

## SÃ-CARNEIRO: UMA ESTÉTICA DO ESPAÇO

Ilka Valle de Carvalho

À falta de apoio ideológico consciente, a poesia de Mário de Sã-Carneiro se dedica a um puro esteticismo que tem muito a ver com a famosa "alquimia verbal", a "vidência" e o "desregramento dos sentidos" de Rimbaud: trata-se de uma exploração sensorial do mundo, uma busca de concreção da beleza captada por todos os estímulos dos sentidos. Não nos cabe verificar se Sã-Carneiro enveredou pelos caminhos dos "paraísos artificiais" (já em moda desde Baudelaire, e tão frequentados pelos decadentistas franceses) que Rimbaud demonstra haver experimentado ao criar algumas de suas *Illuminations*. De qualquer modo, parece incontestável o sentido de fuga que assume o esteticismo do poeta português, sua negação do mundo-como-está e mesmo a repulsa pela realidade imediata com seu cortejo de necessidades e desafios.

"Partida", o poema inicial de *Dispersão*, é uma "arte poética" em que esse programa estético já se revela por inteiro: "...A vida, a natureza, / Que são para o artista? Coisa alguma. / O que devemos é saltar na bruma, / Correr no azul à busca da beleza". Se a beleza não existe à mão, é preciso ir buscá-la em fontes inexploradas, imprecisas, e a missão do poeta "É suscitar cores endoidecidas, / Ser garra imperial enclavinada, / E numa extrema-unção de alma ampliada, / Viajar outros sentidos, outras vidas".

Estamos, pois, diante de um programa que põe de lado qualquer suporte metafísico, qualquer preocupação ética ou filosófica, e unicamente seleciona para seu uso a beleza que os sentidos proporcionam. Seu objetivo é expressar um mundo de percepções agudas, fantásticas, em que as permutações sensoriais traçam um vetor no mistério das coisas.

O espaço é a dimensão por excelência que o poeta "compreende": "Sei a distância, compreendo o Ar"; e em seu impulso de viagem através dos sentidos gostaria de dissolver-se no todo: "Ser coluna de fumo, astro perdido, / Forçar os turbilhões aladamente, / Ser ramo de palmeira, água nascente / E arco de oiro e chama distendido..." ("Partida").

Essa busca de integração nas coisas se respalda expressi

vamente em desvios sintáticos - e estilísticos, como observa Óscar Lopes: "Repare-se que uma importante zona da estilística de Sã-Carneiro é constituída pela constante indecisão (ou simples inversão lógica) sobre qual o sujeito e qual o objecto de acções como vibrar, oscilar, estrebuchar: ora é o poeta que oscila o ar, ora é o ar que oscila o poeta, ora é este que se oscila. Tal indecisão quanto ao sujeito e objecto vibratório estende-se a muitas outras acções, nomeadamente as da percepção visual ou quínestésica espacializada.(...) Esta preocupação de um entredar-se mais íntimo com o espaço, que, como vemos, se observa logo nas deformações da sua sintaxe verbal, produz, nas páginas mais características, uma verdadeira orgia de sinestésias."<sup>1</sup>

Essa linguagem testemunha a despreocupação de um conhecimento racional do mundo, evidencia a atitude passiva do poeta, encarregado apenas de captar as vibrações do cosmos, como sensível antena. Mais do que Fernando Pessoa, Sã-Carneiro se dedicará a decodificar as mensagens do "rei desconhecido", buscará ser o vate, ou o "vidente", segundo a ambição de Rimbaud (que este, entretanto, em sua profunda inquietude, levará à completa irrisão). Por isso a sinestesia (não certamente um recurso exclusivo da linguagem poética moderna) assume em sua poesia um caráter de obsessão: precisamente por desvendar propriedades desconhecidas e apenas intuídas dos objetos, planos ocultos aos sentidos humanos "normais", torna-se o veículo mais adequado à expressão de um universo quase-mágico, indefinidamente ampliado pela intuição.

