto encerra, possivelmente, as mais belas e poéticas escrituras de Sá-Carneiro com se observa nas seguintes passagens: “A vida, sim, a vida é uma estrela encantada e multicolor da lanterna mágica da minha infância.”²³ Ou ainda

É da soma dum grande número de instantes fixados que resulta o edificamento perdurável duma época, duma paisagem, dentro de nós – e por outros detalhes como estes eu logrei construir de momentos a maravilhosa escultura urbana: lendo letreiros de ruas, decorando-os, (...)

²¹ SÁ-CARNEIRO, Mário de. “A estranha morte do prof. Antena”. In: _____. *Céu em fogo*. 2.ed. Lisboa: Ática, 1980. p.235.

²² SÁ-CARNEIRO, Mário de. “A estranha morte do prof. Antena”. In: _____. *Céu em fogo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.. p.159 et passim.

²³ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Céu em fogo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. O fixador de instantes. p. 187 et passim.

olhando recantos ignorados, ascendendo às altas colunas..”

8. RESSURREIÇÃO

(Conto dedicado a Vitoriano Braga).

A série de narrativas de *Céu em Fogo* possibilita “um registro expressionista destinado à provocação do leitor”, segundo Fernando Cabral Martins, autor de extensa obra sobre a saga literária de Sá-Carneiro.²⁴ A comparação entre Paris – a Cidade-Luz e Lisboa – a Cidade-Berço do poeta surge de maneira enfática:

La Cité... Nossa Senhora de Paris! – a Catedral Tragédia, elançando-se ao ar, temível, pálida de exorcismo; a vibrar sombra gelada, a projectar mistérios – a Igreja fantástica, para além das suas linhas a pedra, suscitando todo um arcaboço em Alma; criando, maravilhosa, um movimento esguio e sonoro, translúcido e húmido, ritmizado em escoamento, erguendo-se ao céu, fugitivo, a esvair-nos de altura acendrada...

E sobre a sua cidade natal: “Lisboa era uma casa estreita, amarela – parentes velhos (...) – luz de petróleo, tons secos, cheiro de alfazema.”²⁵ . Em *Céu em Fogo* observa-se a imagem impregnada da cromaticidade.

O conto final Ressurreição apresenta, particularmente, todo um excuro metalingüístico pois elenca uma longa série de nomes de personagens cuja decodificação, segundo Fernando Cabral Martins, é evidente como Fernando Passos (Pessoa), Vitorino Bragança (Vitoriano Braga) e Jorge Pacheco (José Pacheco). A própria personagem Inácio de Gouveia é um semi-heterônimo de

²⁴ MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. p. 207-208 et passim.

²⁵ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Céu em fogo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. Ressurreição. p. 207-208 et passim.

Sá-Carneiro” recolhendo como suas as preocupações literárias do homem vivo e de seus próximos.”²⁶

A LINGUAGEM SÁ-CARNEIRINA E AS RELAÇÕES COM O BELO E COM O SUBLIME

Na obra *O belo autônomo* – textos clássicos de estética – organizado por Rodrigo Duarte há um registro interessante de Plotino, filósofo grego neoplatônico que ao referir-se às cores diz :

A formosura simples da cor provém de uma forma e da presença de uma luz incorpórea (exemplar e ideia), que domina a obscuridade da matéria. Por isso exceção única entre todos os corpos o fogo é belo em si mesmo, por ser o que detém a categoria de ideia entre os outros elementos. (...) O fogo resplandece e brilha porque é ideia, e o que lhe é inferior, quando sua luminosidade não o faz perceptível, deixa de ser formoso, porque não participa absolutamente da ideia da cor.²⁷

Embora estudada e teorizada desde a Antiguidade Clássica o conceito de estética, como disciplina filosófica, segundo Kirchof foi abordada enfaticamente por Alexander Baumgarten, em pleno período iluminista que caracterizou o século XVIII. Em sua obra clássica *Theoretische Ästhetik* define Estética como “a disciplina do conhecimento sensível.”²⁸ Kirchof, apoiado em Imanuel Kant, considera as diferenças entre belo e sublime, a partir de quatro oposições.

²⁶ MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. p. 252-253 *et passim*.

²⁷ PLOTINO. A alma, a beleza e a contemplação. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. p.40.

²⁸ KIRCHOF, Edgard Roberto. *Estética e semiótica: de Baumgarten a Umberto Eco*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 27.

