

# Uma dança em palavras: *Bailado*, de Mário de Sá-Carneiro

BARBARA GORI  
Università degli Studi di Padova

## Resumo

O presente texto propõe uma análise de *Bailado*, de Mário de Sá-Carneiro. Com o objetivo de o enquadrar na poética e na produção sá-carneiriana, essa tentativa de traduzir artisticamente a recordação de um bailado é examinada a partir das várias fases pelas quais passa: do seu nascimento como poesia, a sua rápida realização, até à sua eliminação e à sua sucessiva reutilização, primeiro noutros poemas e, depois, como obra do genial poeta fictício Petrus Ivanowitch Zagoriansky, do conto *Asas*, o artista do Além-perfeição, aquele que consegue quebrar a lei da gravidade no momento em que, alcançada a perfeição dos seus versos, estes voam do caderno azul em que foram escritos, superando a própria perfeição.

**Palavras-chave:** Mário de Sá-Carneiro; *Bailado*; Petrus Ivanowitch Zagoriansky; Sensacionismo; Cubismo

## A Dance in Words: *Bailado*, by Mário de Sá-Carneiro

### Abstract

The present article proposes an analysis of *Bailado* by Mário de Sá-Carneiro. The purpose is to consider it in his poetic and production, starting from the various phases through which passes that artistic translation of the memory of a dance. From its birth as poem, its rapid realization, to its rejection and its subsequent reuse, first in other poems and then as the work of the brilliant fictional poet Petrus Ivanowitch Zagoriansky of the tale *Asas*. Zagoriansky is the artist from Beyond-perfection, who manages to break the law of gravity at the moment when, having reached the perfection of his verses, they fly from the blue notebook in which they were written, surpassing the same perfection.

**Keywords:** Mário de Sá-Carneiro; *Bailado*; Petrus Ivanowitch Zagoriansky; Sensationism; Cubism



*Bailado* é, segundo as palavras de Mário de Sá-Carneiro, a tentativa de passar para o papel “a descrição sonora e «pintada» do bailado duma dançarina” (Sá-Carneiro, 2015: 98). Na verdade, na sua brevidade, *Bailado* é muito mais do que isso, apresentando-se como uma das melhores execuções da sua ideia estética de arte, para devolver ao leitor aquela:

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 sardónicos cascalhando através de tudo (Sá-Carneiro, 2015: 364).

A ideia para a realização deste “sonho” (Sá-Carneiro, 2015: 119), resultado de uma orquestração complexa do seu espírito, vem-lhe enquanto em Paris está a assistir à “dança admirável duma dançarina «Mado Minty»” (Sá-Carneiro, 2015: 98)<sup>1</sup>, durante a qual Mário de Sá-Carneiro vê “pela vez 1ª, uma dança-Arte” (Sá-Carneiro, 2015: 99). É assim que nasce o poema *Bailado*. Mas trata-se simplesmente de uma ideia da qual Sá-Carneiro rapidamente divaga, “se transvia”<sup>2</sup>, para viajar e desembarcar noutros areais. Até porque, de facto, *Bailado* tudo parece menos que a descrição da dança de uma bailarina. Sá-Carneiro nem sequer chega a falar da bailarina: põe de lado o instrumento, para realizar apenas a sua obra, tentando criar com as palavras aquilo que a bailarina faz com o próprio corpo, ajudado pela recordação da música, pela cor e pela luz, mas, de facto, sem se lembrar dela, recordando apenas as sensações suscitadas pela sua dança, pelos seus saltos, pelos seus gestos, pelo seu vestuário, pelo ritmo corpóreo. A bailarina acaba por se tornar sensação pura e a arte que dela deriva é uma tentativa de conversão artística desse sentir. E *Bailado* uma autêntica dança de sensações, expressas através de frases aparentemente desligadas umas das outras, compostas por imagens e por palavras que capturam e fixam instantes, mas que não dão impressão alguma dum bailado, a não ser, talvez, se entendermos o termo precisamente como movimento de ideias, imagens e palavras.

