

EPA - Estudos Portugueses e Africanos

Número 4, 1984

Páginas 132 - 158

Uma Leitura de Sá-Carneiro

Vilma Arêas

Unicamp

"Apoiando-se em seu interior para tratar de eliminar o desafio da técnica, o indivíduo corre na direção de sua perda".

Walter Benjamin

"Interpretar é, em grande parte, usar a capacidade de arbítrio".

Antônio Cândido

Existe algo de desconcertante na prosa de Sá-Carneiro que incomoda os que sobre ela se detêm.

A poesia, em virtude de estar comprometida com princípios prosódicos e rítmicos tradicionais<sup>1</sup>, mesmo nas realizações mais ousadas, escapa do espanto e produz comentários sem dor.

Partilhando embora os mesmos temas (mas a confecção do motivo determina sempre os contornos do objeto)

a prosa é de outra qualidade e tem merecido análise cautelosas.

Maria Aliete Galhoz, em sua excepcional introdução à edição de Céu em Fogo<sup>2</sup>, põe o dedo na (talvez) principal ferida da coletânea: seu parentesco com formas narrativas consideradas menores - o romance policial, a literatura "negra" e formas próprias ao romance cor-de-rosa e ao melodrama teatral.

O ensaio é extremamente arguto, lendo os textos no pano de fundo dos movimentos estéticos de então e de agora, e sublinha sua intrínseca ambivalência:

"Para a literatura, trata-se de uma obra sui generis e eivada de lugares-comuns, excepcional e banalíssima, de primeira grandeza e de evidentes limitações". p.26

O nó que uniria fios tão díspares seria a própria personalidade do artista.

Na mesma linha, a ligação da obra com o homem é estabelecida em termos de desejo pelo próprio escritor, em carta a Fernando Pessoa:<sup>3</sup>

"...eu fui o que quis: a minha obra representa zebreadamente entre luas amarelas aquilo que eu quisera ser fisicamente: essa rapariga estrangeira, de unhas polidas, doida e milionária..."  
p. 175

Gostaria de examinar mais de perto tal contradição na prosa de Sá-Carneiro.

Num sentido mais geral, ela é imediatamente detectada pela coexistência, em sua arte, de elementos novos e arcaicos, o que de resto pertence à esfera das vanguardas<sup>4</sup>.

Num sentido mais particular, trata-se de interrogar o famoso excesso à superfície do texto, aquele "comércio de jóias poético"<sup>5</sup>, entretanto incapaz de protegê-lo das crises de seu tempo.

Certos procedimentos na estrutura do texto foram exercitados por românticos, decadentistas, futuristas, etc., mas os mesmos procedimentos não significam sempre a mesma coisa: o cruzamento do texto com a história é que lhes dá perspectiva e sentido particular.

No caso de Sá-Carneiro, tal cruzamento é responsável pelo timbre de fatalidade ou de desastre que os textos destilam e que a exaltação do esteta hiper-vibrátil não consegue neutralizar.

Que vivesse um excepcional momento de crise - política e estética - não significa que Sá-Carneiro dela tivesse consciência. De tudo só retém a revolta delirante contra a "turba normal", "a gente média, a gente tranquila", "os literatos de borra e café", incluídos no horror geral ao provincianismo, ao atraso e pobreza de Portugal, distante por força dos movimentos culturais europeus. A isso opunha seu desejo pelo "novo", sua idolatria do moderno.

Ao contrário de Pessoa, que aplicadamente dedicava-se a elaborar teorias estético-proféticas, com a missão de alçar Portugal à importância da era dos Descobrimientos, o que, de resto, a tacanheza do meio e a guerra européia acabaram por lhes negar a ansiada ressonância<sup>6</sup>, Sã-Carneiro é um intuitivo que combina tendências variadas sem qualquer espírito crítico e que se lança impetuosamente na corrente dos acontecimentos, fascinado pela moda.

Essa marca pessoal dá à sua produção um ar atabalhoado e desprotegido, não isento de uma certa tolice.

Através dela conseguimos vislumbrar, ao lado das atitudes adolescentes no afã de ser "do contra" e na certeza de ser "genial", a crise de um tipo de arte na virada do século XX (que se inicia de fato em 1914), arrastando consigo os pontos de apoio do artista.

É que os objetos do mundo têm um peso que atravessa a delicadeza do papel e deixam seu rastro mesmo nas produções que se desejam menos miméticas ou mais "de Além", para usarmos uma expressão do poeta.