Primeiro, o *belo* pressupõe a apresentação de um conceito indeterminado do *entendimento*, enquanto o *sublime*, a apresentação de um conceito semelhante da *razão*. Segundo, o *belo* encontra seu maior suporte na categoria da *qualidade*, ao passo que o *sublime*, na categoria da *quantidade*. Terceiro, na medida em que *é conforme a fins*, o *belo propicia prazer positivo*, pois mantém o ânimo em *serena contemplação*. Já o *sublime, contrário a fins, promove o prazer negativo* (uma espécie de desprazer que se transforma em prazer) pois força o ânimo a um movimento de ajuizamento semelhante ao da *razão*. A quarta e última oposição é uma consequência das anteriores: o *prazer do belo* provém do *jogo lúdico* promovido pela harmonia entre a faculdade da imaginação e do entendimento, enquanto o *prazer do sublime* deriva da *seriedade do ajuizamento*.²⁹

Vários autores de renome, particularmente nas Academias, têm estudado e abordado com profundidade tal temática. Assim, a estética, “designa, *lato sensu*, o conhecimento da beleza na Arte e na Natureza”, conforme preceitua Massaud Moisés em seu *Dicionário de Termos Literários*.³⁰

Neste contexto, o *belo* e o *sublime* como categorias estéticas ocupam lugar central nos contos de Sá-Carneiro.

A linguagem carneiriana confere ao texto a universalidade de que trata Massaud Moisés quando, ao analisar o verbete metáfora, diz que

Se cada vocábulo apresenta simultaneamente um índice denotativo (literal ou referencial) e um índice conotativo (figurado ou polissêmico), a metáfora estaria implicada no ato mesmo de procurar traduzir em palavras os nossos pensamentos e sensações. Tudo

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 116-117.

³⁰ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 201.

se passaria como se o signo verbal fosse, por natureza, uma metáfora. Em suma, ‘ a metáfora é o princípio onipresente da linguagem’ (I. A. Richards, *The Philosophy of rethoric*, 1967, p.92).³¹

O elemento fogo, por definição, um processo de combustão, manifestado por calor e luz, foi, segundo especialistas, dentre eles, Norbert Elias em *O processo civilizador*³² a primeira força da natureza domesticada pela sociedade humana, provavelmente em função de suas características como a destruição pois o fogo destrói, desintegra a matéria organizada e a reduz a cinzas e fumaça; a irreversibilidade, pois as cinzas não retornam à forma e cor originais, qual a fênix, ave-símbolo que, ao ressurgir das cinzas, remonta aos conceitos de imortalidade e de ressurreição; a não-intencionalidade, sendo o processo da combustão aleatório e sem objetivo definido e, a autogeração pois o fogo causa calor, e calor, por sua vez, causa fogo.

A palavra “fogo” tão recorrente no texto sá-carneiriano desde o título e presente em todos os contos parece significar a idéia da instantaneidade, da relatividade, da irreversibilidade em oposição à própria temática da transcendentalidade e da ressurreição, título inclusive do último conto. Conforme pontua Karsten Harries em seu artigo “A metáfora e a transcendência” “As metáforas falam daquilo que está ausente. Toda metáfora que é mais do que uma abreviação de uma linguagem mais direta acena para aquilo que transcende a linguagem”.³³

³¹ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999. p.325.

³² ELIAS, Norbert. *The symbol theory, culture and society*. Apud BISSOTTO, Maria Luísa. O processo civilizador e a domesticação do fogo. In: *Estudos – Humanidades*. Revista da Universidade Católica de Goiás. Goiânia: UCG, 1973. v.1 n.1.1973

³³ HARRIES, Karsten. A metáfora e a transcendência. In: SACKS, Sheldon (org.). *Da metáfora*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. p.87.

