

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: UM PINTOR CUBISTA ENTRE O FUTURISMO E O
INTERSECCIONISMO

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: A CUBIST PAINTER BETWEEN THE
FUTURISM AND THE INTERSECCIONISM

José Luciano de Melo¹

RESUMO: O texto propõe uma leitura cubista sobre a poética de Sá-Carneiro, destacando a fragmentação visual como justificativa teórica de comparação. O artigo estuda dois poemas: um extrato de *Manucure* e *O Resgate*.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Sá-Carneiro; arte moderna; cubismo.

ABSTRACT: The present work proposes a cubist reading in the Mário de Sá-Carneiro's poetic, pointing the visual fragment about as theoretical justification of comparison. The paper studies two poems: a extract of *Manucure* and *O Resgate*.

KEYWORDS: Mário de Sá-Carneiro; modern art; cubism.

INTRODUÇÃO

Este ensaio pretende observar elementos pictóricos de composição cubista na obra do poeta português Mário de Sá-Carneiro. Para tanto, a pesquisa nortear-se-á de uma abordagem estética de significados entre as duas artes, pictórica e poética, a fim de comprovar relações e semelhanças entre as prometidas comparações.

Em Mário de Sá-Carneiro, a modernidade artística está incorporada na criação do poeta, na temporalidade de sua arte e nas influências da vanguarda cultural européia do

¹Doutorando em Literatura Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) com o projeto “A imagem no Simbolismo: o caso Camilo Pessanha”, sob a orientação do Prof. Dr. Horácio Costa. E-mail: luciano-m@ig.com.br

início do século XX. O artista português revela uma poesia particularmente estética que denota uma sensibilidade pouco comum de destruição do mundo físico em sua obra, expressando-a na fluidez de cores, formas e contrastes, que constituem uma poética, neste sentido, essencialmente plástica e, desde já, cubista, vista a deformação e fragmentação como características da produção do autor.

Optamos pelo tema da estética como linha de pesquisa já que esta área da recepção artística estabelece, para uma mesma natureza filosófica de estudo, as diversas manifestações de arte, unindo-as por pontos comuns de criação e recepção. Assim, o que nos importa não é teorizar ou conceituar o que o artista literário ou plástico produziu, mas propor uma leitura comparativa entre manifestações, *a priori*, tão distintas.

Ao propor uma leitura comparativa entre as artes citadas acima, é preciso justificar o porquê de Sá-Carneiro para a prometida investigação. Para tanto, faremos uma sintética biografia do jovem português, do motivo da ida à França e o que encontra na Cidade Luz, no início do século XX.

1 - O “ESPÍRITO” CUBISTA NA POÉTICA DE SÁ-CARNEIRO

Mário de Sá-Carneiro partiu para Paris em outubro de 1912, a fim de se inscrever no curso de Direito da Sorbonne, o que, na verdade, não foi decerto seu objetivo, já que a carreira jurídica não era desejo dele, mas de seu pai. Na verdade, o que o poeta procurava era um escape à vida tão monótona de Lisboa e estar no berço das principais revoluções culturais da época. Na Cidade Luz, encontrou um cenário deslumbrante, com automóveis subindo e descendo as tortuosas ruas parisienses, pessoas que representavam um *croqui de costumes*¹ muito requintado e um número exorbitante de jovens artistas que se encontravam nos cafés para calorosas discussões sobre os rumos que a Arte Moderna deveria seguir.

Não é de duvidar, então, que o jovem português não ficasse maravilhado com tudo isso. Estava em liberdade, vivendo num pequeno quarto de uma pensão; convivia com jovens artistas que, como ele, buscavam por meio da arte escapar dos dogmas sociais e revolucionar a cultura do século anterior; e, o que mais aqui nos interessa, Sá-

¹BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. Trad. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 12. O poeta de *As Flores do Mal* sustenta que *croqui de costumes* seria a representação da vida burguesa e dos espetáculos da moda, tão comuns no cotidiano da *belle époque* do século XX.

Carneiro estava no meio e afeito às várias mudanças artísticas do início do século XX, principalmente das artes plásticas, com o cubismo de Braque e Picasso, que teve seu início em Paris.

Salutar é a correspondência de Mário de Sá-Carneiro, em 10 de março de 1913, relatando, ao amigo Fernando Pessoa, que acreditava no cubismo, mesmo que ainda, até aquele momento, as obras dos pintores não tivessem alcançado a proposta do movimento:

[...] No entanto, confesso-lhe, meu caro Pessoa, *sem estar doído*, eu acredito no cubismo. Quer dizer: 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 sonbo, um som, um estado de alma, uma deslocação do ar*, etc. Simplesmente levados a exageros de escola, lutam com dificuldades duma ânsia que, se fosse satisfeita, seria genial, as suas obras derrotam, espantam, fazem rir os levianos. Entretanto, meu caro, tão estranhos e incompreensíveis são muitos dos sonetos de Mallarmé. *E nós compreendemo-los*. Por quê? Porque o artista foi genial e realizou sua intenção. Os cubistas talvez ainda não a realizassem. Eis tudo. [...] Resumindo: eu creio nas intenções dos cubistas; simplesmente considero artistas que não realizaram aquilo que pretendem.²

Sá-Carneiro revela reconhecimento e admiração aos cubistas, pois estes tentam interpretar temas que, nos exemplos da correspondência podemos defini-los como *metafenômicos* e que utilizam uma linguagem, ainda que pouco inteligível para muitos, reveladora de genialidade artística, no sentido de que o artista executou sua intenção (ainda que, para o poeta português, os artistas do Cubismo ainda não tivessem concretizado a intenção do movimento). Notamos uma particular similaridade entre o conceito do cubismo e a produção de Sá-Carneiro. Para o poeta, o artista é um ser mediúnico, que conhece o “Além-real” e que penetra em campos ocultos à “gente normal” (GARCEZ, 1989, p. 135). Mesma visão do ser artístico tem Marcel Duchamp - que vai além - definindo que ao “conceituar a obra do criador de arte como mediúnica, nega-se um estado de consciência estética sobre por que ou o que está fazendo” (DUCHAMP, 1975, p. 73).

