

A CONFISSÃO FILOSÓFICA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Marcelo Chiaretto*

RESUMO:

Este ensaio pretende demonstrar a presença de determinados traços característicos da filosofia "romântico-alemã" de F. Schlegel e Novalis na obra literária A confissão de Lúcio, do escritor português Mário de Sá-Carneiro.

PALAVRAS-CHAVE: *Modernidade, Literatura Portuguesa, Romantismo Alemão.*

"L'art doit mourir pour que l'art puisse survivre."

Tristan Tzara

As últimas décadas do século XIX podem ser encaradas como um momento definitivo para a história das artes no Ocidente. A valorização da mentalidade alerta aos benefícios da ordem e do progresso, aliada ao esforço pela racionalização e mecanização da vida afirmavam e concretizavam a vitória da classe burguesa sobre quaisquer setores que até então não participavam – ou não pretendiam participar – de tal avanço "tecnológico e econômico". Como um dos principais resultados dessa política, instigou-se inevitavelmente à marginalização social toda atividade improdutiva, conduzindo assim, aqueles que se dedicavam à arte, a uma inevitável angústia e insatisfação com o mundo exterior. Fora da hierarquia social, os artistas passariam muitas vezes a ostentar o papel do vidente, do profeta, crente no poder transformador da arte e na sua missão pedagógica, redentora do homem.

Nessa perspectiva, verifica-se que ao artista surge a necessidade de uma urgente decisão: ou seria a favor do entreguismo, ao incorporar o progresso

* Mestre em Teoria da Literatura, 1996.

e nele participar; ou seria a favor da resistência, lograda através do suicídio ou através do vínculo a uma atividade monologante estritamente estética. Nesse caso, o alvo principal a ser combatido firmar-se-ia na disciplina canônica clássica, vista como uma camisa de força, reflexo de uma concepção burguesa tradicional, que indicava para a arte uma função moralizante e ajustadora, fundada enquanto um instrumento apto a veicular ensinamentos e verdades, com o objetivo deliberado de agradar e ser útil ao público.

Depreende-se daí a existência de um certo constrangimento, ou mesmo de um certo ressentimento do artista pelo fato de criar em um mundo onde o processo artístico ou não era reconhecido, ou, quando era, o que se reconhecia era apenas a sua capacidade doutrinária, ou seja, a sua capacidade de legitimar o mundo do comércio e da exploração. A perspectiva de esgotamento no "fazer arte", como primeira conseqüência, acabou por incitar a formação de correntes artísticas que, de forma sempre impetuosa e radical, passaram a enfatizar a morte da arte, a morte capaz de, paradoxalmente, dar origem a um renascimento: nas palavras do romeno Tristan Tzara, "*l'art doit mourir pour qui l'art puisse survivre*".

Bem entendido, o que se buscava era uma descolagem, ou melhor, um descompromisso com o mundo exterior. A arte clássica tradicional primava, sobretudo, pela representatividade. A arte auto-proclamada moderna buscava, dessa forma, extravasar essa representatividade, ao expressar não simplesmente a realidade exterior, mas, principalmente, a realidade interior do indivíduo – sua identificação caótica enquanto sujeito – e suas inquietações no que se refere à criação estética e ao seu papel enquanto artista. Visar-se-ia desmitificar o fazer artístico, evidenciando-o enquanto farsa e jogo de ardis, manipulado por aquele que assumidamente faz *arte*. Romper-se-ia com a *mimesis* aristotélica e firmar-se-ia um novo horizonte de exploração, logrado a partir da ênfase na subjetividade do artista. O processo artístico, que se auto-aniquilava ao expor a sua artificialidade e ao contestar a verdade que nele deveria estar imanente, alcançaria a sua auto-criação.

Cometer-se-ia uma incoerência ou, antes, uma negligência, caso não se considerasse o fato de que o estabelecimento da crise do modelo representacional

(em uma preocupação estritamente literária) não é um privilégio dos movimentos modernistas finiseculares. Tal crise pode ser notada em Shakespeare e Cervantes, em Rabelais e Diderot, e sua formulação teórica em termos filosóficos e literários vem desde o final do século XVIII com o advento do *Frühromantik*, o Romantismo alemão de Jena, o mesmo de Friedrich Schlegel (1772-1829) e Novalis (1772-1801).