Além da frequência com que se manifesta, a sinestesia tende sem dúvida nos textos de Sã-Carneiro àquela representação visual e espacial mencionada por Óscar Lopes. Esse modo gráfico de apresentar os fenômenos é possivelmente o traço mais característico da lírica de Sã-Carneiro: aí se encontra desde a sinestesia propriamente dita (transposição de percepção própria de um sentido a outro) à expressão plástica de abstrações - conceitos, emoções - em montagem acumulativa, ávida de apreender uma simultaneidade negada à linguagem racional. Observemos o processo através de exemplos que procuraremos ordenar e explicar como possível.

Em um verso como "Então os meus sentidos eram cores" ("Distante Melodia"), a sinestesia tem um valor genérico: os sentidos, no plural, não se especificam; "cores", por outro lado, é um designativo abrangente. Em "Grifam-me sons de cor e de perfume" ("Álcool") a transposição sinestésica torna-se mais complexa, envolvendo audição com



atributos visuais e olfativos ao mesmo tempo; mas ainda aqui o poeta se mantém num terreno de generalidades: não se descrevem os elementos sensoriais implicados na percepção de conjunto. O mesmo se pode dizer deste verso de "Partida": "A cor já não é cor - é som e aroma!" O sentido genérico dos termos coloca esse tipo de sinestesia num plano algo abstrato, como se o poeta apenas imaginasse a possibilidade de tal fusão de impressões sensoriais (efetivamente o poema é um convite à conquista de regiões imaginárias de entressonho). Entretanto, em "Listas de som avançam para mim a fustigar-me/Em luz" ("Nossa Senhora de Paris") já se tem uma representação plástica precisa da sinestesia: o som se decompõe numa imagem visual que inicialmente é apenas forma (listas) e que logo se vê acrescida de outro elemento: a luz. Do mesmo modo, em "Epígrafe" a impressão auditiva genericamente designada (som) encontra-se visualizada de modo impressionista em "som opaco" - para nos limitarmos a este sintagma dentro de um verso extremamente denso. E expressões como "balaústres de som", "ogivas de perfume" ("Distante melodia") compõem imagens em que os elementos não visíveis e vagamente indicados (som, perfume) se concretizam em formas arquitetônicas, graças à precisão semântica dos vocábulos "balaústres" e "ogivas".

Transcendendo a expressão do simples intercâmbio dos sentidos, a linguagem poética de Sã-Carneiro dá forma, cor e volume a noções só intelectualmente apreensíveis, e a estados mentais e emocionais - situa-os fisicamente no espaço, conforma, afinal, ao sentido da visão um mundo de realidades não sensoriais.

Embora haja alguns casos-limites em que se cruzam e se confundem conceitos, noções puramente intelectuais com expressões de referente emotivo, tentemos separar os exemplos que seguem em dois grupos: a) conceitos e b) emoções visualizados:

- a) 1. A própria maravilha tinha cor! ("Além-tédio").
2. Vêm-me lembranças doutro tempo azul/Que me oscilava entre véus de tule -/Um tempo esguio e leve, um tempo-Asa. ("Distante melodia").
3. Idade acorde de Inter-Sonho e Lua,/Onde as horas corriam sempre jade... (Id.).
4. Áureos templos de ritos de cetim... (Id.).
5. Escadas de honra, escadas só, ao ar... (Id.).
6. Irrealidade anil que em mim ondeia... (Id.).
7. Como Ontem, para mim, Hoje é distância. ("Estátua falsa").

8. Roça por mim, em longe, a teoria/Dos espasmos golfados ruivamente...("Como eu não possuo").

9. Idéia de olhos pintados...("Sete canções de declínio" - 2)

Também aqui o poeta pode limitar-se a uma indicação genérica como no primeiro exemplo, em que tanto o conceito "maravilha" como seu atributo "cor" permanecem indefinidos - e pode também dar-nos o tempo-objeto de "Distante melodia", a que atribui cor, forma, peso e situação espacial precisa. A propósito, note-se nessas horas que "corriam sempre jade" (verdes - de esperança - e raras como a pedra favorita das pequenas esculturas chinesas), nesse Ontem ou Hoje que são igualmente extensão, "distância", como a própria noção do tempo se subordina à de espaço. E aqui se pode acrescentar: mesmo em "Dispersão" (texto em que a linguagem poética se encontra canalizada em vias bastante racionais, dentro de uma sintaxe corrente e recursos imagísticos relativamente simplificados), o tempo é sentido como um sólido que obedece à lei da gravidade: "O tempo que aos outros foge/Cai sobre mim feito Ontem".