Esta consciência estética encontra-se entre a intenção do artista ao elaborar sua obra e a realização ou concretização desta mesma intenção ao final do trabalho. Segundo Duchamp, o criador artístico não possui esta faculdade de discernir o que quis expressar e o que na verdade expressou³. Sá-Carneiro talvez não tivesse o objetivo de retratar a plástica

² SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 754-755.

³ DUCHAMP, loc. cit. O artista plástico conceituará esta diferença entre intenção e realização artística em “coeficiente artístico”, uma relação entre o que permanece inexpresso, embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente.

cubista em sua literatura e nem tampouco preencher, segundo o poeta português, a lacuna existente entre o que pretende o movimento vanguardista e o que realiza seus pintores. Mas, por que não existir em sua poética elementos artísticos que remetam à composição de Picasso e Braque?

Ora, Mário de Sá-Carneiro vive no cerco cultural parisiense justamente no período de maior efervescência do Cubismo; como já foi dito, suas intenções estavam em justamente absorver os novos movimentos e tendências modernas de arte no berço gerador de tudo isso, Paris; e admira a pintura cubista, que tenta, segundo o próprio autor da correspondência à Pessoa, interpretar um som, um estado de alma etc. Diante destes fatos, podemos retomar a tese deste texto assegurando que, quiçá não intencionalmente - pois segundo Duchamp falta ao artista a noção de intenção e realização no trabalho artístico - Sá-Carneiro absorve os elementos da produção cubista na composição de sua poética.

2. A UNÇÃO DA MODERNIDADE OU DO ESPÍRITO CUBISTA (DO FUTURISMO AO INTERSECCIONISMO)

Em maio de 1915, Mário de Sá-Carneiro compôs *Manucure*, uma série de poemas com inserções de várias inscrições gráficas que remetem às mudanças sócio-culturais da modernidade, como panfletos comerciais e títulos de jornais que se aproximam visualmente das colagens cubistas em sua fase sintética. Destes textos, o excerto poético a seguir elucidada a afirmativa do parágrafo anterior sobre as influências do Cubismo na poética do modernista português:

(...)

Meus olhos ungidos de Novo,
Sim! – meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos

[interseccionistas,

Não param de fremir, de sorver e faiscar
Toda a beleza espectral, transferida, sucedânea,

Toda essa Beleza-sem-Suporte,
Desconjuntada, emersa, variável, sempre (...)⁴

Efetivamente, Mário de Sá-Carneiro expõe um pensamento artístico com vistas às transformações e novidades que a modernidade revelaria a partir de então. Todavia, o excerto poético proporciona mais do que o relato do Novo que surge naquele momento: impregnado na descrição está o vislumbre, o encantamento, a iluminação que a Arte oferece ao poeta. Schopenhauer defendia que somente a Arte libera o homem da escravidão da vontade e da consciência do Eu para dar vazão à elevação da mente a contemplação da Verdade (DURANT, 2000, p. 316). Sem entrar nos méritos da máxima horaciana de qual o papel da Arte - divertir ou instruir -, aqui a composição artística adquire a função de transgressora da realidade, para ascender a um plano que somente nela (na própria Arte) é traduzível.

Segundo o preceito schopenhaueriano, a Arte é reveladora de uma percepção da realidade contemplada sem a interferência de vontades e preocupações do artista senão com o comprometimento da execução de sua obra. Duchamp quando trata da relação entre intenção e realização artística – o coeficiente artístico – está justamente afirmando que o artista trabalha numa linguagem que somente nela podem existir o desejo e o resultado de sua proposta. Em outras palavras, a atividade artística funciona como uma metalinguagem: a Arte busca elementos da realidade (significantes), atribui sentidos a estes (significados) e revela o que o filósofo chamará de Verdade (signo).

Retomando o excerto do poema de Mário de Sá-Carneiro, o seguinte fragmento pode ilustrar a discussão schopenhauriana:

Meus olhos ungidos de Novo

O olhar de Sá-Carneiro não é o mesmo de um *flâneur* baudelairiano. Seus olhos não apenas observam a modernidade (representada pelo signo “Novo”), mas estão *ungidos* pela realidade que se apresenta ao artista. É interessante observar que *ungir* – ato ou efeito de praticar a unção – pode ser caracterizada como uma atividade religiosa, em que um

⁴ Mário de Sá-Carneiro, *idem*, p. 138.

sacerdote ou autoridade clerical fricciona um óleo consagrado (ungido) em determinada parte do corpo do crente, a fim de que sane uma dor, cicatrize uma ferida ou apenas seja um elemento de um cerimonial de bênção.

Como num ritual religioso, no poema a unção ocorre nos olhos do artista, o que também reforça o caráter cristão do verso. Numa das célebres narrativas do Novo Testamento, no Evangelho de São João, Cristo e os apóstolos encontraram um cego de nascença, e perguntado pelos seguidores qual o motivo de sua cegueira, Jesus disse que não era culpa daquele homem ser cego, mas sua deficiência física era um meio de demonstrar a manifestação divina da missão do filho de Deus aqui na terra. Depois, “cuspiu no chão, fez um pouco de lodo com a saliva e com o lodo **ungiu** os olhos do cego”⁵. (grifo nosso).