Apenas se tentar compreender esta capacidade extraordinária de Sá-Carneiro, que por afirmação própria diz que “se distrai, se esquece e envereda” (Sá-Carneiro, 2015: 140), e tentar sentir o que o Autor sente, poderá o leitor de *Bailado* conseguir associar a imagem do mar à visão de um seio da bailarina, o qual, vibrando loucamente pela dança, recorda os esguichos do mar: “O mar é um seio a vibrar... // (E o seio golfa, endoidecido)” (Sá-Carneiro, 2010: 513). Ou o passo da bailarina que, na pegada imaginária que deixa, como um corpo sonoro, gritante de vitória, ao avançar, lembra um barco de ouro que, por sua vez, evoca “o carro do Triunfo” (Sá-Carneiro, 2015: 514) e, sucessivamente, lembra a visão puramente plástica de uma ogiva e de um pórtico e, ao mesmo tempo, a visão sacra da cruz da catedral:

De súbito, esvai-se um meteoro a silvar...  
.....  
Olha o carro do Triunfo, ascendendo o Capitólio...  
Olha o rosto leonino...  
Olha o bergantim real...  
Olha a ogiva, olha o pórtico...  
Olha a cruz da catedral... (Sá-Carneiro, 2015: 514-515)

E ainda ver, no pano de fundo que se levanta, um cenário maravilhoso de cores, onde tudo é silêncio, e ao fundo o horizonte crepuscular e vermelho animado por um barulho tosco de silêncio, isto é, o voo dos pés nus da bailarina. E na neblina dourada simplesmente os tules

<sup>1</sup> “Mado Minty é uma bailarina e atriz famosa das primeiras décadas do século XX. Segundo os dados da Bibliothèque Nationale de France, participa como bailarina no espetáculo *Giska la Bohémienne*, em setembro de 1908, e como atriz em *Avec le sourire*, em fevereiro de 1911. Colabora também em cinco filmes, debutando a 20 de junho de 1913 no Omnia Pathé de Paris, com a película *La comtesse noire*, de René Leprince e Ferdinand Zecca. Na estreia do seu primeiro filme, Mado Minty é já uma estrela das *Folies Bergère* e do *Marigny*, como atestam os numerosos anúncios publicitários de espetáculos em vários jornais da época, onde o seu nome aparece como uma das atrações principais” (Gori, 2022: 63).

<sup>2</sup> É possível acompanhar o nascimento, o desenvolvimento, a queda e o renascimento de *Bailado*, graças às cartas que Sá-Carneiro escreve a Fernando Pessoa sobretudo durante a sua primeira estadia parisiense, em 1913 (veja-se, em particular, as cartas de 10 de março de 1913, de 25 de março de 1913, de 29 de março de 1913, de 16 de abril de 1913, de 21 de abril de 1913, de 4 de maio de 1913, de 6 de maio de 1913, 1 de setembro de 1914 e de 6 de outubro de 1914). Na carta de 21 de abril de 1913, Sá-Carneiro, respondendo a Pessoa que acha que em *Bailado* ele “transbordou”, retifica a palavra: “Eu acho preferível outro termo: *transviei*” (Sá-Carneiro, 2015: 136).

que envolvem o corpo da bailarina, agitando-se como flocos ao redor do seu corpo, sem o cobrirem, como acontece com a neblina real, desvelando o seu corpo, não sendo os tules realmente neblina e, por conseguinte, ao esvoaçarem, revelando a nudez do corpo:

E a neblina começa a encrespar-se em flocos...  
A neblina volteia...  
A neblina é caudal...  
- A neblina não oculta!  
A neblina Desvenda!... (Sá-Carneiro, 2015: 516)

Para conseguir ler *Bailado* pelo que realmente é, ou seja, a tradução artística da recordação de uma dança, é necessário, antes de mais, que o leitor tenha uma ideia do assunto de que Sá-Carneiro fala: dos espetáculos que o inspiram e aos quais assiste durante as suas estadias parisienses, ciente de que as suas realizações artísticas não são apenas uma pura hipérbole literária, mas também a tentativa de transpor literariamente uma realidade que antes era efetivamente visível nos palcos de Paris. Ler as descrições e as resenhas dos espetáculos destas dançarinas<sup>3</sup> pode ser essencial porque põem em evidência uma dimensão performativa que preenche o imaginário criado pelo Autor. Não devemos esquecer que, não só *Bailado* nas suas intenções, mas muitas das numerosas descrições dos contos sá-carneirianos que remetem para ambientes luminosos e coloridos, que muitas das sinestésias dos seus versos que atravessam as percepções sensoriais retiram a sua energia e a sua força precisamente dos movimentos, do vestuário, das joias das bailarinas, dos jogos artísticos das iluminações das danças<sup>4</sup>.