Uma atitude possível, já que a indiferença não conta, será a tentativa de se abrir ao mundo e de se duzir seus objetos. Outra, a de engolir a poção amarga, de olhos fechados. Outra ainda, a de debater-se. Nosso poeta, parece-nos, exercitou as três.

A oposição amor/ódio referida respectivamente a Paris e Lisboa, resolve-se claramente no fascínio

pela cidade grande e no horror à província .

Paris "ungia-o de cosmopolitismo", a ele, um "amoroso do mundo, sôfrego de Europa".

Oposto a isso, a província: "com o seu suor, o seu cheiro a esterco, a sua hipocrisia, a sua saú de - e as suas casas brancas, seus telhados vermelhos , seus campanários, seus Manéis e Marias... Nunca pudera conceber como certos artistas - de quando em quando até legítimos artistas - cantavam as suas aldeias, tirando orgulho de haver nascido nelas. Ele por seu lado, vangloriava-se de, em todo o caso, ser duma capital européia"<sup>7</sup>.

Essas afirmações peremptórias não podem ser levadas totalmente a sério.

Por um lado Sã-Carneiro está preso à "província", que também pode ser lida como o passado: sobre a "maravilhosa escultura urbana" projeta-se a sombra das ameias dos castelos medievais, os seres citadinos retêm muitas vezes certo figurino romanesco, e o mistério metafísico persiste a despeito do ruído contínuo das máquinas modernas.

Além disso, as afirmações excessivas de que realmente pertence à "cidade magnífica", ao "solo admirável", as tentativas exasperantes de descrever "a capital assombrosa" são emperradas pelas exclamações e gritos de espanto demasiado, revelando-nos que, na realidade, Paris e Sã-Carneiro estão fora um do outro.

Muitas vezes o movimento dos enredos nos confirma isso: os personagens estão em Paris, mas vão

continuamente a Lisboa, como que para reabastecer o coração do ódio necessário a continuarem vivos, abandonando por momentos suas características de personagens em pose à imagem do autor; outras vezes, como em A Confissão de Lúcio, em "Mistério", em "Eu-Próprio O Outro", embora armado em Paris, o enredo acaba por resolver-se em Lisboa, cidade que atrai e prende o narrador em sua armadilha, embora dela ele se defenda. (O conflito é evidente em suas cartas, voltadas para a própria obra, mas também para Lisboa e girando a volta do que deixara).

Por outro lado, a grande cidade também está nos textos. Ao lado de prostitutas, lésbicas, viciados, etc, protagonistas a quem a modernidade abriu um lugar antes negado pelas estéticas bem comportadas, e que, nos textos, têm o corte dos personagens literalizados como malditos, surgem também aqueles representantes da proletarização maciça das metrópoles: as criaturinhas obscuras, as costureiras vulgares com embrulhos nas mãos, os caixeiros das lojas.

Evidentemente que nessa multidão cidadina - o grande tema do século XIX - não são observados os trabalhadores mais humildes como o fizera Cesário Verde, que para tanto não precisara mais que uma "luneta de uma lente só".

O quadro de agora não tem a perspectiva oferecida pela reflexão social. Numa só palavra, não aponta nenhuma contradição ou desnível a não ser, evidentemente, os opostos já citados do "gênio" versus a "gente nor

mal". Assim, o fulgor da "vida moderna" ou da "grande me  
trópole" garante uma visão colorida, mas desatada num  
mesmo plano.

Tal achatamento de perspectiva é derivado, sem dúvida, do lugar de onde falam os poetas: Cesário, combinando socialismo e observação informada pela análi  
se, procura revelar as essenciais relações subjacentes en  
tre a realidade externa e a interna<sup>8</sup>; Sá-Carneiro, que  
partilha com Cesário a mesma estrutura deambulatória co  
mo método de composição, "arde até o fim" entre o corte  
jo de imagens delirantes, não são advindas desse desloca  
mento contínuo, mas da alienação inerente à sua geração  
e classe social.

Apesar disso, "gente superior" como ele não pode mais proteger-se num círculo de distância. Se em Lisboa, ainda provinciana, Fernando Pessoa observa as costureiras pela janela, Sá-Carneiro, em Paris, esbarra nas ruas com a vulgaridade, é forçado a vê-la, com ela às vezes permitir-se algum episódio romântico, à semelhança dos príncipes com pobretonas<sup>9</sup>. Só que agora está bani da a inocência dos finais felizes, a "bondade de alma" não é mais passaporte para tais desfechos. Em vez disso, são observações de grande pragmatismo que às vezes cor tam o fôlego ao romanesco.