“Olhos unguídos” seria, então, uma visão elevada – divinizada – do espírito artístico do poeta ao contemplar a Verdade, o que se aproxima muito do preceito filosófico de Schopenhauer. Se Cristo, por uma interseção divina – a unção –, oferece ao cego a oportunidade de enxergar, Mário também é unguído pelos olhos a vislumbrar a Verdade, algo que, segundo o pensamento schopenhaueriano, somente a Arte pode revelar.

Deste modo, pela interseção “artística”, a Verdade que se apresenta ao poeta está sintetizada no “Novo”. Se o ato de unguir escapa aos preceitos naturais de percepção (no sentido de ser entendido na realidade física) ao adquirir um patamar religioso (no sentido espiritual, metafísico), a Verdade unguída nos olhos do artista está impregnada no seu espírito⁶. O “Novo”, nesse caso, não representa apenas o estereótipo de novidade, mas é um valor, um fundamento, uma tentativa de escape à realidade presente, o que Barthes (1973, p.54) chamará de *fuga para frente*, que arrebatada a configuração presente da realidade e atinge níveis de apreciação indecifráveis ou inteligíveis até então. Para Freud, “Novo” é *fruição*, o viés para o discurso marginal (excêntrico) que poderá atingir até a destruição da própria linguagem⁶.

O “Novo” (a Modernidade), impregnado no espírito poético de Sá-Carneiro, revela uma nova postura da Arte em relação à sociedade europeia na transição do século XIX

⁵ Evangelho segundo São João, cap. 9, vers. 1-7. In: **Bíblia Sagrada (Edição Claretiana)**. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2000, p. 1.397.

⁶ Sobre isso, já foi visto que a admiração de Sá-Carneiro pelo Cubismo está na mediunidade artística do movimento, que tenta interpretar *um som, um estado de alma, uma deslocação do ar*. Portanto, a genialidade, para Mário, está na abordagem artística de temas metafenômicos e no artista que conhece o Além-real - consoante com este pensamento está a dicotomia, enraizada no platonismo, entre Corpo (Real) e Espírito (Além-real). In: Garcez, *idem*, *ibidem*.

para o XX. Pignatari afirmará que será impossível investigar a atividade artística, a partir de então, se não observar a importância da Revolução Industrial para as mudanças sócio-culturais no Ocidente (PIGNATARI, 1999, p. 58-59). O efervescimento das evoluções tecnológicas, químicas e mecânicas – para ficar em algumas – reformulará todo o pensamento social deste hemisfério. A mudança da vida campestre para a urbana, a necessidade de aprimoramento técnico para lidar com máquinas que substituem a mão-de-obra artesanal e a obrigatoriedade de cumprir exaustivas jornadas de trabalho são resultados de uma nova – e quase única – forma de sobrevivência. Na Arte, a produção pós-Revolução Industrial inaugurou uma multiplicação de novas formas de instrumentos de criação que alterou os campos da atividade artística⁷.

A *modern art* inicia, deste modo, seu percurso inédito de criação. Até o advento da Revolução, a composição artística esteve arraigada num processo de carpintaria manufaturada (o artesanato, a pintura, a escultura) e ambiente retratado (o campo, a vila). Com o ciclo industrial, não só novas técnicas e meios de produção são incorporados pela Arte (a litografia, a fotografia, o cinema), como as inovações tecnológicas e mecânicas trouxeram à obra do artista a inovação de percepção e retrato (a metrópole, o urbano).

Com o cubismo não foi diferente. A vinculação do movimento artístico às transformações do mundo moderno se dá por um novo comportamento perceptivo. Francastel ressalta alguns fatores pós-industrialização que afetaram a arte cubista: “a subversão das noções de longe e próximo, a familiaridade com altas velocidades e ritmos inéditos, a descoberta do infinitamente pequeno, etc” (MERQUIOR, 1974, p. 182). A visão dos artistas cubistas está arraigada na concepção visual da modernidade industrial. O *movimento*, o *flash*, do cenário visto de uma carroça à *rapidez sucessiva das imagens* a bordo de um automóvel são pilares da produção vanguardista de Braque e Picasso. Retomando o poema de Sá-Carneiro, o resultado do vislumbre artístico do *Novo* ungido nos olhos do poeta também revela, como no cubismo, as conseqüências tecnológicas e mecânicas da Revolução.

Se no primeiro instante – ou verso – o texto de Sá-Carneiro apresenta sintetizado o princípio schopenhauriano da elevada contemplação de mundo que a arte é capaz de

⁷ PIGNATARI, loc. cit. O poeta concreto sustenta que, com o advento da Revolução Industrial, novas linguagens artísticas são fundadas: o código Morse, como uma inovação semiótica que é a obra de Edgar Allan Poe; as novas teorias das cores, do químico têxtil francês Chevreul e a litografia de Senefelder na obra de Toulouse-Lautrec.

oferecer e o caráter religioso de iluminação visionária do Novo ungido nos olhos do poeta, o decorrer do poema expõe, após a enfática afirmação *Sim!*, uma série de signos que resume preceitos modernos que privilegia, como vimos, o movimento, o *flash*, a fragmentação, e que o cubismo inaugura pictórica e conceitualmente como manifestação artística.

Destarte, observam-se ressonâncias da plástica cubista na obra de Sá-Carneiro. A recepção estética da poesia do artista português atinge uma leitura visual de imagens que se constroem no decorrer da leitura e na mente do leitor. Entretanto, um percalço pode obstar o entendimento da plasticidade poética de Mário: como o juízo pode se ajustar à linguagem verbal, concatenada e seqüenciada, e à linguagem pictórica, totalizada e simultânea?