Em segundo lugar, é necessário tentar enquadrar *Bailado* na poética sá-carneiriana, uma poética que considera a palavra como matéria sonora e objeto sensível; uma arte que compreende que o significado latente deriva do significante e que julga a palavra não somente como um ato comunicativo, mas sobretudo como uma experiência onírica, imaginativa, sensível. Uma arte que se insere numa realidade que não existe, existindo apenas sensações<sup>5</sup>. Uma arte objetivamente difícil e de que Sá-Carneiro tem perfeita consciência, a ponto de se interrogar e de duvidar da aceitação de *Bailado* por parte do público: “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” (Sá-Carneiro, 2015: 126).

<sup>3</sup> Além de Mado Minty, não se pode deixar de recordar a americana Loïe Fuller (1862-1928), a chamada “Fée Électricité”, com as suas performances luminosas e hipnóticas que encantaram o mundo com a manipulação dos tecidos, juntamente com fantásticos efeitos de luz e cores; a canadense Maud Allan (1873-1956), a quem, pela sua interpretação da Salomé na performance *The Vision of Salomé*, de 1906, tanto se devem as *femmes fatales* da prosa e da poesia sá-carneiriana que aparecem com os nomes mais diversificados (“bailadeira astral”, “Salomé asiática”, “Princesa nua”, “a americana fulva”), mas sempre firmemente decididas a afirmar um universo pejado de erotismo e de transgressão, sequioso de delírios estáticos e de perversões viciosas, numa sensualidade que é da alma e não só do corpo; a americana Isadora Duncan (1877-1927), considerada a fundadora da dança moderna que se exibia descalça, com os cabelos soltos e envolvidos em véus flutuantes, num movimento livre e espontâneo, baseado no ritmo da natureza, tal como os antigos Gregos o concebiam. Embora Sá-Carneiro não faça referência explícita a elas nas cartas, é muito provável que tenha visto algum espetáculo delas ou que tenha lido artigos e resenhas dedicados a elas nas revistas parisienses da época, durante as suas estadias na *ville lumière*.

<sup>4</sup> Talvez o exemplo mais conhecido e chocante seja o da dança da americana fulva no episódio da *Orgia do Fogo*, que faz parte da narrativa *A Confissão de Lúcio*, onde Sá-Carneiro põe em cena um espetáculo em que se condensam “as ideias sobre a voluptuosidade-arte. Luzes, corpos, aromas, o fogo e a água - [...] uma orgia de carne espiritualizada em ouro” (Sá-Carneiro, 2010: 310-311).

<sup>5</sup> A frase é de Fernando Pessoa: “[...] não existe a realidade, apenas existem sensações” (Pessoa, 1986: 450).

Em acrescento, não devemos esquecer que *Bailado* é a única obra que, pelo que Sá-Carneiro conta a Pessoa<sup>6</sup>, entusiasma Santa-Rita Pintor, tanto que este propõe uma publicação ilustrada em plaquete com águas-fortes feitas por ele, que teriam completado *Bailado*, ao mesmo tempo que lhe confessa: “Vou-lhe dizer uma coisa desagradável. É que você não tem valor para fazer coisas tão belas como essas” (Sá-Carneiro, 2015: 168). Não só, à sua maneira, Santa-Rita elogia *Bailado*, mas sugere a Sá-Carneiro que faça alguns ajustes, especialmente o de “arrancar do «Bailado» tudo quanto se percebesse” (Sá-Carneiro, 2015: 169). Do comentário de Sá-Carneiro ao episódio, percebe-se bem que, apesar de não partilhar a ideia de arte de Santa-Rita – “estas coisas eram só para marcar Paris, para não perceberem” (Sá-Carneiro, 2015: 169) – apesar de saber que para Santa-Rita Pintor a sua obra “cubista” (Sá-Carneiro, 2015: 168)<sup>7</sup> não é digna dele, Sá-Carneiro agradece-lhe a frase porque “ela (para mim que só dou importância à obra) era um simples elogio” (Sá-Carneiro, 2015: 168). Mais: conta o episódio a Pessoa após o comentário não exatamente positivo que Pessoa fez sobre *Bailado*, porque apesar de reconhecer a natureza extravagante de Santa-Rita Pintor, as suas palavras de elogio causam-lhe orgulho, razão pela qual o considera um tipo “interessante” (Sá-Carneiro, 2015: 36), representando nas atitudes, nos lugares e pessoas que frequenta e na sua ideia de arte o protótipo de artista vanguardista, daquele que “não aprecia na prosa ideias, nem belezas – apenas quer música” (Sá-Carneiro, 2015: 50), daquele que “canta o contrassenso, a impetuosidade... o disparate, a desordem” (Sá-Carneiro, 2015: 61).