Em "Ressureição", resvalamos da busca do amor "raro", misturada a extravagantes devaneios eróti  
cos, para esta frase:

"... ensinar-lhe-ia que os grandes perfumistas são Deletrez, Houbigant, Lanthéric - que os mais esquisitos bombons saem das lojas do Boissier, do Marquis..."

"Céu em Fogo, p. 289)

Sentimos que a frase, proferida por esse duplo de Pigmalião, é dirigida aos "provincianos", diante dos quais Sã-Carneiro pavoneia seus conhecimentos "eu ropeus", mas, de qualquer modo, ela pespega "nessa mulher dourada" e nos "beijos arroxeados" a etiqueta comercial do perfil urbano - o anúncio.

Essa quebra do excesso, imposta sem dúvi da pela presença da cidade real atropelando a ficção, pode ser melhor observada no seguimento da aventura entre os dois:

"Como ia ser venturoso, como ia ser belo ... Na manhã seguinte esperava 3 mil francos de Lisboa".

A frase esboça a costumeira tentativa de vôo, mas perde altura e se esborracha no prosaico, representante do "real": é Lisboa que produz o suporte financeiro para as aventuras parisienses.

Nesse aspecto, com as contradições apontadas, Sã-Carneiro revela-se capturado pela cidade grande, muito mais fundamente do que através de seus protestos de que pertence a Paris, e é o que pode caracterizar o



aspecto "negativo" de sua prosa: o comércio com as formas de literatura popular, já citados por Maria Aliete Galhoz.

Não podemos nos furtar a um jogo de equivalências: assim como os "eleitos" são manchados pela presença dos "vulgares", a literatura "de Além" se macula com os mistérios folhetinescos (Céu em Fogo também não almeja revelar os mistérios de Paris?) a par de outras formas populares, como o policial.

Examinando o "Ultimatum" de Álvaro de Campos, Lind<sup>10</sup> observa que, no balanço geral que o poeta intenta fazer da literatura européia, dele estão excluídos os grandes autores verdadeiramente representativos do tempo. Explica tal ignorância pelo afastamento de Portugal do resto da Europa ainda em 1917, "e a notícia de novas correntes só muito parcialmente ter penetrado em Lisboa".

Ora, mesmo habitando Paris durante 4 anos, não parece ser maior a informação de Sá-Carneiro.

Os poetas e romancistas representativos da época não são mencionados e, dos grandes, só Balzac, morto em 1850, é citado e atacado com o vigor de um personagem "moderno" e participante das rodinhas artísticas parisienses de A Confissão de Lúcio:

"Porque isto, meu amigo, de se chamar artista, de se chamar homem de gênio, a um patusco obeso como o Balzac, corcovado, aborrecido, e que

é vulgar na sua conversa, nas suas opiniões não está certo; não é justo nem admissível".  
p.31

Em 1912, Sá-Carneiro comenta com Fernando Pessoa<sup>11</sup> :

"Livros importantes não têm aparecido ultimamente. Nas montras das livrarias apenas se ostentam volumes que já havia aí e alguns novos romances policiais - literatura que há anos já é a preferida pelos leitores de todo o mundo..."

Ao lado dessa forma popular<sup>12</sup>, o folhetim, a "pacotilha", é um tropeço que conscientemente procura evitar, em vão. Transfere seu poder de sedução para os personagens menores, como a atrizinha de "Ressurreição", que caminha radiante para "uma aventura literalizada em pacotilha" - exatamente aquela descrita pelo conto.

Ora, em carta a Fernando Pessoa, Sá-Carneiro admite um remoto elo de parentesco entre o ultraromantismo e eles próprios. Havia assistido ao célebre Antony na Comédia Francesa e entregara-se a seu fascínio:

"Foi bizarra a impressão que trouxe desse espectáculo. Naquela turbamulta de tiradas grandilóquas, na "demasiada" cena final, no decantado "Esta mulher resistia-me, assassinei-a", em tudo isso que faz assomar um sorriso ao especta

dor de hoje e que outrora provocava torrentes de lágrimas desde o galinheiro à orquestra - em tudo isso, de longe em longe, eu entrevi beleza, uma beleza parelha daquela que nós amamos - uma ampliação, um lançamento no infinito, no azul, na irrealidade - logo, no além - pela exageração-última da realidade". p. 75

O trecho é significativo e dispensa comentários.