O que ocorre é que a linguagem verbal, embora entendida linearmente, evoca referenciais que podem ser visuais, sujeitos à análise intuitiva (ARNHEIM, 1989, p. 21). As palavras sugerem ao leitor a elaboração de uma imagem adequada, e esta efígie proporciona uma sinopse da estrutura aludida no texto. A poesia suplanta o mero entendimento dos sintagmas que a compõe para criar outras relações interpretativas e intra-artísticas na mente do leitor. Paul Valéry observará que “o agrupamento e a fisionomia das palavras, independente das relações sintáticas, provocarão efeitos psíquicos recíprocos por suas proximidades inteligíveis” (VALÉRY, 1990, p. 206).

Na poética de Sá-Carneiro, as relações psíquicas estão pautadas na própria disposição das palavras e nos significados que o conjunto proporciona à própria leitura. O excerto a seguir revela esta relação:

– meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos
interseccionistas

Como sugere Valéry, a própria disposição dos sintagmas instiga e revela os efeitos psíquicos que o texto poético pode oferecer. A organização dos elementos que caracteriza os olhos de Mário não está agrupada, *a priori*, numa ordem hierarquizada de relevância e significado, mas numa relação de entendimento que caracteriza a arte pós-industrial, vista anteriormente.

Num primeiro instante, “*futuristas*” está no mesmo plano do “*Novo*”, que foi observado à luz da modernidade artística em voga na transição dos séculos XIX e XX. Aparece como primeira característica latente no olhar do artista, pois revela o caminho dogmático da arte – e, conseqüentemente de seus seguidores – a partir de então⁸. Também é salutar relacionar o termo ao *Manifesto técnico da Literatura Futurista*, do poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, publicado em fevereiro 1909, no “*Le Figaro*”, de Paris, e que inaugurou o Futurismo, movimento vanguardista que pregava o rompimento com a tradição e doutrina clássica para uma arte que abrangesse e refletisse as inovações tecnológicas pós-Revolução Industrial.

Logo após, “*cubistas*” desvenda o predileto movimento vanguardista que Mário afeiçoara-se, por ser uma tentativa de interpretar elementos *metafenômicos*⁹, inteligíveis para muitos apreciadores, mas reveladores, segundo o próprio poeta, de genialidade artística. Em seu estudo sobre a metalinguagem da arte, Décio Pignatari aponta para o preceito peirciano de que o criador artístico, como o científico, busca uma linguagem icônica, que implica o atilamento de gerar ou interpretar dados por assimilação ou similaridade¹⁰. Para Peirce, o entendimento de uma obra não necessita estar estabelecido em conceitos ou terminologias – que acentuam o padrão, a contigüidade, a regra –, entretanto deve privilegiar a aproximação de significados coordenados por similaridades que se intrasclarecem, proximidade esta sintetizada no *ícone*. Em outras palavras, o que Sá-Carneiro confere como maravilhoso no Cubismo está na possibilidade de experimentar uma representação iconizada de um signo por meio da criação artística, ainda que o próprio escritor sustente que os pintores não tenham alcançado a proposta do movimento.

David Cottington (1999, p. 25) lembra que, no inverno de 1908-09, Picasso iniciou esboços para a preparação de um enorme quadro, *Carnaval no bistrô*, em que cinco figuras sentadas ao redor de uma mesa dobrável eram servidas por uma sexta em pé. Na primavera de 1909, porém, acabou se tornando *Pão e fruteira numa mesa*, em que restou apenas a mesa, e os elementos encontrados sobre ela referem-se às figuras humanas do quadro anterior. Para o crítico de arte William Rubin, essa mutação de percepção artística na obra cubista

⁸ Sobre isso foi visto o caráter “religioso” que aparece a *modern art* ao poeta português: “*Meus olhos ungidos de Novo*”.

⁹ Termo utilizado por Garcez para sintetizar a procura de Sá-Carneiro por uma arte que tente interpretar o além da realidade física, material.

¹⁰ PIGNATARI, 1999, p. 62. O crítico acusa, neste estudo, o preconceito que há entre a dicotomia entre linguagem verbal/não-verbal, propondo à mesma relação a expressão verbal/icônica.

está na preocupação do movimento em elaborar simples figurações, por compreender que complexas composições de elementos eram supérfluas à obra de arte. Mor para perceber essa tomada de posição do Cubismo, segundo Rubin, é o desvio de abordagem “narrativa” da pintura para um estudo de representação “icônica” do ambiente (signo) a ser retratado (COTTINGTON, 1999, p. 25). Retomando Peirce, o juízo artístico do espectador deve aproximar similaridades encontradas na composição que se relacionam em si mesmas, processo o qual Décio Pignatari sintetiza na *metalinguagem artística*. O que se encontra sobre o balcão de *Pão e fruteira numa mesa* está representado nas personagens de *Carnaval no bistrô*; ou seja, situa-se numa relação metalingüística analógica que está sintetizada no ícone.

A obra de Sá-Carneiro também se pauta nesta relação de analogia artística entre elementos que se traduzem por meio de similaridades formais e modos de associação. Pignatari afirma que a incompreensão ocidental da arte poética talvez esteja justamente nesta dificuldade de agregar o ícone à linguagem verbal por meio da proximidade dos signos – resultando no errôneo pensamento de que a poesia é a tradução de significados icônicos. A criação literária de Mário de Sá-Carneiro encontra justificativa e parâmetro com a pictórica cubista não por arriscar traduzir os quadros de Picasso, Baque, Gris ou Delaunay – mas por elaborar uma arte que iconiza verbal e conceitualmente a arte do Cubismo.