Acreditamos desnecessário comentar os demais exemplos, que falam por si mesmos. Entretanto, observemos que os dois obscuros versos de "Como eu não possuo" contêm uma dupla concreção: a "teoria" dos espasmos adquire consistência física (e movimento) através do verbo "roçar" e os "espasmos" eles próprios (a rigor não concretos) se revestem de uma qualidade visual inesperada - que é também um modo de ser ligado ao adjetivo verbal "golfados" - através do advérbio "ruivamente".<sup>2</sup>

Passemos ao segundo grupo:

- b) 1. Pilar da ponte de tédio/Que vai de mim para o Outro. ("7").
2. E a minha ânsia é um trapézio escangalhado...("16").
3. Nasciam num jardim as minhas ânsias...("Distante melodia").
4. Havia na minha alma outras distâncias,/Distâncias que o segui-las era flores...(Id.).
5. O luar batia sobre o meu alhear-me...(Id.).
6. Zimbórios-panteões de nostalgias,/Catedrais de ser-Eu por sobre o Mar...(Id.).
7. No meu mundo interior cerraram-se armaduras...("Tácturno").
8. Humilhações-luar sobre ímpetos de rubro,/Humilhações



- a lis, desforços de brocado;/Basílicas de tédio, arneses de crispado,/Insígnias de Ilusão, trofêus de jaspe e Outubro...(Id.).
9. A ponte levadiça e baça de Eu-ter-sido/Enferrujou...
10. Sobre fossos de Vago, ameias de inda-querer... (Id.).
11. ...Onde os panos de Arrás são esgarçadas saudades,/ E os divãs, em redor, ânsias lassas, absortas...(Id.).
12. Há roxos fins de Império em meu renunciar -/Caprichos de cetim em meu desdém Astral...(...)/E os meus remorsos são terraços sobre o mar...(Id.).
13. Panos de Arrás do que não fui emurcheciam...("O Resgate")
14. O pajem débil das ternuras de cetim...("Anto").
15. E ei-la, a mona [a vida] , lá está/Estendida, a perna traçada,/No infindável sofá/Da minha Alma estofada.("Ser radura").
16. Vou deixá-la [a alma] , decidido -/No lavabo de um café,/Como um anel esquecido.(Id.).
17. A lembrança violeta que animaste...("Último soneto").
18. Morreram-me meninos nos sentidos...("O fantasma").

Nesta lista de exemplos (selecionados entre muitos outros) observa-se claramente a tonalidade dominante na lírica de Sá-Carneiro, através de figurações de seus estados emocionais em geral negativos; apenas as citações de "Distante melodia" oferecem imagens de sentido positivo: aí estão evocações de um passado vagamente feliz que lhe volta à memória associado a uma melodia ouvida à distância; mas as ânsias que "nasciam num jardim", por exemplo - e que seriam então como flores ou ervas, portadoras de vida - opõem-se ao "trapézio escangalhado" de ânsias que têm algo de funambulesco e tragicômico, ou aos "divãs" propícios à vida estancada, lassa. Também a arquitetura magnificente dos "zimbórios-panteões de nostalgias" e das "catedrais de ser-Eu" pode reduzir-se ao pobre e inconducente "pilar da ponte de tédio". Do mesmo modo, as "distâncias" da alma cujo percurso "era flores", o espaço interior onde o eu se movimentava em liberdade e beleza, tem sua contrapartida nesse "mundo interior" onde se cerram armaduras. Na verdade, todas as imagens do mundo medievo aristocrático já trazem em si a marca da destruição: os "panos de Arrás" tão intimamente identificados às saudades que transferem a estas seu estrago, a ponte levadiça do passado enferrujada e inútil apartando do mundo os domínios da subjetividade.