Outras referências semelhantes podem ser encontradas: Inácio de Gouveia ("Ressureição"), imaginando ter sentido no passado uma especial tristeza "seguramente de um romance de amor", deixa-se envolver por uma "atmosfera velha":

"laços desfeitos, rubores, madeixas mortas; cartas perdidas, ramilhetes, elegias, perfumes olvidados... Werther, Antony, A Dama das Camélias..."

(Céu em Fogo, p. 276)

É de fato o teatro que especialmente o fascina e, nele, o music-hall. Explica a preferência através do mesmo Inácio de Gouveia:

"A noite esquecia-se pelos music-hall, em cuja atmosfera artificial sempre se aprazera tanto. Desviado dos teatros pelas inépcias burguesas

que, de contínuo põem em cena ao contrário per  
dia ali belas horas, fora do seu espírito; ape  
nas de olhos entretidos nos ricos cenários, nos  
maravilhosos desfiles, nas atrizes decotadas ,  
em chusmas de dançarinas nuas..." p. 297

É que em tal ambiente "maquilhado", "ungia  
se de cosmopolitismo".

Se passarmos por cima da tolice de jactar  
se de participar do divino mundo moderno, percebemos que,  
a despeito dos protestos da literatura de Além, é de aqui  
agora, da produção desencadeada pela técnica, pelos meios  
de comunicação modernos, que essas páginas se impregnam,  
em todo seu aspecto "banal", num namoro escandaloso e sem  
pre veementemente negado.

É evidente, entretanto, o intuito fracassa  
do de Sã-Carneiro em construir aquilo que a estética do  
folhetim aperfeiçoara ao mais alto grau: o corte, o sus  
pense, a manipulação precisa do mistério, contaminando-se  
aí com o romance policial, onde todas as marcas são sig  
nos que exigem decifração.

Os contemporâneos de Sue, afirma Bory<sup>13</sup>,  
denunciaram o parentesco do folhetim com o teatro:

"O folhetim não é mais que um teatro móvel que  
sai em busca dos espectadores, em vez de aguar  
dã-los". p. 24

O deboche, o artificial, o vício a que Sã-

Carneiro tantas vezes se refere em relação à sua arte, tem a ver com seu pedantismo, em seu caso uma pírqueta do desespero, mas também relaciona-se com uma espécie de traição à grande arte, que privilegia o "literário" e despreza o "espetacular".

Maria Aliete Galhoz, no ensaio citado, refere-se ao seu metaforismo como uma "féerie" de boca de cena, e mais uma vez acerta em cheio.

O movimento estonteante das imagens que faz com que tudo se transforme em tudo, enriquecido, na prosa, pela "aventura", mas partilhando com o poema do mesmo espetaculoso de cenário, resulta num espetáculo de mágica para os olhos e não para o "espírito", como o exige a estética do bom gosto. A cascata de imagens, brilhos de ouro e latão, a lantejoula e a estrela, funcionam como "dêcor" permanente do texto: cenário, iluminação, maquilhagem, vertigem gramatical.

A paixão do escritor pelo carrossel ou pela figura da bailarina, o querer possuir antes seu movimento que seu corpo, tem a ver com o "mistério" e "vagueza" defendidos como princípios estéticos, mas também, insuspeitadamente, referem-se à busca exasperante de um tipo de linguagem extremamente moderna que, talvez como o cinema, prefira mostrar a dizer.

Ora, a concordarmos com Hassan El Nouty<sup>14</sup> de que a grande aventura teatral dos tempos modernos foi a promoção do espetáculo visual e a subordinação do dizer ao mostrar, Sã-Carneiro, perseguindo outros projetos,

também contaminou-se com tal heresia. Mesmo que a "vulgaridade" seja apenas admitida na atitude refinada do blase: a vida não consegue regressar ao Oiro antigo e resume-se em coisas detestáveis - leitura do "Matin", zumbido de moscas, comichões, folhetim da "Capital"<sup>15</sup>.

A lição de Walter Benjamin extraída por Modesto Carone<sup>16</sup> afirma que a modernidade em literatura também passa pelo processo geral de reificação no mundo dominado pela mercadoria.

Desde Luis Felipe, o desaparecimento da vida privada na grande cidade exige uma compensação realizada entre quatro paredes, e coincidindo com a interiorização das ruas efetuada pela construção das galerias.