Profundamente enraizado nas idéias do filósofo alemão Kant – que, ao determinar a noção de "finalidade sem fim", logrou colocar no centro do fenômeno estético a idéia de jogo, irreduzível à de *mimesis* –, esse Romantismo esforçou-se por estabelecer novas concepções de arte em que se caracterizassem a negação e a ruptura com os cânones tradicionais do passado. Considerado como o romantismo teórico, o Romantismo de Jena visava a inauguração do projeto teórico literário, ao expor a questão crítica da literatura em suas determinações histórica e conceitual. É importante salientar que até então era de extrema complexidade fazer tais especulações, já que imperava a disciplina canônica clássica a dificultar uma maior criticidade – tanto conceitual como histórica – na literatura. Firma-se, então, na perspectiva do Romantismo de Jena, um ambiente para o exame da história das relações que a literatura demonstra ter com a sociedade e com a política. O escritor, que antes ficava exposto a normas limitadoras e estanques, passa a assumir uma função social inédita. Instaure-se dessa forma um horizonte de revolta contra o imperialismo da Razão e do Estado, um impulso contra o totalitarismo do Sistema.

A necessidade de se estabelecer uma literatura auto-suficiente, em contraste com a literatura pragmática da tradição, determina a fundação da modernidade estética, com o surgimento de uma perspectiva inovadora da arte enquanto jogo, expressão da ênfase na sua capacidade de simular, fingir e ludibriar. Segundo Friedrich Schlegel, em um de seus fragmentos mais significativos:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os gêneros separados da poesia e estabelecer um contato da poesia com a filosofia e a retórica. Ela também quer, e deve, fundir às vezes, às vezes misturar, poesia e prosa, genialidade e crítica,

poesia artística e poesia natural, tornar a poesia sociável e viva, fazer poéticas a vida e a sociedade, poetizar o dito popular, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de cultura maciça, animando-a com as vibrações do humor. (...) Somente a poesia pode se tornar, como a epopéia, um espelho do inteiro mundo circundante, um retrato da época. E contudo pode também, no mais das vezes, pairar suspensa nas asas da reflexão poética, eqüidistante do que é exposto e daquele que expõe, livre de qualquer interesse real ou ideal, e potencializar continuamente essa reflexão, multiplicá-la como uma infinita série de espelhos. (SCHLEGEL, 1994: 99).

A "poesia universal progressiva" buscaria a sua concretização ao estabelecer uma irônica síntese de *poesia e filosofia* – vale dizer, de *imaginação e razão*: transformaria a vida e a sociedade de forma artística, moldando-as em forma de (re)criação, como no verbo latino *tingo/fingere*, daí *fictionem* – ficção –, ao mesmo tempo em que potencializaria reflexões infinitas sobre os processos de exposição da arte. Dessa forma, o "mundo circundante e sua cultura maciça" seriam questionados em sua ficcionalidade e falseamento, enquanto a poesia assumiria um tom legitimador e universalizante.

F. Schlegel formaliza assim a "Ironia Romântica" (*Romantische Ironie*), através da qual pretende patentear uma concepção da arte enquanto ação autônoma, ativa, lúdica, baseada no caos e na antinomia. Uma poética que representasse tais propostas deveria colocar o ideal mimético clássico – e suas proposições no que tange ao equilíbrio, à objetividade, à estrutura e à legibilidade – em segundo plano, para que assim se evidenciasse a nova realidade do processo artístico, qual seja, o destaque aos seus próprios mecanismos de construção, através dos quais se instalaria o universo transgressor de toda obra de arte moderna.

A obra literária *A confissão de Lúcio*, publicada pelo escritor português Mário de Sá-Carneiro, na Europa de 1913 – onde vigoravam essas preocupações com o "fazer artístico" –, utiliza recursos e mecanismos possivelmente identificáveis como típicos da ironia formulada e teorizada pelos românticos alemães. Pode-se notar, na obra, a presença de um sujeito do enunciado e de um sujeito da enunciação, sendo que este parece assinalar criticamente aspectos de construção da obra em um processo de exposição e questionamento do próprio fazer literário, o que indicaria a consciência do material trabalhado. A estrutura semântica ambígua e aparentemente fragmentada da obra pode ser vista como uma contraposição ao ideal clássico

de totalidade, legibilidade e estrutura, pois estabelece uma narrativa cuja construção descontínua do sentido lhe dá um caráter instável, podendo-se identificar uma permanente indecidibilidade, conformadora de uma possível negatividade expressional. Essa narrativa revelaria uma premência, não de se defrontar com o sentido estabelecido, mas sim de demonstrar ser a linguagem insuficiente para fixar sentidos, configurando-se como primordial na obra o ato estético em si, ou seja, a construção e a produção do texto.