Com estas premissas, não seria errado definir *Bailado* como o texto que com maior vigor tenta realizar o Sensacionismo teorizado pelo amigo Pessoa – e de quem Sá-Carneiro é, sem dúvida, o mais tenaz e brilhante executor – e, em seguida, como um dos seus textos mais vanguardistas. E se podemos encontrar o Sensacionismo de *Bailado* nas suas intenções teóricas, na sua tessitura geral e no “material” utilizado – como vimos, imagens espalhadas que traduzem sensações e fixam instantes – devemos, pelo contrário, tentar encontrar o seu vanguardismo no que Sá-Carneiro considera ser o maior defeito da obra, no que o leva a reconhecer “a falência da obra” (*id.*, 136), ou seja, no modo como *Bailado* é realizado.

A primeira ideia de um poema intitulado *Bailado* é posta definitivamente de lado por Sá-Carneiro após o comentário crítico e negativo que Fernando Pessoa faz<sup>8</sup>; uma crítica que leva Sá-Carneiro a refletir e a reconhecer o limite da obra no aspeto que talvez represente a sua essência mais íntima, isto é, a acumulação caótica de sensações traduzidas em imagens e frases desligadas umas das outras às quais, mais uma vez, Sá-Carneiro dá o nome de beleza: “acumulei beleza à toa, uma sobre a outra, e assim o total, composto de coisas belas, ficou inexpressivo, nada atraente – sem valor numa palavra” (Sá-Carneiro, 2015: 137). O defeito principal da obra, portanto, acha-se na sua falta de unidade, na ausência de um elemento que ligue as imagens, os sons e as construções vibrantes e na presença, em contrapartida, de palavras cujos significantes dispersos acabam por ser expostos de modo ilógico e desordenado na página, podendo ser associados a qualquer significado ou até a significado nenhum, a ponto de o próprio título se tornar de importância secundária ou de quase nenhuma importância: “o defeito primordial da obra é, como eu já pensava, o título ser indiferente: tanto importaria: «Bailado», como «Sonho d’Ópio», «Música», etc.” (Sá-Carneiro, 2015: 137). Um resultado que induz Sá-Carneiro a perguntar-se: “«Bailado» não será no entanto um simples bailado de palavras?”. Mas não são justamente os jogos de palavras, o recurso a significantes vagos e fragmentados um dos objetivos das artes vanguardistas do seu tempo? Não é a tentativa de romper com a arte mimética a favor de uma poética que visa abolir o princípio do que remete


<sup>6</sup> Veja-se a carta de 10 de maio de 1913.

<sup>7</sup> Sobre o cubismo de *Bailado*, veja-se Vasconcelos (2014). Sobre o cubismo em Mário de Sá-Carneiro, veja-se o artigo de Alfredo Margarido (1990).

<sup>8</sup> Veja-se a carta supracitada de 21 de abril de 1913.

para um significado exclusivo, um dos princípios cardeais do futurismo e, se quisermos, também do cubismo? É como se, face às vanguardas, Sá-Carneiro desse um passo para frente para, logo depois, arrepende-se e dar outro um para trás, como bem descreve Gustavo Henrique Rückert (2013) no seu artigo com esse título.