O desafio lançado ao "homem privado" pelo desenvolvimento técnico, é paralelo ao antagonismo que se aprofunda entre a produção estética, apoiada na defesa da arte pela arte, e a produção jornalística, que tratava de organizar o novo mercado dos valores intelectuais, em alta crescente, afirma Benjamin.<sup>17</sup>

A arte começa a duvidar de seu papel (de que lugar, para que e para quem fala o artista?) e, deixando de ser útil, só lhe resta fazer do novo seu maior valor.

Ao homem urbano é imposto um desligamento progressivo da vida pública: torna-se exilado e anônimo, sem base material para uma auto-definição. Ora, são os objetos que cumprem esse papel, funcionando como veículos de identificação. Colchas e fronhas, estojos, o mobi

liário, em suma, laçadas da "vida íntima", passam a compor as marcas de um universo interior. A leitura dessas marcas, observa ainda Benjamin, faz nascer o romance policial.

Em Sã-Carneiro podemos acompanhar o desespero dessa desapareição ("dispersão") enquanto ser social e concreto, levando-o a duvidar da própria existência física.

Os objetos mesmos do uso cotidiano não cumprem a função de materialidade para a auto-definição do poeta, pois, de um lado, estão interminavelmente diluídos, transformados em literatura; de outro, o cenário "íntimo" é também atropelado pelo "público", exposto que fica ao progresso técnico.

"Mistério"<sup>18</sup> pode nos servir de exemplo. Entre a metrópole e o campo desenrola-se essa história pretensamente de mistério policial, mas possível de ser inteiramente decifrada por qualquer esquema místico-transcendente. (Não será ã toa que as vãs diligências policiais são suplantadas pela verdade do poeta-louco, habitante dos arredores).

O enredo pode ser resumido no seguinte: a impossibilidade terrena da união completa entre dois seres - principalmente se um deles é de exceção, alguém "de frente sagrada". Se acaso tal união acontece, advém a morte: ao mundo pertencem os corpos dos amorosos, enquanto, galgando a janela, desatam-se as almas em forma de "uma grande e estranha chama".

O dramático final ("Triunfo? Quebranto? Mistério, perturbador mistério...") não consegue ocultar, com sua chusma de reticências, uma charada já formulada pelo mais velho espírito romântico.

Entretanto, entre cenários e sussurros, po demos também "ouvir uma outra história a do artista sem ponto de referência possível no mundo moderno<sup>19</sup>: o ôni bus, com seu barulho de ferragens, fazia deslizar rostos e objetos do interior e exterior, transformando sua alma "de hoje" em "vidros partidos e sucata leprosa".

Se se refugiava entre as quatro paredes de seu quarto, toda a mobília e os reposteiros, "as ca deiras, o guarda-vestidos de mogno" perseguiram-no para darem cabo de sua vida, obrigando-o a fugir para o corre dor. Uma imagem cerra a possibilidade de refúgio para dentro:

"a sua alma era uma casa enorme, no inverno, com a mobília atravancada, forrada de serrapilheiras, e as janelas abertas por onde o vento se engolfava sibilante... e muito pó, sobretudo muito pó, em grandes rimas de livros e manuscritos..."

(Céu em Fogo, p. 129)

Ao contrário, quando encontra a amada, o dentro modifica-se:

"As serapilheiras tinham voado, descobrindo môveis de marfim e prata..." p. 149



Mas o conto acaba por negar tal porto ao "barco desgarrado", como vimos.

Todos os outros trabalhos de Céu em Fogo, de uma maneira ou de outra, lidam com a contradição tematizada por "Mistério".

O entusiasmo com que Sã-Carneiro saúda a "modernidade" tem muito de atitude, e do comportamento atribuído a um artista "sedento de Europa". Na verdade, sua mágica maior é a tentativa de transformar a grande metrópole, o exterior objetivo, em interioridade, dormir com Paris como se fosse, o poeta, uma mulher, transformar a cidade em algo pequenino, a ser guardado, como um objeto, em suas gavetas, fixá-la dentro de si "como quem pregasse com alfinetes, lentamente, cuidadosamente, uma grande peça de linho". (O Fixador de Instantes)

Girando num movimento contrário, a mulher se volve lugar: tem aromas de ilhas e torna-se crepuscular; à semelhança de Paris, o poeta chama-lhe cobra, percorre seu corpo como a um labirinto e mergulha nele como se se lançasse no oceano ("e em verdade houve um marulhar de vagas"). De qualquer modo, a posse da cidade e a posse da mulher só se faz possível mediante um assassinato ritual.