E “*interseccionistas*” sugere o anseio cubista de retratar diferentes perspectivas – descontínuas e fragmentadas – inseridas num mesmo espaço e plano de percepção. Merquior sustenta que a experiência estética do Cubismo “superou a representação fotográfica para assentar-se na mimese da realidade, que encontra legitimidade menos visual que cultural” (MERQUIOR, 1974: 183). A mimética de Picasso e Braque é mais um registro e reflexão do papel da arte moderna pós-Revolução Industrial do que um apontamento pictórico sobre um objeto, pois o “apego ao objeto é neles um agarrar-se ao **quadro como metáfora da cultura**” (MERQUIOR, idem: ibidem). (grifos do autor).

A seqüência disposta no poema – “*futuristas* → *cubistas* → *interseccionistas*” – reflete um encadeamento de elementos que se aproxima muito de um afinilamento de signos que, aos olhos do poeta, direciona a visão à arte de vanguarda do início do século XX, e que podemos notar na remontagem gráfica do excerto poético neste ensaio. A mudança, portanto, dos fatores que aparecem aos olhos do artista português comprometeria o juízo acerca da intenção de relatar um encadeamento de influências artísticas da modernidade em

sua poética. Haroldo de Campos, em *Metalinguagem*, acentua que a fragilidade da informação estética está na inoperância de entendimento de um texto artístico ao trocar a ordenação de seus signos¹¹. Ao encontrar uma teia de signos dispostos em série, a leitura do texto de Mário não acolhe outro segmento se não o original, pois a finalidade é justamente atentar à concatenação de informações sobre a *modern art* presentes nos olhos, e, deste modo, no “espírito” criativo de Sá-Carneiro.

3. O TROMPE-L'OEIL CUBISTA EM O RESGATE

No ano anterior ao poema *Manucure*, em outubro de 1914, Mário de Sá-Carneiro, trabalhando nas novelas de *Céu em fogo* e nos poemas de *Indícios de ouro*, compôs *O Resgate*, texto lírico de cinco estrofes, estruturado em quartetos para cada estância, lançado postumamente em 1937:

O RESGATE

A última ilusão foi partir os espelhos –
E nas salas ducaís, os frisos das esculturas
Desfizeram-se em pó... Todas as bordaduras
Caíram de repente aos reposteiros velhos.

Atônito, parei na escadaria
Olhando as destroçadas, imperiais riquezas...
Dos lustres de cristal – as velas de ouro, acesas,
Quebravam-se também sobre a tapeçaria...

Rasgavam-se cetins, abatiam-se escudos;
Estalavam de cor os grifos dos ornatos.
Pelas molduras de honra, os lendários retratos
Sumiam-se de medo, a roçar veludos...

Doido! Trazer ali os meus desdêns crispados!...
Tetos e frescos, pouco a pouco, enegreciam;
Panos de Arrás do que não-Fui emurchiam –
Velavam-se brasões, subitamente errados...

Então, eu mesmo fui trancar todas as portas;
Fechei-me a Bronze eterno em meus salões ruidos...
- Se arranho o meu despeito entre vidros partidos,
Estilizei em Mim as douradas mortas!¹²

¹¹ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967, p. 22. Em seu estudo sobre a informação estética, o crítico ressalta que nesta fragilidade da Estética, de não permitir a mudança de seus signos, está o fascínio da Arte, que difere, neste caso, a linguagem artística da linguagem semântica e documentária, que aceita várias codificações sem perder seus significados.

¹² Mário de Sá-Carneiro, *idem*, p. 89.

O relato lírico de *O Resgate* é caracterizado por uma atmosfera sombria que transcorre por toda a leitura do poema. O leitor é apresentado a um cenário destruído, no qual os poucos elementos integrantes do panorama aniquilado apenas atestam o resultado do arraso por qual passou o ambiente descrito pelo poeta.

Uma possível leitura do ambiente destruído em *O Resgate* é a clarividência do estúrdio da Primeira Grande Guerra. Em carta a Fernando Pessoa, em 1º de agosto de 1914, data em que a Alemanha declarou guerra à Rússia e que para muitos marcou o início dos combates que agonizariam por quatro anos toda a Europa, Mário de Sá-Carneiro relata:

Escrevo-lhe numa hora horrível – meu querido Amigo. Para o mundo – para a Europa – e mesmo, pessoalmente, para mim: para nós todos... O que se irá passar? Ninguém o sabe. Mas neste momento a guerra parece inevitável. Toda a Europa em armas [...]. Estou muito triste! [...] Curiosíssima a atmosfera de Paris entre esses acontecimentos. Toda a gente passa na rua, sombria, preocupada e a mesma compreensão do perigo todos sobressalta. [...] E lembro-me – agora por literatura – que em verdade a força psíquica de toda a gente pensado na mesma coisa – de tanto cérebro com a mesma preocupação profunda, de igual sentido, de iguais reflexões – poderia, deveria presumivelmente criar na atmosfera envolvente qualquer coisa de sutil¹³

A iminência da guerra, que começava a germinar por toda a Europa, é percebida por Sá-Carneiro, não somente na atmosfera sorumbática de Paris, que parece contaminar a todos pelo pensamento comum de desventura que o grande prélio pode acarretar, como na própria literatura, que também parece contaminada por essa *força psíquica* pré-guerra que envolveu sutilmente o imaginário de cada parisiense. Em dois de agosto, os alemães entraram em território francês e iniciaram os ataques, posteriormente invadindo Luxemburgo e Bélgica. Quatro dias após a invasão alemã, Sá-Carneiro escreveu novamente para Pessoa, reforçando ainda mais a apreensão de prelúdio da batalha no espírito artístico do poeta:

Eu sinto-me em verdade a amante pequenina dum rapaz loiro de vinte anos que partiu para a guerra e não voltou [...]. Estou horrivelmente desgraçado de alma – num nervosismo constante, vibrante e aniquilador. Horas de inquietação ziguezagueada as que vivo – mas de inquietação de mim próprio. Entanto talvez de mim próprio: como um pedaço de Europa. – Queria-lhe dizer muita coisa interessante, mas não posso. É-me um suplício físico cada letra que a minha vontade arrepiada, debotada, escreve. Apenas isto, muito por alto: lembrei-me longinquamente de escrever um livro intitulado: “Paris de Guerra” aonde iria anotando as impressões diárias: mas interseccionalmente: falando dos

¹³ SÁ-CARNEIRO, 1995. p. 828-829.

fluidos a que me referi na última carta, de tristeza de que lhe falo nesta etc. Compreende? Tenho muitos episódios a tratar assim.¹⁴

Outras correspondências de Sá-Carneiro tratam da mesma tristeza de guerra que por toda a Europa assolou, mas ficaremos nestas duas, pois acreditamos que já se pode ter um panorama, por parte do artista, da proximidade iminente de destruição dos agonizantes combates pelo Velho Continente. Ao relatar que a angústia inquietante que sente naquele momento é *como um pedaço de Europa*, Mário assume que o período de prélio europeu também se impregnou no seu espírito artístico, revelando até o desejo de escrever uma obra, *“Paris de Guerra”*, em que relataria, interseccionalmente, impressões diárias das desventuras dos ataques, mas que existiu somente, enquanto projeto, nesta carta.

H.G.Wells descreve que as tropas germânicas eram “em sua maior parte, jovens e belos alemães de olhos redondos – moços educados, respeitadores da lei e que jamais haviam visto, até então, um tiro dado com raiva...“É a guerra”, diziam-lhes” (WELLS, 1939, p. 339-340). O relato aproxima-se muito da descrição de angústia sofrida por Sá-Carneiro, ao sintetizar que “se sentia a amante pequenina dum rapaz loiro de vinte anos que partiu para a guerra e não voltou”.

Destarte, é provável que a descrição “dum rapaz loiro de vinte anos” seja uma denotação aos jovens soldados alemães, relatados por Wells, que iniciaram a invasão em solo francês quatro dias antes da correspondência de seis de agosto. Se, *a priori*, não se pode atribuir um registro artístico-literário às cartas de Sá-Carneiro remetidas a Fernando Pessoa, contudo, desvincular os efeitos da Primeira Grande Guerra ao espírito do poeta português é negar-lhe sensibilidade e compadecimento às seqüelas iniciais da catastrófica pugna.

A leitura poética, entretanto, em *O Resgate*, é menos uma abordagem de impressões pessoais e históricas (que ocorre via correspondências) de Sá-Carneiro sobre a invasão alemã em território francês – e o inevitável prelúdio da Primeira Guerra – que uma observação dos significados implícitos no poema, como afirma Garcez sobre produções de Mário de Sá-Carneiro durante os combates:

[...] se as escreve e publica durante a I Guerra Mundial, vivendo bem próximo do conflito, pois que se encontrava em Paris, não há, no entanto, em seus escritos, nenhuma alusão àquele fato histórico, nada que permita nem ao menos entrever o drama angustiante pelo qual passava a Europa. (GARCEZ, 1989, p. 130)

¹⁴ SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 831.

A atitude artística de Sá-Carneiro de não repercutir os conflitos da guerra em sua obra é por preocupar-se, fundamentalmente, com os mistérios do ser, com uma visão sensitiva da realidade, com uma arte “pura” que sintetize o intelecto e a racionalidade, numa fusão que exista e dialogue enquanto criação artística, ainda que não sejam intrigantes, e passíveis de leitura, os impactos do grande prélio europeu no espírito na obra do artista português. Esgotar estas possibilidades de percepção da poética de Mário de Sá-Carneiro, neste momento, é desperdiçar munição e riqueza de apontamentos sobre sua produção nesta época.

Retomando os versos de *O Resgate*, nota-se que a lapidada elaboração dos elementos fragmentados que compõem o cenário destruído da arquitetura descrita pelo poeta, seja pelas seqüelas da guerra ou a busca de um refinamento artístico que almeja a pureza e a sensibilidade que a arte pode oferecer, proporciona uma multiplicidade de visualização do sombrio panorama confeccionado por Sá-Carneiro.

O primeiro verso – “*A última ilusão foi partir os espelhos*” – propõe uma diversidade de possibilidades visuais da cena proposta pelo artista que se aproxima muito dos efeitos de perspectiva que o Cubismo propunha, particularmente na fase *analítica*. A experiência pictórica desta fase do movimento explora um emaranhado de linhas verticais, horizontais e diagonais que interagem entre si e “revelam outras possibilidades de visualização do objeto ou cenário proposto pelo artista” (GOLDING, 1998, p. 45). A sugestão do espelho partido examina uma rica diversidade de recursos pictóricos sobre o cenário destruído de *O Resgate*.

Também no excerto *A última ilusão*, identifica-se outra característica do movimento cubista: os efeitos visuais que os quadros propunham, como observar um objeto ou ambiente em todas as suas dimensões visuais, são classificados como ilusionísticos. As relações que o Cubismo propõe – forma, espaço e contorno – mantêm afinidades múltiplas, mudando de aparência de acordo com o ponto de vista desejado, a partir da fragmentação de um ambiente tridimensional (SYPHER, 1990, p. 196). O espelho partido, então, assegura ao espectador a ilusão de observar diferentes possibilidades de perspectiva do cenário proposto pelo artista.