Os vazios detectáveis na aparente fragmentação da estrutura textual, como também a duplicidade de níveis narrativos com que se defronta o leitor, dividido entre as perspectivas do narrador e do autor implícito, caracterizam *A confissão de Lúcio* como uma obra de complexas interações autor/leitor e narrador/narratário. Essa obra estaria assim firmada sobre uma estrutura comunicativa capaz de expressar um convite a uma leitura irônica, moderna, ou seja: atenta, lúcida, ágil. Pode-se dizer que a ironia romântica seria aí trabalhada em todo o seu caráter desmitificador, considerando-se que o autor parece romper com a ilusão artística, ao demonstrar, seja através da organização do código, seja através da técnica de *mise-en-abyme*, que a obra é feita de material manipulado, elaborado em uma perspectiva de "arte como arte", o que tornaria visível a sua essência fictícia (e, por que não dizer, enganadora). Elementos de ilusionismo e de anti-ilusionismo seriam trabalhados em conjunto, reafirmando assim a concepção da ironia como coexistência de contrários.

Poder-se-ia mesmo avistar aí a consciência e a valorização da contradição expressas pelos românticos alemães. Segundo Blanchot, no romantismo alemão:

Decide-se tomar como pouco importantes certos traços, mas outros como os únicos autênticos: por acidental o gosto pela religião, por essencial o desejo da revolta; por episódica a preocupação com o passado, por determinante a recusa da tradição, o apelo ao novo, a consciência de ser moderno; por traço momentâneo as tendências nacionalistas, por traço decisivo a pura subjetividade que não tem pátria. E se, finalmente, todos esses traços juntos são reconhecidos como igualmente necessários, como são opostos uns aos outros, então o que acaba sendo o tom dominante não é o sentido ideológico de cada um deles tomado em particular, mas sua oposição, a necessidade de se contradizer, a cisão, o fato de ser dividido, e o romantismo, assim caracterizado como a exigência ou a experiência das contradições, só faz confirmar sua vocação de desordem, ameaça para alguns, promessa para outros

e, para outros ainda, ameaça impotente, promessa estéril. (BLANCHOT, 1988: 3-4).

Apresentando-se como promessa estéril, ameaça impotente ou ação capaz de instalar uma contradição dentro da própria tradição (ao estabelecer uma espécie de *mimesis metalingüística* na narrativa), a obra do autor português indiciaria um apelo ao novo, seja pelo caráter experimental, seja pelo caráter polêmico, demonstrando assim de forma enfática a consciência de ser moderna.

Ao lado desses elementos internos da obra, é interessante considerar o contexto histórico-literário de Mário de Sá-Carneiro, em que não se pode deixar de referir um fato essencial: esse autor compôs, em conjunto com outros escritores, o grupo da revista *Orpheu*. Esse grupo, fundamento do modernismo português do início do século, caracterizava-se por uma produção poética de evidente caráter estético, cujos ideais de desmitificação da arte se equiparavam, de certa forma, aos ideais românticos já mencionados. Marco da modernidade em Portugal, ao unir a filosofia (reflexão) com a literatura (arte), o grupo do *Orpheu* expressou idéias coincidentes com as da ironia romântica. Esta revelaria nas obras do referido grupo (e especialmente na obra do autor em referência) uma "magia" iconoclasta, uma necessidade de ruptura caracterizadora da própria tradição moderna, já definida como "a tradição da ruptura" por Octavio Paz. (1984: 18).

É importante mencionar que o romantismo alemão de Jena não se resume na formalização da ironia romântica. Vale dizer que a produção teórica do movimento visa a referências variadas que delimitam preocupações díspares, seja na mística religiosa, seja na política nacional, seja na análise de outros aspectos da cultura artística. As concepções do movimento contribuíram para motivar, ou mesmo delinear, todo um processo de reavaliação do trabalho artístico, determinando um ponto de vista estético que pôde, mais tarde, ser melhor elaborado com o surgimento de outros teóricos da modernidade, nas últimas décadas do século XIX. De certa forma, pode-se dizer que os pressupostos do romantismo alemão ainda hoje são perceptíveis, bastando que se observem as variadas obras que, como *A confissão de Lúcio*, seguem seus exemplos no que tange à contestação do domínio do racional, da lógica e da coerência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BLANCHOT, Maurice. O Athenaeum. *Folha de S. Paulo*, maio 1988. Folhetim, p.1-4.
- CHIARETTO, Marcelo. *A celebração da arte em A confissão de Lúcio de Mário de Sã-Carneiro*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 1996. 134 p. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura).
- LACQUE-LABARTHE, P., NANCY, J. L. *L'absolu littéraire*. Paris: Seuil, 1978.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SÃ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1989.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Trad. Victor Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.