O fim do conto quebra-se em paradoxos: nunca mais esquecerá os beijos, pois logo os perdeu, nunca mais olvidará os seios, pois mal os tocou. O próprio poeta vive porque "desce da vida", porque morre, metamorfosea-se, através da linguagem literária ("estilizei-me"), em tempo parado.

E é também a própria literatura que tranca as portas ao refúgio no interior:

"E com que ternura se encontrava hoje de novo em seu quarto banal de hotel modesto, mas ainda nessa vulgaridade tão interessante: pois era o quarto de hotel, característico, tradicional de Paris, que desde criança vemos nas gravuras dos romances populares: com o seu fogão, e sobre ele, o seu relógio de redoma, os seus dois castiçais - o "parquet" encerado - na janela, os reposteiros de cretone, às ramagens..."

(Céu e Fogo, p. 339)

Os objetos, pois, ponto de apoio material para a identidade do homem, perdem sua função e sua força e só podem ser experimentados se diluídos na vulgaridade do "romance popular".

Dentre os objetos, a máquina faz-se personagem insidiosa no universo de Sá-Carneiro e frequentemente ouvimos sua trepidação contínua ameaçando a "Quimera" literária.

Tal acontece em parte pela inspiração futurista, mas sem dúvida pelo peso do objeto real, que acaba por se impor como representante da vida moderna.

De algum modo ela resolve a ambiguidade congênita do poeta: se dela se serve para a confecção de íntimas metáforas (sua alma é um líquido verde, oleoso e turvo, enlatado, sua vida é composta de losangos de zin

co torcidos, seu coração, artefato industrial, deseja transformar seu próprio corpo num fio, aguçado em gumes cortantes de aço, etc) é ela que, respondendo a uma necessidade de composição, promove a derrocada do sonho, seja pela interrupção de um simples devaneio (a buzina ou qualquer outro ruído dissonante desperta o poeta do sonho com a paisagem rural) à destruição total do homem.

Não nos esqueçamos que o professor Antena, misto de cientista, mago e artista, é destruído porque desperta, na outra vida, "entre uma Praça pejada de veículos, entre uma oficina titânica, no meio de maquinismos vertiginosos, alucinantes", que terminam por aniquilã-lo "o ventre aberto numa estranha ferida cônica..."

("A Estranha Morte do Professor Antena")

Misturando narrativa policial e mítica (infundáveis relatos do rompimento do pacto homem/criador sobre o segredo da vida) a limpidez do conto nos avisa que a civilização industrial varria de seu bojo o artista, com seus mistérios, sua palidez, seu trabalho solitário.

Tais relações perigosas são denunciadas em vários trechos de sua obra, momento em que ouvimos sua reclamação irritada pelo controle e manipulação da "grande arte" por parte da propaganda e dos jornais.

Estes o encantam enquanto maquinismo (o ruído das máquinas rotativas do Matin, ou "o sortilégio moderno 'da grande informação', etc), mas não enquanto

árbitro da Arte.

As críticas dos jornais parecem-lhe "palemas" e peremptoriamente afirma em "Torniquete" que

"Meses depois, as gazetas,  
Dirão críticas completas,  
Indecentes e patetas,  
Da minha última obra..."

Por seu turno, A Confissão de Lúcio, por mais que combine mistério e sedução, artistas malditos e erotismo, revela-se a tal respeito, a reflexão mais consequente sobre a arte, sua utilidade e suas novas relações com a sociedade industrial.

Para que possamos discutir essa afirmação, é preciso que levemos em conta a homologia que Sã-Carneiro estabelece entre mulher e obra.

Cleonice Berardinelli<sup>20</sup>, em um ensaio sobre a novela, já o notara:

"Marta, que estabelece um equilíbrio precário entre o poeta das Brasas e o autor da Chama, desaparecera, e volara-se em silêncio como se extinguia uma chama..."