A ilusão provocada pelos espelhos partidos evoca na percepção do leitor uma associação psíquica que envolve *elaboração e combinação* (ALDRICH, 1976, p. 29). A mente,

ao se deparar com a imagem fragmentada de *O Resgate*, elabora arquitetonicamente o material da experiência, disposto no decorrer da leitura do poema. A construção imaginária do ambiente estilhaçado resulta desta operação elaborada do intelecto. Em seguida, o entendimento tende a *combinar* a imagem destruída à representação de algo semelhante.

É evidente que as imagens fragmentadas dos espelhos partidos não substituem as impressões despedaçadas de um quadro cubista. A informação estética que o poeta oferece do ambiente fragmentado produz um conceito visual estilhaçado na mente do leitor; sem embargo, o canal artístico poético de Sá-Carneiro não alcançará os mesmos resultados da plástica de um Braque ou Picasso, pois o viés estético de percepção está pautado menos numa linguagem traduzível que transportável (MOLES, 1978, p.193-194). A leitura pictórica de *O Resgate* condensa, numa mesma operação receptiva, a verbalidade poética com conceitos e elementos da plasticidade do Cubismo, que surgem transportados para o universo literário do poema.

No decorrer do texto, segue-se a destruição do cenário de *O Resgate*, já fragmentado plasticamente pelos espelhos partidos que sugere, ao mesmo tempo em que a visão não consegue definir contornos e formas naturais do ambiente, outras ilusões visuais criadas por meio da fragmentação dos elementos que compõem a paisagem do poema. Assim, “os frisos das esculturas **desfizeram-se** em pó”, “as bordaduras **caíam** de repente”, tornaram-se “**destroçadas**, imperiais riquezas”, “as velas de ouro, acesas, **quebravam-se** também sobre a tapeçaria”, “**rasgavam-se** cetins, **abatiam-se** escudos”, os grifos dos ornatos “**estalavam de cor**”, “os lendários retratos **sumiam-se** de medo, a **roçagar** veludos”, ficaram “os meus desdêns **crispados**”, pouco a pouco “Tetos e frescos **enegreciam**”, “Panos (...) **emurcheciam**”, estavam “os meus salões **ruídos**” e “arranho o meu despeito entre **vidros partidos**”.

Como já foi dito, a interação complexa destes elementos despedaçados que geram o cenário de *O Resgate* se aproxima muito as composições do Cubismo em sua fase *analítica*, que teve início no fim do outono de 1909. Nesse período, a pintura cubista persegue a interpretação dos objetos pela fragmentação e observação dos volumes, o que não significa retratar uma imagem simplesmente pelo uso da distância em perspectiva. É de Braque o relato a seguir, elucidando que:

Quando, por volta de 1909, apareciam na minha pintura objetos estilhaçados em fragmentos [...], para mim isso era o modo de me aproximar o máximo do objeto [...]. A fragmentação ajudava-me a organizar o espaço e o movimento no espaço.¹⁵

Segundo Mullins (1973, p.56), as pinturas de Braque, na fase analítica, “pareciam imagens reflectidas num vidro estilhaçado”. Os estudos do pintor cubista desta época, sobre as relações entre objeto, volume e espaço, podem ser notados na tela *Violino e jarro*. Os contornos estilhaçados dos objetos são confeccionados em meio a uma série de outros elementos fragmentados que incidem sobre os dois artefatos em destaque. Na parte inferior direita do jarro, um semicírculo contorna a base e parte da vertical do objeto; já a borda lateral esquerda do violino perde sua confecção natural para uma nova elaboração, que submerge em meio aos pedaços dispostos pelo quadro.

Essa desconstrução visual das bordas dos objetos, no quadro de Braque, encontra alusão em *O Resgate* no excerto:

E nas salas ducaís, os **frisos** de esculturas
Desfizeram-se em pó... Todas as **bordaduras**
Caíram de repente aos reposteiros velhos.

Atônito, parei na escadaria
Olhando as **destroçadas**, imperiais riquezas...

Como em *Violino e jarro*, evidencia-se no trecho citado o aniquilamento dos contornos das esculturas, que se desfazem e caem ao chão sob os olhos atônitos do poeta, parado na escadaria. A destruição dos *frisos* e *bordaduras* nos elementos adjacentes das estatuárias que compõem o poema se aproxima do extermínio das bordas dos objetos violino e jarro.

Além da destruição dos contornos comuns às duas artes (as esculturas de Sá-Carneiro e o violino e o jarro de Braque), a tonalidade cromática nas duas obras também possui similaridades. No quadro, as suaves nuances entre os tons cinza e rubro movem-se do claro para o escuro, o que propicia ao espectador a impressão de que os elementos do quadro, *a priori* dispostos numa superfície plana, estão inclinados (MULLINS, 1973, p. 54).

¹⁵ MULLINS, Edwin. **Braque**. Trad. Ana Maria Coelho de Souza. Lisboa: Editorial Verbo, 1973, p. 56.

O olhar se desloca pela obra do cubista acompanhando a disposição das cores que o jogo de luz incide sobre os elementos.

A gradação entre as pinceladas claras e escuras no quadro de Braque pode ser notada na delicada transposição cromática diagonal da tela, a partir da borda superior direita. Os tons, que no plano elevado do painel são clareados pelo foco que ilumina esta área da superfície, gradativamente escurecem o lado esquerdo e inferior do cenário, apenas ressaltado, em claro, o rubro do corpo do violino, já que a construção distorcida deste objeto proporciona uma nova percepção visual – iluminada – em meio à escuridão sugerida pelo pintor.