Ainda assim, Sá-Carneiro condena *Bailado*: “O «Bailado» aboli-o” (Sá-Carneiro, 2015: 151). A razão deve ser indagada talvez não só na opinião negativa que Pessoa lhe dá – com partes da qual, todavia, Sá-Carneiro não concorda absolutamente, defendendo algumas escolhas poéticas da sua criação –<sup>9</sup> mas também na ideia de vanguarda de Sá-Carneiro, que o leva a exaltar tanto a essência dos conteúdos vanguardistas mas muito menos a “armadura” (Sá-Carneiro, 2015: 137) ao redor da qual estes conteúdos se dispõem; um conceito que Sá-Carneiro repete igualmente a propósito do cubismo e que o leva a afirmar crer nesta corrente pictórica, mas não seus quadros:



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, interpretar *um sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação do ar* etc.» (Sá-Carneiro, 2015: 96).

Revista de lenguas y literaturas

Mesmo assim, *Bailado* é uma obra de que Sá-Carneiro gosta, desde que começa a ganhar forma na sua mente – “se o conseguir realizar, ficará uma coisa bela” (Sá-Carneiro, 2015: 99)–, e continua a gostar dela mesmo depois da opinião negativa de Pessoa, porque há algumas frases que considera belas, muito belas, e encontra nelas algo de novo: “no seu corte, na sua expressão, na sua ideia – em suma, no seu todo – tem qualquer coisa de novo” (Sá-Carneiro, 2015: 124). Eis a tortura: como salvar esta beleza? Porque, embora saiba que o poema, como *bailado*, “está inteiramente, mesmo mais do que inteiramente falhado” (Sá-Carneiro, 2015: 139) e que não é uma obra “a emendar, a corrigir. É uma obra a fazer” (Sá-Carneiro, 2015: 139), Sá-Carneiro não coloca *Bailado* na gaveta. Pelo contrário, reutiliza-o, em parte em alguns poemas – *Álcool* e *Inter-sonho* –, e cede-o, na sua totalidade, ao poeta ao qual unicamente poderia cedê-lo: ao protagonista do conto *Asas de Céu em Fogo*, o poeta russo Petrus Ivanowitch Zagoriansky, o artista do Além-perfeição, aquele que quebra a lei da gravidade no momento em que, alcançada a perfeição dos seus versos, estes voam do caderno azul em que foram escritos, superando a própria perfeição<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Com efeito, apesar de Sá-Carneiro pedir, muitas vezes com insistência, a opinião de Pessoa sobre as suas ideias literárias e sobre as suas realizações, seguindo e aceitando na maior parte das vezes os seus conselhos, na carta de 21 de abril de 1913, defende *Bailado*, tentando explicar as razões da sua escolha: “Contra um pormenor mínimo da sua crítica me insurjo. É quando diz que «sombra unguida» não quer dizer nada. Quer olhando toda a frase [...] É um detalhe mínimo, que nem belo chega a ser, mas que é significativo. [...] Não concordo com a condenação que faz das linhas a partir de «Olha o carro de triunfo». Elas não serão belas, mas são das raras que julgo traduzirem o *bailado*. Não serem belas, mas estarem certas” (Sá-Carneiro, 2015: 138). Sobre a relação entre Sá-Carneiro e Pessoa que emerge das cartas, veja-se o excelente Posfácio de Manuela Parreira da Silva (Sá-Carneiro, 2001: 341-345).

<sup>10</sup> Um desaparecimento sobrenatural que lembra o de Marta n’A *Confissão de Lúcio*, quando, durante a execução de uma peça ao piano, Marta, aos olhos de Lúcio, desaparece da poltrona onde está sentada. Lúcio conta que, durante a execução do pianista, Marta desaparece – “à medida que a música aumentava de maravilha, eu vi [...] a figura de Marta dissipar-se, esbater-se, som a som, lentamente, até desaparecer por completo” (Sá-Carneiro, 2010: 343) –, deixando a poltrona vazia “em face dos meus olhos abismados” (Sá-Carneiro, 2010: 343). Apesar de afirmar veementemente que viu Marta desaparecer, Lúcio fala disso como se fosse uma alucinação, visto que é “impossível explicar o estranho desaparecimento por qualquer outra forma” (Sá-Carneiro, 2010: 344). Como acontece em *Asas*, também o desaparecimento de Marta está ligado a uma manifestação artística: Lúcio está sentado de modo a poder ser o único a “ver [Marta] olhando ao mesmo tempo para o pianista” (Sá-Carneiro, 2010: 343) e é, portanto, a única testemunha do evento sobrenatural, atribuindo a sua visão fantástica à “partitura imortal” executada pelo