A metaforização do corpo da arte, no caso, o texto, em corpo feminino, pode ser observado em outros contos<sup>21</sup>, com a mesma função de sempre - fornecer aos iguais (artistas), isolados em sua "genialidade" e impedi

dos de qualquer comunicação, uma possibilidade de alternância, ponte para a comunicação interpessoal e trânsito no mundo.<sup>22</sup>

Que isso seja vedado aos artistas, que a sua criação seja "inútil" e arraste com sua morte o próprio ser do homem, compõe o traçado de um crime obscuro, cuja responsabilidade não pode ser da alçada do indivíduo

É isso que nos diz Lúcio, pateticamente:

"... morto para a vida e para os sonhos: nada podendo já esperar e coisa alguma desejando - eu venho fazer enfim a minha confissão: isto é, demonstrar a minha inocência".

"A Confissão de Lúcio, p. 17)

O prefácio dessa novela é um prodígio de transparência e ambiguidade: de um lado, segue todos os procedimentos da novela policial, misturada a ingredientes romanescos, "negros", ou "absurdos"; de outro, só temos de aceitar as equivalências propostas e ouvir com simplicidade as afirmações do protagonista - não se trata de um vulgar "crime passional", nem mesmo de uma novela. Fará apenas uma exposição clara dos fatos: "a minha confissão é um mero documento".

Ora, lugar-comum de narrativas desse tipo, tal afirmação sugere que a matéria de A Confissão de Lúcio pode ser lida - e a isso o narrador nos convida - co

mo uma demonstração direta da situação sem-saída para os artistas "mortos-vivos", os "desencantados", a quem só restavam a auto-destruição e a destruição da obra.

Não por acaso, quase todas as narrativas de Sã-Carneiro se compõem de pequenos assassinatos. Não por acaso também, no último capítulo da novela, preparando e fazendo parte do final "misterioso", o narrador nos fornece uma versão em negativo (ou positivo) do mesmo episódio: o artista não se dobra perante as exigências do grande empresário e prefere destruir a própria obra. Enoja-o o bando de literatos, dramaturgos, jornalistas, que lisonjeiam o empresário de quem dependem:

"Uma grande náusea me subira por tudo quanto to  
cava à arte no seu aspecto mercantil. Pois só  
o comércio condenara a versão nova da minha pe  
ça". p. 151

Comércio que, no nível pessoal, isto é, nu  
ma outra camada ou registro do texto, chama-se promiscui  
dade e que, não sendo também aceita pelo narrador, acar  
reta a destruição da obra pela segunda vez - gesto me  
canico e repetitivo que aprisiona em si o mesmo homem, mor  
to.

O que, portanto, caracteriza como pungente a obra de Sã-Carneiro é a presença de suportes reais sub  
jacentes às fantasias e construções mais delirantes, e que garantem sua coerência e dimensão literárias. Não por

acaso, as narrativas mais diretas e enxutas - em comparação com a exuberância das outras - sejam "A Estranha Morte do Professor Antena" e A Confissão de Lúcio, em que o "drama" da arte brilha à tona.

Utilizando procedimentos românticos lato sensu, pela exacerbação do uso Sã-Carneiro chegou a resultados profundamente diferentes: em vez da "dor", "angústia", "mistério, etc., de que tanto nos fala, oferece ao nosso olhar um objeto absolutamente artificial, no qual o sobrecarregado do decôr produz um efeito mínimo de ilusão.<sup>23</sup>

Ilusões, sabemos que ele as tinha. Bastam nos ler Manucure e Apoteose e a interpretação do "território do Ar" (via experimentos da pintura contemporânea) como espaço de conquista e como mediação de volta ao passado (numa carta, fala do ar como de um "oceano aéreo").

Nos poemas, as palavras são de saudação à idade moderna, mas o ar, o "grande fluido insidioso" transforma o grotesco em esbelto, a palhinha das cadeiras em "heráldicas tênues", a "chávina banal de porcelana" em "curvas gregas de ânfora", etc.

Esse movimento de recuo pertence ao campo do devaneio, pois na prática, como vimos, tal fuga foi-lhe cortada: a busca exasperante da aura esbarra na pança disforme do "grande empresário".

Resta-lhe arder até o fim, capitulando ante a realidade prepotente e presa do jogo coisificante da alienação.

Mas essa capitulação é o que nos mostra o mundo quebrado pelas relações de trabalho da sociedade moderna e o lugar problemático que, nele, ocupa uma arte já irremediavelmente dividida.