Em *O Resgate*, também há uma gradação cromática entre claro-escuro na própria leitura do poema, que inicia iluminada pelas “velas de ouro, **acesas**” – 2ª estrofe, verso 7 – e termina escurecida nos “tetos e frescos” que “pouco a pouco, **enegreciam;**” – 4ª estrofe, verso 14. Deste modo, a ilusão de transposição de tons que invade os ambientes das obras poética e pictórica também revela uma realidade transitória e simultânea de percepção sensorial num mesmo cenário de observação.

Um dos créditos que se pode oferecer à renovação estética de mudança e simultaneidade na criação artística, principalmente no Cubismo, é à filosofia de Henri Bergson, que causou um grande impacto no cerco cultural europeu das primeira e segunda décadas do século XX. Segundo o pensamento bergsoniano, a realidade está pautada numa constante fluidez e mutação. A existência do indivíduo e suas impressões estão constituídas de experiências e memórias já vividas que estão presentes em sua consciência. O que realmente existe é uma fusão entre passado, presente e o acaso do futuro. O tempo adquire um caráter de “experiência” intuitiva, duração. Deste modo, o presente é formado por um encadeamento de estados do ser que se fundem, mutam-se, modificam-se¹⁶.

Tanto na leitura de *O Resgate* como na observação em *Violino e jarro*, a multiplicidade de sensações e impressões que as obras oferecem revela, aproximando-se da filosofia de Bergson, a constante metamorfose de sentidos que o tempo presente oferece ao indivíduo. A busca da manifestação artística de tentar reproduzir instantes simultâneos a partir de uma

¹⁶ FRASCINA, Francis. Realismo e ideologia: uma introdução à semiótica e ao cubismo. In: HARRISON, Charles. [et alii], **Primitivismo, Cubismo, Abstração**. Trad. O. Nunes. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p. 135 e 138. Neste estudo, Frascina elucida que as influências do pensamento de Bergson podem ser notadas, por exemplo, nos volumes de *Em busca do tempo perdido*, de Proust; ou em Apollinaire, em catálogos que o poeta escreveu, em termos bergsonianos, para uma exposição que incluía Braque, Derain, Matisse e outros contemporâneos.

única expressão – um poema, um quadro – denota a experiência de fixar diversas percepções – quase sempre ilusionísticas – a partir de um momento, um período.

No quadro de Braque, o prego em *trompe-l'oeil* no alto da tela assenta a pluralidade de significados e instantes num mesmo plano ou campo de apreciação. Todas as manifestações e mutações que acontecem com e entre os elementos de *Violino e jarro* parecem subordinados e encadeados pelo objeto pregado acima, que parece fixar as modificações formais e conceituais dos artefatos num único momento, ou, para Bergson, nas constantes mudanças e impressões que constituem o tempo presente. Para Sypher (1990, p.196), o cubismo é justamente a fragmentação da tridimensionalidade a partir de um ponto de vista fixo. Assim, as despedaçadas imagens cubistas

existem mantendo relações múltiplas, umas com as outras e mudam de aparência de acordo com o ponto de vista escolhido para olhá-las. Agora temos consciência de que as podemos ver de inúmeros pontos de vista que, por sua vez, serão complicados pelo tempo e pela luz, influenciando todos os sistemas espaciais.

No poema de Sá-Carneiro, o excerto inicial – “A última ilusão foi partir os espelhos” – opera justamente como o prego, em *trompe-l'oeil*, no alto da tela de Georges Braque. Os elementos fragmentados que integram o relato poético do cenário aniquilado de *O Resgate* se fixam na destruída imagem espelhada sugerida no primeiro verso, o que, segundo o pensamento bergsoniano, ressalta a síntese do tempo presente, resultado das mutações de experiências e sentidos que o momento atual condensa. Assim, os constantes relatos de destruição que o poema oferece podem ser visualizados não necessariamente pelo olhar lírico do narrador parado na escadaria, mas na (des)construída representação visual dos espelhos, moldurada e limitada – espacialmente – como uma tela cubista, reveladora de múltiplas leituras e sentidos.

BIBLIOGRAFIA

- Bíblia Sagrada.** São Paulo: Editora Ave-Maria, 2000. (Edição Claretiana).
- ALDRICH, Virgil C. **Filosofia da Arte.** Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e intelecto na arte.** Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto.** Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Tradução: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**. Petrópolis: Vozes, 1967.
- COTTINGTON, David. **Cubismo**. Tradução: Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.
- DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**. In: **A nova arte de Gregory Battcock**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- DURANT, Will. **História da Filosofia**. Tradução: Luiz Carlos do Nascimento Silva. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- GALHOZ, Maria Aliete Dore. **Mário de Sá-Carneiro**. Lisboa: Editorial Presença, 1963.
- GARCEZ, Maria Helena. **Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro**. São Paulo: Editora Moraes: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- GOLDING, Jonh. *Cubismo*. In: STANGOS, Nikos. **Conceitos de Arte Moderna**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- HARRISON, Charles [et ali]. **Primitivismo, Cubismo, Abstração**. Tradução: Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.
- MERQUIOR, José Guilherme. **Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.
- MOLES, Abraham. **Teoria da informação e percepção estética**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1978. (2ª edição)
- MULLINS, Edwin. **Braque**. Tradução: Ana Maria Coelho de Souza. Editorial Verbo, 1973.
- PAREYSON, Luigi. **Problemas de estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PIGNATARI, Décio. **Cultura pós-nacionalista**. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- SÁ-CARNEIRO, Mário. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.
- STANGOS, Nikos. **Conceitos de Arte Moderna**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- SYMPHER, Wylie. **Do Rococó ao Cubismo na arte e na literatura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- VALÉRY, Paul. **La invención estética**. Tradução de Valeriano Bozal. In: **La balsa de la Medusa # 39**. Madri: Visor Distribuciones, 1990.
- WELLS, Herbert George. **História Universal**. Tradução: Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939.