Escritos em maio de 1913, o 4 de maio *Álcool* e o 6 de maio *Inter-sonho*, isto é, imediatamente depois da reprovação de *Bailado* por Pessoa, notícias que sabemos pela carta de Sá-Carneiro, de 21 de abril de 1913<sup>11</sup>, e ambos presentes na recolha *Dispersão*, publicada em 1914, estes dois poemas apresentam versos inteiros retirados de *Bailado*: “Vivo em roxo e morro em som” (Sá-Carneiro, 2010: 19), verso com que termina *Inter-sonho*; “Grifam-me sons de cor e de perfumes” e “Desce-me a alma” (Sá-Carneiro, 2010: 20), respetivamente segundo e quarto versos da segunda quadra de *Álcool*. E Sá-Carneiro considera-as “das coisas mais belas que tenho escrito e que de forma alguma queria perder. Gosto, afeciono estas duas poesias embora das menos importantes de *Dispersão*” (Sá-Carneiro, 2015: 157). O aspeto que acomuna este dois poemas a *Bailado* que, por admissão de Sá-Carneiro, parece “mais uma poesia do que um trecho de prosa” (Sá-Carneiro, 2015: 125) e no qual o ritmo lhe parece “imprescindível pois ajuda muito a sugestão” ((Sá-Carneiro, 2015: 125-126), é exatamente a captura de sensações e de imagens instantâneas que se seguem continuamente como suspensas na página, demonstrada pelas reticências entre um verso e o outro em *Inter-sonho* e no final do verso de *Álcool*, para descrever a busca, delirante e visionária, do próprio Eu disperso que, justamente como as palavras às quais recorre para o descrever, se encontra desagregado, privado de apoios, na tentativa (vã) de se reencontrar e reunir:

Respiro-me no ar que ao longe vem,  
Da luz que me ilumina participo;  
Quero reunir-me, e todo me dissipo -  
Luto, estrebuchos... Em vão! Silvo para além...

Corro em volta de mim sem me encontrar...  
Tudo oscila e se abate como espuma...  
Um disco de ouro surge a vultear...  
Fecho os olhos com pavor da bruma... (Sá-Carneiro, 2010: 20)

É sempre a natureza não-orgânica, ilógica, incoerente, desconexa, fluida e, ao mesmo tempo, “gasosa” que, por sua vez, une *Bailado* ao conto *Asas* e à produção poética de Petrus Zagoriansky, cuja perfeição da obra reside precisamente no facto de ser:

Sem suporte... flexíveis... que se podem deslocar em todos os sentidos... Uma Arte sem articulações!... Uma Arte correspondente às formas aéreas que as realidades incrustam!... Sons interseccionados, planos cortados, múltiplos planos - ideias inflectidas, súbitas divergências... Tudo se traspassará, se esgueirá, perpetuamente, variável, ondulante - mas, em somatório, sempre ao mesmo conjunto!... [...] uma soma exacta de factores diversos! (Sá-Carneiro, 2010: 504-505)

Uma descrição da obra de Zagoriansky perfeita para *Bailado*, tratando-se de uma obra que “não é uma simples realização ideográfica, em palavras, ou seja, uma simples realização feita por escrito” (Gori, 2022: 221-222). É mais do que isso: “é, ao mesmo tempo também, uma realização musical, cromática, pictórica, volátil, aromática, que pode ser percecionada até por quem não conhece a língua em que foi escrita, porque é uma poesia que se compreende com os sentidos e não com as palavras” (Gori, 2022: 222):

---

compositor e pianista Narciso do Amaral, cujo título é, não casualmente, *Além*, o mesmo de um poema incompleto de Zagoriansky.

<sup>11</sup> Ainda pelas cartas sabemos que a 28 de março de 1913, Sá-Carneiro considera concluído o poema *Bailado*. Na carta a Pessoa do dia seguinte, 29 de março de 1913, diz: “Envio-lhe juntamente o «Bailado» que conclui ontem» (Sá-Carneiro, 2015: 125), acrescentando que “É claro que pode mostrar o *Bailado* a quem entender, visto ser coisa feita» ((Sá-Carneiro, 2015: 127).