Mircéa Eliade *apud* Dufrenne diz sobre o Céu: “sem recorrer nem mesmo à fabulação mitológica, o céu revela diretamente sua *transcendência*, sua *força* e sua *sacralidade*.”³⁴

O fogo de Heráclito, símbolo da Luz, que cria os seres na Physis. O fogo não passa; é o fogo que faz com que as coisas passem sem passar ele próprio. Segundo Biederman “o fogo é o elemento que parece ter vida, porque consome, aquece e ilumina, mas também pode causar dor e morte, é simbolicamente ambivalente.”³⁵

Bachelard ao estudar a “sexualização dos fogos alquímicos” e ao relacionar o sentido primitivo do fogo e amor e o calor enquanto bem, enquanto posse, diz:

O fogo *sexualizado* é, por excelência, o traço-de-união de todos os símbolos. Une a matéria e o espírito, o vício e a virtude. Idealiza os conhecimentos materialistas, materializa os conhecimentos idealistas. É o princípio de uma ambigüidade essencial não desprovida de encanto.³⁶

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Os poetas devem ser o grande estudo do filósofo que deseja conhecer o homem”. Joubert, Pensées.*³⁷

Os conceitos de belo e de sublime têm merecido relevantes pesquisas e a análise das obras literárias enseja a busca da descoberta de um juízo estético que, via de regra, conduz o leitor a uma verdadeira constatação

³⁴ DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969. p. 164.

³⁵ BIEDERMAN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993. p.162.

³⁶ BACHELARD, Gaston. “O fogo sexualizado”. In: _____. *A psicanálise do fogo*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 82.

³⁷ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes. 2005. p.1. Epígrafe.

dicotômica. Aquilo que é prazeroso, que é um sonho transmite a sensação do belo e, em contrapartida, aquilo que se transforma em um pesadelo, em um terror, em angústia pode suscitar a experiência do sublime.

Na obra selecionada do grande escritor português Mário de Sá-Carneiro – *Céu em Fogo* - coletânea de 8 (oito) contos ou narrativas – foi possível perceber como a invenção e a escrita na mundivivência carneiriana traduzem perfeitamente esses dois pólos estéticos – o belo e o sublime. A beleza, à luz do texto em análise, caracterizou-se pelas cores, pelo brilho, pelo ouro dentre tantas outros símbolos. A sublimidade, por seu turno, revelou-se pelas sensações de angústia, de medo e da percepção do narrador em relação à finitude existencial.

Em *Céu em fogo* são frequentes as particularidades de linguagem comuns à prosa e à poesia simbolista. Muitas imagens, metáforas, cromatismos, comparações habilmente entrelaçadas propondo uma leitura além dos vocábulos selecionados.

Os substantivos e adjetivos formam um conjunto de nomes expressivos e as palavras têm conteúdo profundo e são geradoras do ambiente propício ao desenvolvimento dos temas do amor, da morte e da loucura. Assim, são intensamente aplicados nas narrativas uma série de termos como céu, fogo, sombra, mistério, sonho, morte, ressurreição, além, alma, ânsia, ascensão, auréola, bruma, chama, ouro, êxtase, turbilhão, labirinto e dispersão dentre outros que evocam a dimensão do desconhecido ao além-natural.

Os adjetivos reforçam o clima pessoal, estranho e agitado sendo encontrados largamente os seguintes: áureo, astral, grifado, difuso, desconhecido, horrível, débil, vago, heráldico, esguio, esfíngico, nimhado, revolto além do cromatismo intenso revelado pelos termos roxo, roxo-dourado, negro, azul, rubro e tons intermediários.

Os contos de *Céu em Fogo* apresentam, assim, exuberantes indicações desses desvios da linguagem, dessas figuras que identificam a dualidade perceptível do texto e que pendularmente oscilam entre o belo e o sublime.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. "O fogo sexualizado"..In: _____. *A psicanálise do fogo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARRETO, Marco Heleno. A imaginação e o sublime – herança de um pavor – de Kant a Bachelard. In: DUARTE, Rodrigo. *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papyrus, 1993.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

ELIAS, Norbert. *The symbol theory, culture and society*. Apud BISSOTTO, Maria Luísa. O processo civilizador e a domesticação do fogo. In: *Estudos – Humanidades*. Revista da Universidade Católica de Goiás. Goiânia: UCG, 1973. v.1 n.1.

HARRIES, Karsten. A metáfora e a transcendência. In: SACKS, Sheldon (org.). *Da metáfora*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

KIRCHOF, Edgard Roberto. *Estética e semiótica: de Baumgarten a Umberto Eco*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

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

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.

ORPHEU. *Revista*. Lisboa: Ática, 1984. Nota introdutória de Luis de Montalvor.

PLOTINO. A alma, a beleza e a contemplação. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. p.40.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Céu em fogo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. bras. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário português-latino*. 2. ed. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1939.

http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/index.htm