Esses espaços interiores que o eu percorre em busca de sua própria identidade - inutilmente - constituem, aliás, um reiterado motivo poético que se transforma em símbolo (conscientemente construído) de frustração. O labirinto onde esse eu atônito se perde em "Dispersão", ou a sugerida galeria subterrânea de "Escavação" ("Divago por mim mesmo a procurar, / Desço-me todo, em vão, sem nada achar"), e em cujo âmbito vazio às vezes se depara um frágil apoio ("Subo por mim acima como por uma escada de corda...":16) adquirem fisionomia definitiva na série de *Indícios de Ouro*: transformam-se aí nos irrespiráveis "salões sem janela nem portas", interiores do castelo de solidão cuja ponte levadiça emperrada jamais descerá; o mesmo luxuoso recinto já introduzido em "Epígrafe" - a soberba decoração desfeita em pó - onde o eu acaba por encerrar-se voluntariamente: "Então eu mesmo fui trancar todas as portas; / Fechei-me a Bronze eterno em meus salões ruídos..." ("O resgate").

A famosa megalomania de Sã-Carneiro, que não passa de transparente máscara de sua profunda inadaptação à vida, exhibe precisamente nessas figurações de grandeza arruinada sua mais exata auto-análise. Toda essa imageria de fausto decadente pode reduzir-se a detalhes empobrecidos, às vezes adulterados, vulgarizados numa nota sarcástica, como o "salão de vermelho atapetado" de "Pied-de-nez", onde o poeta abriga sua "dor às cambalhotas", junto ao seu "cetim de ternura engordurado" e às "rendas todas rotas" de sua ânsia; ou o "infindável sofá" onde se senta desavergonhadamente sua vida-mona ("Serradura") - vida que vem a ser ainda aquela "mesma porta eternamente a abanar" ("Torniquete"). Mesmo no contexto de *Os últimos poemas*, com sua linguagem singelamente coloquial, quase depurada de adornos decadentistas, a angustiada interrogação existencial de "O fantasma" acomoda ainda um detalhe em "close-up" dos interiores derruídos: "A escada é suspeita e é perigosa: / Alastra-se uma nódoa duvidosa / Pela alcatifa, os corrimões partidos..."

A recuperação dos espaços exteriores que se observa no poema-fecho "Manucure" constitui um pequeno tributo de Sã-Carneiro ao momento do futurismo e uma evidente mudança de tom e forma sem antecedentes nem conseqüentes em sua obra. Nesse variado "bric-à-brac" semi-marinettiano, o "azul" dos inícios, o reino vago da beleza ideal, povoa-se de formas que são sobrevivências decadentistas e ao mesmo tempo simples figuras geométricas ou visões do mundo moderno. Na realidade, o que o poeta exalta é o próprio espaço onde cabem todas as formas, o ar onde tudo "se incrusta"; e mesmo a disposição ideogramá

tica do verso "É no ar que ondeia tudo! É lá que tudo existe!", copiando a espira de vapor a exalar-se da "banal chãvena de porcelana" - que se pode entender como experiência lúdica ou como simples blague (assim encara Fernando Pessoa todo o poema)<sup>3</sup> - inscreve-se também expressivamente entre as representações plásticas dessa estética que faz do espaço a dimensão privilegiada entre todas.

#### NOTAS DE PÉ DE PÁGINA

1. O. Lopes. *História Ilustrada das Grandes Literaturas. Literatura Portuguesa*. VIII, 29 vol. Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1973, p.675.
2. Comentando a presença e o simbolismo da cor em Sã-Carneiro, Cleonice Berardinelli observa que ao ruivo vai sempre associada uma idéia de sensualidade - o que pode levar a uma "tradução" (evidentemente empobrecida) do neologismo poético de Sã-Carneiro pelo advérbio "sensualmente". (Cf. Mario de Sã-Carneiro. *Poesias*. Apresentação de Cleonice Berardinelli. 2a. ed., Rio de Janeiro, Agir, 1965, pp. 19 e 31).
3. Cf. Cleonice Berardinelli. Ob. Cit., p. 69.