Não escrevo só com ideias; escrevo com sons. As minhas obras são executadas a sons e ideias – a sugestões de ideias – (e a intervalos, também). Se lhe ler os meus versos, o meu amigo, não entendendo uma palavra, senti-los-á em parte. E será idêntico ao seu, o caso do surdo que os saiba ler – mas não os possa ouvir. A sensação total dos meus poemas só se obtém por uma leitura feita em voz alta – ouvida e compreendida de olhos abertos. Os meus poemas são para se interpretarem com todos os sentidos... Têm cor, têm som e aroma – terão gosto, quem sabe... Cada uma das minhas frases possui um timbre cromático ou aromal, relativo, isócrono, ao movimento de cada “circunstância”. Chamo assim as estrofes irregulares em que se dividem os meus poemas: suspensas, automáticas, com a sua velocidade própria – mas todas ligadas entre si por ligações fluidas, por elementos gasosos; nunca a sólido, por ideias sucessivas... (Sá-Carneiro, 2010: 502)

Ao narrador diegético do conto, o poeta russo permite traduzir só uma composição sua, escrita quando tinha dezoito anos, que não faz parte do seu volume e que remonta ao tempo em que era estudante de Direito e vivia sozinho em Paris, num Hotel da Rue des Écoles<sup>12</sup>. Trata-se justamente do texto *Bailado*, que Sá-Carneiro publica em apêndice ao conto, juntamente com o outro texto, *Além*, como interpretações portuguesas do original em russo, dedicando-as à irmã de Zagoriansky: Marpha Ivanovna Zagoriansky.

Zagoriansky é uma das realizações mais bem conseguidas de Sá-Carneiro relativamente à sua ideia de artista: um conúbio perfeito de genialidade e loucura que o leva a realizar aquilo que ninguém antes dele foi capaz de fazer, isto é, alcançar a perfeição artística, ou melhor, superar a perfeição artística. A sua genialidade, que deriva de um excesso do seu desequilíbrio, manifesta-se na capacidade de ver e sentir a realidade objetiva com outros olhos e outros sentidos, vendo e sentindo além da corporeidade e da fixidez das coisas, criando, assim, aquela “Imaginativa nova” (Sá-Carneiro, 2010: 494) em que o artista pode realmente criar “uma Arte interceptada, divergente, inflectida... uma Arte com força centrífuga... uma Arte que se não possa demonstrar por aritmética... uma Arte-geometria no espaço... [...] uma Arte a três dimensões... no espaço... no espaço... Áreas e Volumes!” (Sá-Carneiro, 2010: 494).

Somente a ele, a este artista genial, a quem a qualidade artística excepcional das suas criações poéticas lhe permite transgredir uma lei inviolável para o homem – a lei natural da gravidade – tornando-o divino em paridade com um Deus, Sá-Carneiro pode “ceder” *Bailado*, a sua melhor “bebedeira de palavras e ideias” (Sá-Carneiro, 2015: 137).

### Bibliografia

- GORI, Barbara (2022) *Mário de Sá-Carneiro e a Impossibilidade de Renunciar. Estudo sobre a Prosa*, tradução de Maria da Graça Gomes de Pina, Lisboa, Colibri.
- MARGARIDO, Alfredo (1990) “O cubismo apaixonado de Mário de Sá-Carneiro”, *Colóquio/Letras*, Setembro, 117/118, pp. 92-102.
- PESSOA, Fernando (1986) *Obras em prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

<sup>12</sup> Rue des École é a rua onde se encontra situado o Grande Hotel du Globe, no qual Sá-Carneiro viveu durante a sua primeira e segunda estadias parisienses (16 de outubro de 1912 a 23 de junho de 1913 e 8 de junho de 1914 a 25 de agosto de 1914).

- RÜCKERT, Gustavo Henrique (2013) "Um passo para frente e outro para trás. *O Bailado*, de Sá-Carneiro", *Manuscrita. Revista de crítica genética*, 25, pp. 8-18.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2001) *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio e Alvim.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2010) *Verso e Prosa*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio e Alvim.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2015) *Em Ouro e Alma. Correspondência com Fernando Pessoa*, edição de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro, Lisboa, Tinta da China.
- VASCONCELOS, Ricardo (2014) "The Cubist Experimentation of Mário de Sá-Carneiro", *Pessoa Plural* 6, pp. 104-124.



Artifara  
Revista de lenguas y literaturas  
ibéricas y latinoamericanas