---

NOTAS

1. Confira-se MONTEIRO, Adolfo Casais, A Poesia de Presença, Rio de Janeiro, MEC, 1959; confira-se o próprio SÁ-Carneiro, Cartas.
2. SÁ-CARNEIRO, Céu em Fogo, Lisboa, Ática, 1965.
3. idem., Cartas a Fernando Pessoa, Lisboa, Ática, 1958.
4. Confira-se TORRE, Guillermo de, Historia de las Literaturas de Vanguardia, Madrid, ed. Guadarrama, 1971 e, no caso específico do vanguardismo português na geração de Orfeu, LIND, Georg Rudolf, Estudos sobre Fernando Pessoa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.
5. Maria Aliete Galhoz, citada por LIND, op.cit.p. 53.
6. LIND, op. cit.
7. Céu em Fogo, p. 298.



8. Cf. MACEDO, Helder, Nós-Uma leitura de Cesário Verde, Lisboa, Plátano ed., 1975.
9. A poesia, contudo, não aposta na sentimentalidade, nem recua diante do registro brutal. Confira-se "Crise La mentável": "Não ter receio de seguir pequenas/E convi dâ-las para me por nelas -/Ã minha Torre ebúrnica abrir janelas,/ Numa palavra, e não fazer mais cenas". (Gri fos nossos). Albano Nogueira, in Jornal de Letras(Lis boa), ano IV, nº 90, narra as vicissitudes do verso acima sublinhado com a censura portuguesa.
10. LIND, op. cit.
11. SÁ-CARNEIRO, Cartas a Fernando Pessoa.
12. Fernando Pessoa não ficou infenso à sedução do gêne ro policial, como o demonstra o trabalho de SOARES, Fernando Luso, A Novela Policial-Dedutiva em Fernan nando Pessoa, Lisboa, ed. Diabril, 1976.
13. BORY, Jean-Louis, Tout Feu Tout Flamme, Paris. Galli mard, 1966.
14. HASSAN EL NOUTY, Théâtre et Pré-Cinéma, Paris, ed. Nizet, 1978.
15. SÁ-CARNEIRO, o poema "Serradura".

16. CARONE, Modesto - "Álvares de Azevedo, um Poeta Urbano", in "Folhetim", jornal "Folha de São Paulo", 13 de setembro/1981.
17. BENJAMIN, Walter, "Paris, capitale du XIXe. siècle" in Poésie et Revolution, traduzido por GANDILLAC M., Paris, Les Lettres Nouvelles, 1971.
18. in Céu e Fogo.
19. Eis o que afirma o narrador, no mesmo conto:  
"Muita vez o artista pressentira que lhe faltava qualquer coisa que os outros possuïam/.../ Fosse o que fosse, tinha a certeza de que se resumiria num ponto de referência". p. 149.
20. BERARDINELLI, Cleonice, "A Confissão de Lúcio" in "Colóquio/Letras", nº 26, dez/1963.
21. SUSSEKIND, Maria Flora - Sã-Carneiro - Discurso Literário - inédito.
22. Em "Ressureição", o amor entre Inácio e Etienne passa pela mediação de Paulette, que se constrói com os elementos definidores de obra, para Sã-Carneiro: audaciosa, entregara-se à chama, ardera até o fim. Remetemos à carta citada no início deste trabalho (a obra é uma rapariga estrangeira, debochada, "ardendo loucamente", etc.)

23. Não podemos perder de vista que o tão propalado mis  
tério é criado, em primeira instância, na esfera da  
própria linguagem: contradições de ordem semântica  
(olhos dum brilho fulgurante - mas não brilhavam, as  
janelas abertas continuavam cerradas, etc), neologis  
mos, agressões sintáticas, desenvolvimento das sines  
tesias em enredo (o Lord era a morte da rapariga mas  
carada), etc, etc, etc.

Esse movimento de esgarçar as figuras, desenrolando  
as ou distendendo-se, talvez seja responsável pelo  
acabamento frouxo dos contos; a poesia, ao contrário,  
é regida pela tensão e contensão, pois, manipulando  
às vezes as mesmas figuras, abandona a tagarelice (o  
enredo) a favor da alusão.

#### OBRAS CONSULTADAS DE SÁ-CARNEIRO:

1. Céu em Fogo - Lisboa, Ática, 1965.
2. A Confissão de Lúcio - Lisboa, Ática, 1973.
3. Poesias - Lisboa, Ática, 1953.
4. Cartas a Fernando Pessoa - Lisboa, Ática, 1958.

(texto elaborado para o Colóquio sobre Modernismo e Van  
guarda, na Universidade de Sta. Bárbara, Califórnia, em  
abril de 1982. Inédito).